



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TESIS DOCTORAL

|                                                                                                                                                |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Título                                                                                                                                         |
| <b>Pervivencia y evolución del concepto de héroe literario en el cómic norteamericano de superhéroes: apolíneos, dionisiacos y prometeicos</b> |
| Autor/es                                                                                                                                       |
| <b>Nerea Fernández Rodríguez</b>                                                                                                               |
| Director/es                                                                                                                                    |
| Miguel Angel Muro Munilla y Aurora Martínez Ezquerro                                                                                           |
| Facultad                                                                                                                                       |
| Facultad de Letras y de la Educación                                                                                                           |
| Titulación                                                                                                                                     |
|                                                                                                                                                |
| Departamento                                                                                                                                   |
| Filologías Hispánica y Clásica                                                                                                                 |
| Curso Académico                                                                                                                                |
|                                                                                                                                                |



**Pervivencia y evolución del concepto de héroe literario en el cómic norteamericano de superhéroes: apolíneos, dionisiacos y prometeicos**, tesis doctoral de Nerea Fernández Rodríguez, dirigida por Miguel Angel Muro Munilla y Aurora Martínez Ezquerro (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA  
FACULTAD DE LETRAS Y DE LA EDUCACIÓN  
Departamento de Filología Hispánica y Clásicas  
TESIS DOCTORAL



PERVIVENCIA Y EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE HÉROE LITERARIO  
EN EL CÓMIC NORTEAMERICANO DE SUPERHÉROES:  
APOLÍNEOS, DIONISIÁCOS Y PROMETEICOS

NEREA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Directores:

Miguel Ángel Muro Munilla

Aurora Martínez Ezquerro

Logroño, 2017

TESIS DOCTORAL

Título: Pervivencia y evolución del concepto de héroe literario en el cómic norteamericano de superhéroes: apolíneos, dionisiacos y prometeicos

Realizada por: Nerea Fernández Rodríguez

En el centro: Facultad de Letras y de la Educación

En el departamento: Filología Hispánica y Clásicas

Dirigida por: Dr. Miguel Ángel Muro Munilla y Dra. Aurora Martínez Ezquerro



TESIS DOCTORAL

PERVIVENCIA Y EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE HÉROE LITERARIO EN EL  
CÓMIC NORTEAMERICANO DE SUPERHÉROES:  
APOLÍNEOS, DIONISIÁCOS Y PROMETEICOS

NEREA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Directores:

Miguel Ángel Muro Munilla

Aurora Martínez Ezquerro

Logroño, 2017



A Luisa,  
porque cada éxito es un triunfo compartido.



## Agradecimientos.

En primer lugar, a mis directores de tesis, sin cuyo saber y, sobre todo, paciencia, esta tesis nunca podría haber visto la luz. Gracias por el apoyo, las palabras de ánimo, los libros, artículos y cómics que luego habré de devolveros con carretilla. Gracias por los correos electrónicos (aunque haya quien se sorprenda porque un profesor te escriba la mañana de Navidad) y por haber sido un ejemplo para mí desde un principio.

He de agradecer también el inestimable apoyo de amigos y compañeros, tanto a los que me han acompañado desde el principio como a los que he ido conociendo gracias a los superhéroes y, en especial, a Eva Rodríguez Cárdenas, también doctoranda, con la que he compartido más horas de biblioteca que con nadie a lo largo de toda mi vida académica.

Un agradecimiento especial también a María Pérez López, autora de la portada de esta tesis, que aceptó gustosamente el encargo y las prisas de última hora.

Gracias a la familia, tanto propia como política, preocupada constantemente por cómo iba la tesis y por si podían ayudar en algo. Luisa, Teresa, Elena, Micaela, Manolo... este triunfo es también, para bien o para mal, vuestro.

Muchas gracias a Minas de Moria, sin el cual tendría que haber recurrido a librerías por internet y a la frustración de no encontrar las obras que necesitaba. Gracias por conseguirme cada cómic y por hacerlo a una velocidad asombrosa.

Por último, y no por ello menos importante, gracias a Borja Collantes, que ha soportado el peso de esta tesis junto a mí: las vacaciones perdidas, las continuas conversaciones sobre el doctorado, el estrés... Gracias por permanecer inalterable y ser el bastión al que acogerme.



## ÍNDICE

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN.....                       | 13  |
| 1. Presentación de la tesis: objeto de estudio..... | 13  |
| 2. Estado de la cuestión.....                       | 16  |
| 2.1. El cómic.....                                  | 16  |
| 2.2. El héroe.....                                  | 20  |
| 3. Objetivos e hipótesis.....                       | 21  |
| 4. Corpus.....                                      | 23  |
| 4.1. Épica.....                                     | 25  |
| 4.2. Narrativa romántica.....                       | 26  |
| 4.3. <i>Comic books</i> .....                       | 27  |
| 5. Metodología.....                                 | 35  |
| <br>CAPÍTULO II. EL HÉROE.....                      | 65  |
| 1. El héroe: aproximación a una definición.....     | 65  |
| 2. La épica y el héroe.....                         | 105 |
| 2.1. La épica.....                                  | 105 |
| 2.2. El héroe épico.....                            | 110 |
| 2.3. Estudio particular de los héroes épicos.....   | 117 |
| 2.3.1. Gilgamesh.....                               | 117 |
| 2.3.2. Râma.....                                    | 130 |
| 2.3.3. Samuel y David.....                          | 142 |
| 2.3.4. Aquiles y Héctor.....                        | 147 |
| 2.3.5. Ulises.....                                  | 168 |
| 2.3.6. Eneas.....                                   | 187 |
| 2.3.7. Beowulf.....                                 | 200 |
| 2.3.8. Roldán.....                                  | 210 |
| 2.3.9. Sigfrido.....                                | 223 |
| 2.3.10. Vólund, Helgi, Sinfiotli y Sígurd.....      | 233 |
| 2.3.11. Rodrigo Díaz de Vivar.....                  | 241 |
| 2.3.12. Amadís.....                                 | 249 |
| 2.4. Conclusiones.....                              | 264 |
| 3. La narrativa romántica y el héroe.....           | 267 |

|                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1. El Romanticismo y la narrativa.....                                        | 267 |
| 3.2. El héroe romántico.....                                                    | 273 |
| 3.3. Estudio particular de los héroes románticos.....                           | 280 |
| 3.3.1. Guillermo Tell.....                                                      | 280 |
| 3.3.2. Edmundo Dantés (Conde de Montecristo).....                               | 287 |
| 3.3.3. Capitán Nemo.....                                                        | 318 |
| 3.3.4. Robin Hood.....                                                          | 333 |
| 3.3.5. Alan Quatermain.....                                                     | 352 |
| 3.3.6. Doctor Jeckyll y Mister Hyde.....                                        | 359 |
| 3.3.7. Griffin (el hombre invisible).....                                       | 372 |
| 3.3.8. Percy Blakeney (la Pimpinela Escarlata).....                             | 384 |
| 3.3.9. Diego Vega (el Zorro).....                                               | 398 |
| 3.4. Conclusiones.....                                                          | 418 |
| <br>CAPÍTULO III. EL SUPERHÉROE.....                                            | 423 |
| 1. El cómic: breve panorama histórico.....                                      | 423 |
| 1.1. El cómic y su relación con el género narrativo.....                        | 423 |
| 1.2. El cómic y la cultura de masas.....                                        | 429 |
| 1.3. Breve panorama histórico del cómic norteamericano.....                     | 446 |
| 2. Creación y nacimiento del superhéroe: de Dick Tracy a los <i>súper</i> ..... | 451 |
| 3. El superhéroe: definición, características y clasificación.....              | 487 |
| 3.1. El concepto de superhéroe: panorama histórico y definición.....            | 487 |
| 3.2. El superhéroe: características.....                                        | 508 |
| 3.3. Clasificación de los superhéroes del corpus.....                           | 521 |
| 3.3.1. Apolíneos: el héroe víctima.....                                         | 540 |
| 3.3.1.1. <i>Superman</i> .....                                                  | 540 |
| 3.3.1.2. <i>Spider-Man</i> .....                                                | 568 |
| 3.3.1.3. <i>Doctor Strange</i> .....                                            | 593 |
| 3.3.2. Dionisiacos: el héroe buscador.....                                      | 605 |
| 3.3.2.1. <i>Batman</i> .....                                                    | 605 |
| 3.3.2.2. <i>Green Arrow</i> .....                                               | 627 |
| 3.3.2.3. <i>Iron Man</i> .....                                                  | 643 |
| 3.3.3. Prometeicos: el antihéroe.....                                           | 654 |
| 3.3.3.1. <i>Hulk</i> .....                                                      | 654 |



|                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.3.4. Superheroínas: la superación de la sombra del héroe.....                        | 669 |
| 3.3.4.1. <i>Wonder Woman</i> .....                                                     | 680 |
| 3.3.4.2. <i>Batgirl</i> .....                                                          | 696 |
| 3.3.4.3. <i>Elektra</i> .....                                                          | 707 |
| 4. Conclusiones.....                                                                   | 718 |
|                                                                                        |     |
| CAPÍTULO IV. CONCLUSIONES: DIOS HA MUERTO, PERO AÚN NOS QUEDA<br><i>SUPERMAN</i> ..... | 725 |
|                                                                                        |     |
| BIBLIOGRAFÍA.....                                                                      | 743 |
| ANEXOS.....                                                                            | 757 |

“...un héroe no es quien vence en la lucha...  
sino quien lucha aun sabiendo que puede que no gane”,

Prometeo en *El héroe. Libro dos*, David Rubín

“Los mitos heroicos siempre han estado presentes desde el comienzo de la humanidad, tienen algo que nos atrapa. Sus héroes resuelven con valor los grandes peligros a los que se enfrentan. (...) La batalla de los héroes es un reflejo de las inquietudes humanas, nos sirven para comprender el comportamiento humano. Por ese motivo el ser humano crea, narra historias y las llena de héroes, para intentar comprenderse a sí mismo”,

Paco Roca en el prólogo a *El héroe. Libro uno*, David Rubín

“Our dreams make us large”,

Jack Kirby

## CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

### 1. PRESENTACIÓN DE LA TESIS: OBJETO DE ESTUDIO

El modo en el que se inicia una investigación, ya sea un trabajo de fin de carrera, de máster o una tesis, puede decir mucho no sólo de la formación de la persona que lo ha llevado a cabo sino también de las intenciones, intereses, maduraciones y miedos de esta. Es por ello por lo que comienzo esta tesis con la humildad que le debe corresponder a alguien de mi edad que se enfrenta a una, con el desconocimiento de lo que supondrá para su carrera y para sí misma, con la modestia de no pensar que mis palabras sentarán las bases para futuros estudios ni que cambiarán el pensamiento global de los próximos investigadores, pero creyendo que lo que aquí se ha escrito como fruto de un esfuerzo y trabajo realizado con ilusión y empeño, no será en vano.

Dicho esto, es conveniente recordar el vasto campo de estudio al que nos aproximamos, pues no se trata de un estudio comparado de las obras de un autor o de dos autores, sino que nos hallamos ante la comparación de tres grandes momentos para la literatura, por lo menos, occidental: la épica, el Romanticismo y el cómic de superhéroes. Como apoyo a esta idea, citaremos a Propp quien, en su interés por analizar la morfología del cuento, asumió el carácter inabarcable de esta tarea:

Hay que decir aquí algunas palabras sobre los métodos con ayuda de los cuales estudiamos los cuentos a escala internacional. La materia de estudio es tan vasta que un investigador le resulta imposible examinar los ciento cincuenta elementos del cuento buscándoles en el folklore del mundo entero. Hay que estudiar en primer lugar los cuentos de un pueblo, precisar todas sus formas fundamentales y derivadas, realizar después el mismo trabajo con los cuentos de un pueblo distinto, y a continuación pasar a las confrontaciones (Propp, 1987<sup>7</sup>: 164).

Así, nuestra tarea, que, como veremos más adelante en el apartado sobre los objetivos e hipótesis, constituye el estudio comparado de algunas obras épicas y de la narrativa romántica con una serie de cómics norteamericanos de superhéroes, para demostrar así la relación y dependencia que tienen estos últimos respecto de los anteriores. Pero, antes de comenzar con el aparato teórico, debemos preguntarnos no solo qué es lo que se va a estudiar sino, y tal vez sea más importante, por qué se investigará esta materia en concreto.

Los héroes épicos, los románticos y los superhéroes son personajes, en apariencia, diferentes unos de otros. El contexto y el objetivo con los que se crearon no son los

mismos, sino que parecen constituir elementos individuales y distintivos de sus respectivas épocas (Wellek y Warren, 2009: 26).

¿Por qué estudiamos a Shakespeare? (...) no nos interesa lo que tenga en común con todos los hombres, (...) tampoco nos interesa lo que tenga en común con todos los ingleses, con todos los hombres del Renacimiento, con todos los hombres de la época isabelina, con todos los poetas, todos los dramaturgos (...); lo que queremos es penetrar qué es lo peculiar de Shakespeare, qué es lo que hace que Shakespeare sea Shakespeare, y esto constituye evidentemente un problema de individualidad y de valores. Incluso al estudiar una época, un movimiento o una literatura nacional determinada, el estudioso de la literatura se interesará por ella como individualidad dotada de cualidades y rasgos característicos que la distinguen de otras individualidades similares. (Wellek y Warren, 2009: 26).

Y, sin embargo, todos ellos entroncan con el *mito* y hunden sus raíces más profundas en él, bebiendo de los nutrientes que emana, no importa el país o el momento histórico en el que fueron creados, su origen radica en algo más profundo y universal de lo que a simple vista se muestra:

En todo el mundo habitado, en todos los tiempos y en todas las circunstancias, han florecido los mitos del hombre; han sido la inspiración viva de todo lo que haya podido surgir de las actividades del cuerpo y la mente humanos. (...) Lo asombroso es que la eficacia característica que conmueve e inspira los centros creadores profundos reside en el más sencillo cuento infantil. (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 17).

De este modo, se emplean en unos y otros los mismos esquemas que se han ido utilizando desde el principio, una estructura que, más o menos compleja, nos remite una y otra vez al mismo origen.

¿Se puede plantear en este campo una cuestión que concierne a los esquemas típicos... los esquemas transmitidos de generación en generación como fórmulas ya dispuestas, capaces de animarse con un nuevo sentido, de hacer nuevas formaciones? La literatura narrativa contemporánea, con la complejidad de sus argumentos y su representación fotográfica de la realidad, parece descartar la posibilidad de esta cuestión; pero cuando se encuentre ante los ojos de las futuras generaciones, en una perspectiva tan lejana como para nosotros lo está la Edad Media, cuando la síntesis del tiempo, ese gran simplificador, haya pasado sobre la complejidad de los fenómenos y los haya reducido al tamaño de un punto que se pierde en las profundidades, sus líneas se fundirán con aquellas que ahora descubriremos nosotros, cuando nos volvemos para contemplar esa lejana creación poética –y el esquematismo y la repetición se instalarán por todo el recorrido (Propp, 1987<sup>7</sup>: 134).

Este estudio de las similitudes entre unos personajes y otros, héroes y superhéroes, “nos ayudará a entender no solo el significado de las imágenes vigentes en la vida contemporánea, sino también la unicidad del espíritu humano en sus aspiraciones, poderes, vicisitudes y sabiduría” (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 51).

También, al final de este trabajo, no solo habremos descubierto las relaciones de *dependencia* entre unos y otros, sino que esperamos contribuir a eliminar parte de la valoración negativa con la que carga el cómic desde sus inicios (es decir, su consideración como paraliteratura) y acercar las obras clásicas a aquellos que las consideran algo de difícil acceso para una mentalidad actual. Y es que, ¿qué son los cómics de superhéroes sino “cuentos” para adultos, revisiones de los mitos, nuevos modos de “cantar” las gestas de los héroes?

Los cómics de superhéroes, desde su creación en los años treinta, suponen uno de los productos más característicos existentes en la cultura popular de Estados Unidos y, en la actualidad forman parte del imaginario colectivo tanto de los norteamericanos como del resto del mundo occidental (Segado Boj, 2005: 234). Así, los nuevos medios de transmisión de cultura (la televisión, el cine o los cómics) nos ofrecen “un panorama iconográfico inusitado en el que desfilan ‘nuevas divinidades míticas que constantemente nos vigilan y cuidan, nos enredan e hipnotizan’” (Dorfles, 1969: 288, en Bauzá, 2007: 164).

Por último, hemos de mencionar que la investigación en los *mass media* no es definitiva, no tiene una conclusión final ya que depende de otros factores externos al objeto de estudio, como la recepción del mismo. Eco afirma que “debe mantenerse una sospecha ante cualquier investigación sobre los *mass media* que tienda a establecer conclusiones definitivas. En el interior de la situación antropológica ‘cultura de masas’ están al orden del día mediaciones y revisiones; el polo de la recepción puede configurarse de modo tal que modifique la fisonomía del de la emisión, y viceversa” (Eco, 2016: 160). Además, “uno de los ‘problemas’ (...) a los que debemos hacer frente quienes escribimos sobre cómics (...) es que la historia del medio es demasiado reciente como para encerrarla en cápsulas bendecidas por igual entre todos los expertos; ya se sabe, la distancia es básica para mejorar la perspectiva y agudizar criterios” (Guiral, 2007c: 45). Por lo tanto, no podemos pretender sentar unas bases inamovibles, sino simplemente procurar que las conclusiones extraídas así como el resto de la investigación se asienten sobre una base firme sobre la que poder seguir trabajando.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 2.1. EL CÓMIC

Si bien la figura del héroe, como veremos a lo largo de este trabajo, ha sido objeto de numerosos estudios y se ha hecho desde diferentes perspectivas, el cómic, por su parte, no ha disfrutado de una investigación exhaustiva (al menos, hasta hace unos años) como, por el contrario, sucede con otras manifestaciones literarias consideradas más relevantes o, al menos, de un interés mayor, tal vez por su antigüedad (como es el caso de los diferentes tipos de estructuras poéticas o la variedad en tipología teatral). Nos oponemos a esta infravaloración siguiendo la misma línea de pensamiento de otros estudiosos como Rubén Varillas:

No se le escapa a casi nadie (y mucho menos a sus lectores y entusiastas) la escasa repercusión que el mundo del cómic ha tenido en los ambientes universitarios y académicos hasta el momento. (...) poco ha variado la aceptación académica del cómic en relación a otros discursos artísticos. (...) Lo cierto es que constatamos una relativa escasez de estudios sobre el tema (...) Ello supone un gran inconveniente por lo que respecta a la falta de materiales de investigación, pero a la vez haría pensar que estamos ante una disciplina joven y minoritaria –hecho a todas luces sorprendente si consideramos que los orígenes del cómic se sitúan en la primera mitad del S. XIX y que son millones las personas que diariamente los consumen (Varillas, 2009: 17-18).

Asimismo, durante cierto tiempo, tal y como afirma Remesar (1982), el cómic fue considerado un subproducto cultural, es decir, indigno de un análisis fuera del sociológico o “del estudio histórico o didáctico” (Muro, 2004: 15). Este mismo autor aporta una serie de estudios sobre el cómic: Fresnault-Deruelle, Barbieri, Masson, Batens o Groensteen, entre otros (Muro, 2004: 18-19), si bien la mayoría de ellos se centra en líneas más próximas a la lingüística (análisis semiótico, estructural, sistemático...) o a las relaciones entre el cómic con otras artes, como el cine. Eisner, a su vez, expone la razón por la que el cómic no ha sido estudiado, a diferencia de otras artes, y la necesidad de que, si sus partes son merecedoras de investigación, también lo ha de ser la suma de las mismas:

En general, y por motivos que tienen mucho que ver con la costumbre y la temática, el Arte Secuencial ha sido desdeñado, considerándosele indigno de serio debate. Mientras que sus principales elementos integrantes, a saber, la concepción, el dibujo, la caricatura y la escritura, han recibido consideración académica por

separado, la combinación de todos ellos ha obtenido un lugar insignificante en el mundo literario y en el artístico. (Eisner, 1996<sup>2</sup>: 5).

Otros autores inciden en la misma problemática del estudio del cómic, señalando el escaso interés académico que ha suscitado por considerárselo un *arte menor*, aunque también indicando el cambio en la concepción del mismo:

En círculos académicos se ha considerado el cómic como literatura marginal, tal vez por su tradicional percepción (que sigue existiendo y en parte lo es) como mero entretenimiento. Durante mucho tiempo no se ha prestado atención a este medio icónico que ofrece una gran variedad de formas y que incluye desde literatura infantil hasta manga pornográfico. Lo cierto es que el cómic abarca diferentes tipos y niveles, y un lector puede encontrar obras a la medida de sus gustos y necesidades. Afortunadamente, las cosas van cambiando y el cómic comienza a ser objeto de estudios de diverso tipo (sociológico, antropológico, histórico, lingüístico, literario, didáctico...). (González Delgado, 2010: 194).

McCloud afirma que, debido a que el cómic fue relegado durante muchos años al estatus de *artefacto cultural*, sus estudios coincidieron, por tanto, con esta percepción, si bien esto supone que, “como toda obra de arte, las tiras y los cómics (...) son dignos de estudio” (McCloud, 2016: 93).

Y es que el cómic sí permite ser analizado desde distintas perspectivas y usando parámetros científicos, puesto que no se trata únicamente de “un vehículo artístico de consumo inmediato y bajo nivel cultural” (Varillas, 2009: 18). Aunque esté enmarcado dentro del ámbito de la cultura de masas y se dirija, por lo general, a un receptor amplio y diverso, existen una serie de ejemplos que no pueden incluirse en estos parámetros (una muestra de ello podríamos encontrarla en la publicación de la llamada *novela gráfica* así como en la mejora de los *comic books*, tanto en lo relativo a la edición como al guion). Esto también le sucedió en su momento a la novela, que fue observada en sus inicios desde una perspectiva lúdica y sin pretensión de un estudio teórico sobre la misma. En este sentido, Wellek y Warren afirman que:

la teoría y la crítica literarias que se ocupa de la novela son mucho más inferiores en cantidad y en calidad que la teoría y la crítica de la poesía. La causa a que esto suele atribuirse es la antigüedad de la poesía y el carácter relativamente reciente de la novela. Pero esta explicación no satisface. (...) Creemos que las razones deben buscarse más bien en la opinión no poco difundida que asocia la novela con el entretenimiento, el esparcimiento y la evasión más que con el arte serio, y que por

tanto confunde las grandes novelas con las fabricadas con la mira puesta angostamente en el mercado. (Wellek y Warren, 2009: 250).

Asimismo, aunque en las últimas décadas perdiera “empuje frente a otras manifestaciones de evasión, como la televisión, los videojuegos o la navegación por internet” (Muro, 2004: 16), recientemente se ha comenzado a notar un auge del cómic con su recalificación como *novela gráfica*<sup>1</sup> que lo coloca en un lugar más elevado culturalmente, así como con su variedad temática, ampliando el espectro de receptores posibles. Ha dejado de ser un producto cultural relacionado con una minoría para ampliar considerablemente el espectro de público como se comenta en el artículo de Lucía González y José A. Navas (2010) o en el libro de José Manuel Trabado (2012): “la novela gráfica ha servido como estrategia reivindicativa del lenguaje de la narración gráfica, y no por ello hemos de pensar que se trata tan sólo de una forma de marketing” (Trabado, 2012: 14).

A pesar de su corta vida, ya desde la segunda mitad del siglo XX comenzó el interés por el estudio de este género, como afirma Eco (2016: 12-13), nombrando a Romano Calisi, quien instituyó un archivo nacional del tebeo en Italia. De este modo, una serie de investigaciones se fueron realizando a pesar de la oposición de algunos autores, que no veían con buenos ojos que los *fumetti* fueran objeto de estudio, cuando estos sólo constituían una mínima parte de la literatura. McCloud afirma que “la atención académica, en particular, puede tener consecuencias perennes, tanto por derecho propio como por su influencia sobre otras instituciones. Esta atención puede adoptar dos formas: el estudio del cómic con vistas a crearlo, y el análisis del cómic como objetivo académico” (McCloud, 2016: 92). Él mismo publicó varias obras (1995, 2006) en las que profundizaba en el estudio del cómic en ambas direcciones. Por otro lado, y en línea con esta idea de la doble posibilidad de estudio del cómic, Eisner señala que “las funciones del Arte Secuencial pueden resumirse en dos aplicaciones: la enseñanza y el entretenimiento. Los comics de publicación periódica, los manuales de instrucción y los storyboards son los vehículos más conocidos. En su mayor parte, los comics y novelas gráficas tienen como objetivo el entretenimiento.” (Eisner, 1996<sup>2</sup>: 139), si bien no siempre ocurre así y a veces el cómic, mediante el uso de ciertas técnicas, puede aumentar el carácter lúdico y la comicidad.

---

<sup>1</sup> Las novelas gráficas son, para Guiral, “historietas de larga extensión publicadas en un solo tomo y dirigidas a lectores adultos” (Guiral, 2007b: 66) y que han sido objeto de estudio, por lo que aludiremos brevemente a ella dada su relación con el concepto de *cómic*.



Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* aporta una serie de líneas de investigación sobre los lenguajes típicos de los *mass media* y las novedades formales que el cómic ha introducido desde un punto de vista técnico-retórico:

La sucesión cinematográfica de los strips. Ascendencia histórica. Diferencias. Influencia del cine. Procesos de aprehensión implicados. Posibilidades narrativas conexas. Unión palabra-acción realizada mediante artificios gráficos. Nuevo ritmo y nuevo tiempo narrativo que de ahí derivan. Nuevos estilemas para la representación del movimiento (los dibujantes de cómics no copian de modelos inmóviles, sino de fotogramas que fijan un momento del movimiento). Innovaciones en la técnica de la onomatopeya. Influencias de las experiencias pictóricas precedentes. Nacimiento de un nuevo repertorio iconográfico y de estandarizaciones que funcionan ya como *topoi* para la *koiné* de los fruidores (destinados a convertirse en elementos del lenguaje adquirido para las nuevas generaciones). Visualización de la metáfora verbal. Estabilización de tipos caracterológicos, sus límites, sus posibilidades pedagógicas, su función mitopoyética. (Eco, 2016: 88).

En efecto, la función mitopoyética del cómic es la encargada de crear narrativas históricas o mitos. Procede de la idea de la *mitopoeia* o *mitopoiesis* que constituye un género narrativo en el que el autor crea un conjunto de ideas, localizaciones, personajes, acciones y arquetipos interrelacionados creando una mitología propia. Este término fue acuñado a raíz de la publicación de la obra *Mitopoeia* de J. R. R. Tolkien (1931).

En general, los autores que emplean esta función aúnan temas y arquetipos tradicionales de la mitología y añaden a estos otros de nueva creación. Sin embargo, para que un trabajo pueda considerarse como mitopoyético debe elaborar una cosmogonía única, es decir, debe ser tan completa como una obra mitológica clásica (si bien el tiempo dedicado es mucho menor en la primera que en esta última), y su objetivo es evocar ideas o temas filosóficos y mito. Así, Campbell sostenía que las obras mitopoyéticas ocupaban el lugar de la mitología, que había sido superada, puesto que el mundo posmoderno necesitaba la creación de nuevos mitos.

De este modo, se podría considerar la elaboración de los mundos del cómic (las diferentes “Tierras” de DC, por ejemplo) como relatos mitopoyéticos, puesto que conforman la unión de una mitología precedente junto a caracteres, acciones, arquetipos o temas nuevos y constituye una cosmogonía completa y única.

Asimismo, también plantea otras líneas de investigación desde una visión “crítica sobre las modalidades y sobre los éxitos del trasvase de estilemas desde el nivel

superior al nivel medio” (Eco, 2016: 90), otra “estético-psicológico-sociológica de cómo las diferenciaciones de postura de fruición pueden influir sobre el valor del producto degustado” (Eco, 2016: 92) y, por último, una “crítico-sociológica de los casos en que novedades formales, aunque dignas, actúan como simples artificios retóricos y como vehículo de un sistema de valores que en realidad nada tiene que ver con ellas.” (Eco, 2016: 93).

## 2.2. EL HÉROE

El concepto de héroe ha sido revisado desde numerosos puntos de vista, ya sea el antropológico o el literario. En este trabajo, aunque sería interesante conocer la raigambre antropológica de esta noción, nos centraremos en la trayectoria cultural y en la búsqueda de una posible definición que permita aunar tanto los héroes literarios como los héroes y superhéroes del cómic más actual. Sin embargo, en cuanto a la antropología como origen de ciertas corrientes y conceptos literarios, Vega señala que los investigadores actuales reconocen que la primera es “la cuna de la ciencia literaria” (Vega, 1998: 40). Asimismo, para Eco la antropología cultural establece “hasta qué punto la presencia de estos medios es función del sistema de valores, creencias, comportamientos, de una sociedad industrial, ayudándonos a comprender qué sentido asumen en este nuevo contexto los valores tradicionales del Arte, la Belleza, lo Culto” (Eco, 2016: 208). Por otro lado, en lo referente a la idea de héroe, Gutiérrez Delgado afirma que:

la figura del héroe ha suscitado tradicionalmente un interés profundo desde las disciplinas humanísticas. (...) Como emblema y signo, el héroe sirve de hoja de ruta antropológica para el rastreo del origen y el conocimiento de los hábitos sociales de las civilizaciones. (Gutiérrez Delgado, 2012: 44).

Los elementos definitorios del “héroe” han sido analizados por diferentes estudiosos (Bauzá, 2007: 23), no sin dificultades, pues “la naturaleza del héroe es compleja, dado que también encontramos en ella aspectos grotescos, salvajes, violentos e incluso sanguinarios” (Bauzá, 2007: 10-11), que poco tienen que ver con el héroe ideal que podemos concebir en nuestra mente en primera instancia. Así, el héroe trágico, por ejemplo, provoca el rechazo de la sociedad en lugar de la aceptación, y a causa de su soberbia o desmesura (la *hýbris* griega), será castigado, como les ocurre a algunos de los héroes que veremos.

### 3. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

Debemos partir de la idea de Umberto Eco de que “el crítico (...) debe señalarse una misión: partiendo de una noción lo más articulada posible del período histórico en que vive, intentar definir la función del producto referido a los valores que ha asumido como parámetro” (Eco, 2016: 210). En nuestro caso, aquello que tenemos por objeto es la comparación entre los héroes épicos y románticos y los superhéroes del cómic para averiguar, en la medida de lo posible, cuáles son las características que comparten o heredan y qué es lo singular del superhéroe.

Los objetivos de los que partimos son varios, dado el eclecticismo de la tesis a desarrollar. En primer lugar, se pretende profundizar en un ámbito poco conocido o estudiado (como ya se ha reseñado en el apartado anterior), el cómic, debido a su reducida trayectoria por su reciente nacimiento (se ha comentado anteriormente que apenas tiene poco más de un siglo) y, concretamente, en las últimas décadas del mismo, pues son las que han recibido mayor atención de los medios audiovisuales como televisión o cine, pues el acercamiento y la mimesis pueden producirse de un modo más rápido. Por este motivo, parte del tercer capítulo estará dedicado a señalar las diferentes definiciones que ha recibido el cómic así como a resumir brevemente su historia.

En segundo lugar, pretendemos precisar el concepto de *héroe*, esto es, aportar concreción terminológica y realizar la exposición de sus características, así como el establecimiento de una clasificación en función de su pertenencia a distintos tipos que se instituirán a través de los ejemplos tomados de obras representativas cuyo criterio de selección se expondrá más adelante. Asimismo, como ya se ha enunciado anteriormente, se pretende incidir en las semejanzas que se pueden hallar entre los textos épicos y románticos (tomando como obras representativas los ejemplos más destacados de las diversas épicas –predominantemente occidentales– y de la narrativa romántica en la que aparezca la figura del héroe) respecto a los cómics analizados.

Finalmente, se estudiarán los superhéroes del mismo modo que se ha hecho con los héroes mencionados, es decir, se definirá el concepto de superhéroe (atendiendo, en este caso, a su contexto sociohistórico, a su relación con la literatura y con la filosofía) y se clasificarán atendiendo a sus características comunes, apoyando las ideas y

conclusiones extraídas con material gráfico.

La hipótesis de la que se parte es que los superhéroes son consecuencia (directa o indirecta) de los héroes románticos y de la épica puesto que, tal y como dice J. J. Rodríguez:

El género de aventuras es muy anterior a los *comic books*. Sus orígenes se remontan a la *Ilíada* y la *Odisea*, a relatos de caballería (...), novelas de aventuras como las de Alexandre Dumas, Jules Verne y Jack London en el siglo XIX (...) Las tiras de prensa, que habían preferido el humor durante el primer tercio del siglo XX, se rindieron a las historias de aventuras a partir de 1929. (...) El género es bastante sencillo tanto en forma de cantar épico como en novela o historieta (...). Aunque en un primer momento los *comic books* imitan a las tiras de prensa, (...) la aparición de Superman en *Action Comics* #1 (junio de 1938) inaugura un nuevo subgénero, el de los superhéroes, al que posteriormente se suman las superheroínas (...) Aunque las historietas superheroicas resultan muy similares a las de aventuras, suelen tener tres elementos distintivos: los superpoderes (en ocasiones sustituidos por una gran maestría en combate y accesorios tecnológicos), un uniforme colorido y una identidad secreta tras la que el superhéroe o la superheroína se ocultan. (Rodríguez, 2012).

De esta forma, los nuevos cómics de superhéroes son los relatos épicos de la Antigüedad o las novelas románticas (muchas de ellas nacidas del folletín) y, así, los superhéroes son los nuevos y dignos herederos de los héroes que forman parte de la Literatura Clásica en un mundo más rápido, más oscuro y más visual.

#### 4. CORPUS

Una de las primeras tareas que el investigador ha de llevar a cabo, además de la de elegir qué es lo que va a investigar, es la reunión del material. Wellek y Warren afirman que “el estudioso de la literatura debe darse cuenta de que estos trabajos son previos a la tarea investigadora propiamente dicha. A menudo, la importancia de estas operaciones es particularmente grande, ya que sin ellas el análisis crítico y la comprensión histórica tropezarían con obstáculos insuperables” (Wellek y Warren, 2009: 71). Por la importancia que tiene la selección del material, por lo que dedicaremos este apartado a establecer cuáles serán las obras que compondrán nuestro corpus, así como por el hecho de que, en apartados posteriores, se incidirá únicamente de forma breve en el aparato teórico de las obras (contexto, movimiento al que pertenece, fecha de publicación,...), pues todos estos datos pueden hallarse en las mismas obras o en estudios sobre ellas que son fáciles de encontrar, y no aportan realmente contenido esencial a esta investigación.

El corpus que constituirá este trabajo estará formado, como se ha ido anunciando, por algunas obras destacadas de la épica y de la literatura romántica y de una serie de cómics representativos seleccionados a partir de algunos criterios que se concretan más adelante, si bien se tratará de obras pertenecientes a las dos grandes editoriales norteamericanas (DC y Marvel, en España bajo el sello de ECC y Panini Comics, respectivamente), es decir, se han seleccionado “los mejor conocidos y algunos que resultan especialmente característicos<sup>2</sup>” (Rank, 2013: 18).

Las razones de esta elección se expondrán más adelante, sin embargo, la fundamentación para apoyar esta idea sigue a la que sostiene Propp:

Es seguro que esta limitación del corpus despertará muchas objeciones, pero está justificada teóricamente. Para que lo sea de forma más amplia aún hay que preguntarse en qué medida se repiten los fenómenos ligados al cuento. Si se repite mucho, podemos contentarnos con un corpus limitado. Si se repiten poco, es imposible. La repetición de las partes constitutivas fundamentales del cuento sobrepasa, como veremos más adelante, todo lo que se podía esperar. Por consiguiente, es teóricamente posible darse por satisfecho con un corpus limitado. Prácticamente, esta limitación se justifica por el hecho de que la utilización de un gran número de cuentos aumentaría considerablemente el volumen de este libro. Y no es la cantidad de los cuentos lo importante, sino la calidad del estudio que se les aplica<sup>3</sup> (Propp, 1987: 36).

---

<sup>2</sup> En el original, “those which are the best known, and some which are especially characteristic”.

<sup>3</sup> Cambiemos *cuentos* por *obras* y se puede adscribir la misma idea a nuestro corpus.

Es por ello por lo que el corpus de trabajo será reducido tanto en el número de héroes épicos y románticos como en el de superhéroes, puesto que tratar de abarcar todos los ejemplos derivaría en la imposibilidad de realizar la investigación en el tiempo determinado así como en el empobrecimiento de la calidad de la misma. En definitiva, la limitación a un corpus de no más de una docena de ejemplos de cada una de las partes incide en la intención de aportar un estudio de calidad que pueda ser completado más adelante, en lugar de buscar la acumulación de datos que no sirvan sino de mero banco de ejemplos.

Finalmente, también debemos tener en cuenta que el estudio de la literatura no constituye una ciencia exacta sino que, a pesar de seguir un esquema determinado y una normativa regida por el rigor intelectual y metodológico, está sometida a la subjetividad del individuo, por lo que, tal vez se hayan obviado lo que constituyen obras clave para alguno. Sin embargo, el modo de proceder ha sido el de tener en cuenta las obras más representativas de la literatura épica y romántica, tanto europea como oriental (si bien esta última se ha reducido a la incorporación del *Ramayana*, puesto que ha sido imposible encontrar las obras más importantes de la literatura china y japonesa en una edición que no constituya una adaptación novelada de los originales o en un idioma que dominemos), considerando, de este modo, como *Literatura Comparada* no solo la comparación de literatura europea occidental sino el estudio de un complejo sistema de obras que nos permita una perspectiva lo más completa posible de las características compartidas entre los distintos miembros del corpus (en concreto, entre los diversos héroes que aparecen en las obras).

El personaje del héroe/superhéroe será, evidentemente y en la mayoría de los casos (puesto que se da alguno en el que existe un protagonismo coral o en el que el héroe no es propiamente dicho el protagonista), no sólo el protagonista sino también el sujeto (según el modelo del relato mítico elaborado por Greimas; Muro, 2004: 113-114) puesto que son quienes ocupan más espacio en la trama y sobre quienes gira el argumento (a quienes les ocurre lo más importante) y el desarrollo de la acción, así como el resto de personajes; es decir, es “aquel personaje sobre el que se estructura la acción y el centro de interés para el receptor; de él se da más información que de ningún otro: se le describe más, evoluciona en mayor medida (...) y establece mayor número de relaciones con el resto de personajes”. En el cómic es sobresaliente tanto la

singularización de un personaje principal<sup>4</sup>, como la tipificación de personajes (aunque no profundizaremos en este aspecto), sin embargo, consideramos que es en los tres grupos de obras que hemos seleccionado en los que se encuentra no sólo un mayor protagonismo del héroe, sino también en los que, como se observará a lo largo de la tesis, se encuentran mayores lazos que ligan a unos con otros.

#### 4.1. ÉPICA

Entre las obras épicas seleccionadas, se incluyen aquellas que han trascendido las fronteras del tiempo y el espacio y han llegado hasta nosotros debido a su importancia y a su pervivencia en la cultura occidental (a la que hacemos constante referencia y en la que circunscribimos nuestro estudio).

De este modo, se incluyen las grandes gestas de la épica grecolatina, es decir, la *Ilíada* y la *Odisea* (ambas atribuidas a Homero) y la *Eneida* (Virgilio), así como de española (*Poema de Mio Cid*), francesa (*Cantar de Roldán*), inglesa (*Beowulf*), germánica (*Cantar de los Nibelungos*), nórdica (*Edda Mayor* y *Edda Menor*) e india (*Ramayana*).

*La Ilíada* y *La Odisea*, ambos poemas épicos atribuidos a Homero, constituyen, en cierta manera, lo que la Biblia supuso para los hebreos o el Corán para los árabes, es decir, las dos dieron comienzo a la autoconciencia griega como pueblo y, quizás también, a la historia griega (Homero, 2009: 12). Es por ello que la *Ilíada* y la *Odisea* se consideran los exponentes más importantes de toda la literatura griega primitiva que ha llegado hasta nosotros (ya que su mensaje es intemporal y no depende de ningún trasfondo cultural específico) así como las primeras obras del canon occidental, tal y como suele ser definido (Dalby, 2008: 39).

En la épica alemana, el *Cantar de los Nibelungos* es la obra más importante, del mismo modo que en la literatura medieval inglesa lo es el *Beowulf*, “la *Chanson de Roland* en la francesa o el *Cantar de Mio Cid* en la española” (Criado, 2011<sup>8</sup>: 9).

Asimismo, se incluyen en este apartado el Libro I del *Amadís de Gaula* (García Rodríguez de Montalvo) y los libros de “Los Jueces” y “Los Reyes” de *La Biblia*. El primero, puesto que es un libro importante cuyo espíritu caballeresco se observará más adelante en el Romanticismo así como en los héroes modernos, y sirve, además, como

---

<sup>4</sup> Como podremos comprobar, los héroes y, sobre todo, los superhéroes son los personajes de una obra que, o bien lleva por título su nombre, o lo incluyen con frecuencia (*Gilgamesh*, *El conde de Montecristo* o *Superman* serían ejemplos de cada uno de los tipos que se incluyen en el corpus).

punto de encuentro entre una y otra literatura. La *Biblia*, por otro lado, entronca con el carácter mítico del héroe y los personajes escogidos (Samuel y David) tienen grandes similitudes con los héroes épicos y en los fragmentos seleccionados se pueden ver las acciones épicas que se incluyen en el libro. Finalmente, y dada la importancia que el Cristianismo ha tenido en la cultura de la Europa occidental (y que luego se ha transmitido a América, donde nacieron los primeros cómics y superhéroes), es fundamental su inclusión.

La edición escogida en la mayoría de ellas ha sido aquella cuyo aparato teórico previo fuese lo suficientemente importante como para poder utilizarse como apoyo en esta tesis. De este modo, hemos preferido utilizar las versiones de la editorial Cátedra, puesto que la profundidad de sus estudios es conocida por todos y generalmente alabada. Sin embargo, en algunos casos no se pudo optar por esta editorial, por lo que se seleccionó alguna otra con suficiente importancia y trayectoria o, en alguna ocasión (como con el *Râmâyana*), por la única opción posible. En estos casos, se consultó material adicional para que no se produjera ningún error de contenido o interpretación. Asimismo, la mayoría de las ediciones son de fácil lectura, como se podrá comprobar en los fragmentos seleccionados de cada una de las obras que sirven de apoyo, aunque algunas de ellas se mantienen en castellano antiguo y, en estos casos, se ha preferido preservar el original en lugar de incurrir en posibles errores en su actualización lingüística.

#### 4.2. NARRATIVA ROMÁNTICA

En lo relativo a la narrativa romántica, se debe señalar que la amplitud de obras que se adscriben, no ya a la literatura romántica, sino a la narrativa, es inmensa y tan inabarcable como intentar realizar el vasto y exhaustivo análisis comentado anteriormente. Por ello, centramos la selección de obras románticas en dos criterios; el primero, que se tratase de obras que, como las épicas, fuesen trascendentales e influyentes y, por otro lado, que pertenecieran propiamente a la corriente romántica (tratando así de eliminar la influencia de la novela gótica, que nos hubiese obligado a aumentar nuestro corpus no solo con obras como *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary W. Shelley, sino también a incluir el mito de Prometeo).

De este modo, y por orden de publicación, el corpus quedaría establecido por las siguientes obras (la mayoría de ellas, además, pertenecientes a la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, superponiéndose con el inicio del cómic,



como veremos): *El conde de Montecristo* (Alexandre Dumas, 1845), *Veinte mil leguas de viaje submarino* (Julio Verne, 1870), *Las aventuras de Robin Hood* (Howard Pyle, 1883), *Robin Hood* (Walter Scott, 1883), *Las minas del rey Salomón* (Henry Rider Haggard, 1885), *Dr. Jeckyll y Mr. Hyde* (Stevenson, 1886), *El hombre invisible* (H. G. Wells, 1897), *La Pimpinela Escarlata* (Baronesa de Orczy, 1905) y *The Curse of Capistrano*, (Johnston McCulley, 1919).

Sin embargo, y aunque no cumple el primero de los dos criterios (el de tratarse de una novela), también se ha incluido *Guillermo Tell* (Schiller, 1804) puesto que esta obra no sólo es importante dentro de la historia y la cultura europea, sino que ha sido influyente para la creación de otras obras posteriores, y encarna bien las características de los héroes épicos y románticos.

Del mismo modo que sucede con las obras épicas, en las obras románticas se ha intentado aunar criterios editoriales escogiendo, cuando ha sido posible, una única editorial (Cátedra, por los mismos motivos que para la literatura épica) y, en el caso de no poder hacerlo, atenerse a la intención de seleccionar obras con un prólogo en el que se incluyeran todos los datos necesarios sobre la misma. Además, en el caso de la narrativa romántica, ha sucedido algo similar a lo que veíamos en la épica, si bien en este caso *La maldición de Capistrano* (McCulley) no está en castellano antiguo sino en inglés (fue imposible acceder a una edición en castellano), por lo que, y a diferencia del *Poema de mío Cid* o del *Amadís de Gaula*, sí se ha traducido al castellano para agilizar la lectura (se ha hecho esto en todos los casos en los que aparece un fragmento en otro idioma).

#### 4.3. COMIC BOOK

Si nos preguntamos por qué escoger cómics y, concretamente, superhéroes, hemos de mencionar esta cita de Pérez Gállego, en la que menciona la relación de dependencia cultural de Estados Unidos respecto de la Europa occidental:

Norteamérica ha cambiado bastante en los últimos treinta años<sup>5</sup>, (...) acercándose al mundo, y sobre todo a Europa, buscando sus raíces. Esta actitud le ha abierto las puertas para descubrir su propia tradición, su entroncamiento con la cultura occidental, sobre todo por el puente de Inglaterra. Inglaterra y España llegaron a los Estados Unidos hace trescientos cincuenta años (...) y esta toma de conciencia

---

<sup>5</sup> Desde mediados de la década de los treinta, pues el libro fue publicado en 1966.

histórica es el primer paso para la formación de una verdadera sociedad, asentada en una básica tradición común (...) Norteamérica es el ala occidental, la avanzada ‘progresista’ de la cultura europea. (Pérez Gállego, 1966: 12-13).

Sin embargo, aunque herederos de nuestras raíces culturales, los norteamericanos han sabido sobreponerse a esa dependencia y avanzar más rápido que la metrópoli que les vio nacer. Esto se puede observar tanto en la creación y evolución del cómic como en el desarrollo del formato más extendido en la actualidad, el *comic book* (término que emplearemos en su original en inglés, pues la traducción como “libro de historietas” no nos parece adecuada ya que incurre en una connotación que infravalora el medio):

Si algo diferencia la historia y los avatares de la historieta norteamericana de sus semejantes europeos, es la importancia que cobrará la aparición de historietas en un novísimo canal gráfico, en la segunda mitad de los años treinta; el *comic book*, la revista dedicada generalmente a un solo héroe o tema, y con aventuras completas. Desde los orígenes mismos la historieta norteamericana había sometido su desarrollo al de los grandes medios gráficos de información. (...) Las diferencias no se reducen al tipo de formato, o a la distribución de las tiras en el interior del medio. El ‘book’ constituye una verdadera revolución y una inversión del orden de las prioridades. En primer lugar la historieta en el interior del ‘book’ transforma radicalmente la definición misma de la audiencia a la que se dirige. Ella define aquí a su público. (Masotta, 1982<sup>2</sup>: 78-79).

Esta cita, además, nos da uno de los argumentos sobre los que basamos la selección del material para este grupo: el de que se trate de obras dedicadas a un único superhéroe (si bien incluimos otras obras en las que aparecen varios superhéroes y que nos servirán tanto de apoyo teórico como gráfico). Asimismo, es de enorme importancia para el tema de nuestra investigación notar que “el *comic book* tiene su origen en Estados Unidos y es el formato clásico del género de superhéroes. Es un soporte distinto a la tradicional tira diaria porque permite desarrollar una historia completa. (...) Los primeros superhéroes (...) se inscriben en este formato” (Morán González, 2015: 25).

Por todo esto, el corpus de cómics que se empleará para realizar el estudio estará compuesto por aquellos publicados por editoriales estadounidenses y, concretamente, por algunos de los superhéroes pertenecientes a las dos editoriales principales no sólo en Estados Unidos, sino en el resto del mundo: DC Comics y Marvel, pues, “aunque otras editoriales compongan el mundo de los superhéroes, éstas representan seguramente las referencias más importantes, ocupando la mayoría del espacio imaginario” (Serra, 2011:

141). Además, en plena *Silver Age* (1974): “los 200 títulos distintos aparecidos en ese año fueron publicados sólo por seis editoriales (Marvel, DC, Archie, Charlton, Gold Key y Harvey Comics) y, recordando viejos tiempos, los superhéroes (con un 25% del total) y el terror (con un 20%) se llevaban el gato al agua en cuanto a géneros se refiere” (Guiral, 2007b: 43-44), por lo que podemos comprobar que ya en ese momento eran dos de las grandes creadoras de cómics de superhéroes, de ahí su importancia y su inclusión en el corpus.

Las razones por las que se escoge este corpus son varias. En primer lugar, los cómics norteamericanos son los primeros que se separaron de la línea principal a la hora de crear cómics<sup>6</sup>, línea en la que primaba el texto frente a la imagen, para seguir con la suya propia en la que se le concedía un valor más importante al aspecto gráfico frente al textual. Esto se debía, por un lado, al aspecto económico ya que los cómics comenzaron con las tiras de los periódicos, aunque más adelante<sup>7</sup> se empezaron a publicar los *comic books* que derivaron en los actuales cómics y en la concebida como novela gráfica<sup>8</sup>.

Si hemos de mencionar algún dato sobre el *comic book* y sus elementos caracterizadores, tenemos que indicar que se trata de una obra en la que la publicidad se elimina, frente a las revistas o periódicos, en los que aún pervive y, por esta razón, la supervivencia de los *comic books* dependerá de su éxito o fracaso en las ventas. Asimismo, y a diferencia de lo que señala Masotta, la mayor parte de los *comic books* ya no tienen “papel de baja calidad, colores chillones, vulgaridad de la impresión” (Masotta, 1982<sup>2</sup>: 81), sino que se trata de obras cuidadas con una edición esmerada y,

---

<sup>6</sup> “A diferencia de los dibujantes europeos, en cambio, que desarrollaban una devoción rayana en la esclavitud hacia a la palabra escrita, los dibujantes de cartoons americanos no cultivaban hasta ese punto esa tradición de delicados literatos. Y ahí está precisamente su fuerza” (COMA.” (Coma, 1982: 21-28).

<sup>7</sup> “The Funnies prefiguró el primer comic book: se publicaba con regularidad, todas sus páginas eran a color (...); se vendía en los quioscos por diez centavos; y su contenido era original en lugar de reimpresiones de cómics ya publicados en la prensa.” (Coma, 1982:199)), pero “el primer comic book a cuatro colores y conteniendo material totalmente nuevo no vio la luz hasta principios de 1935. Se trataba del número uno de New Fun, publicado por la National Periodical Publications.” (Coma, 1982: 200).

<sup>8</sup> Algunos críticos definen “(...) la novela gráfica como un movimiento artístico. Las obras de los autores adscritos a este movimiento se caracterizan por un objetivo común: la legitimación del cómic como vehículo válido para la expresión artística (...), digno de ser considerado una manifestación cultural de pleno derecho (...) se produce una ruptura con las formas más populares de cómic (...) ya que consideran que estas formas están muy connotadas como productos infantiles y de un solo uso. Green, por tanto, que es necesaria la utilización de un nuevo término (...) para denominar las obras realizadas bajo las nuevas premisas. En consecuencia, las novelas gráficas se definen en contraposición con los comic books, es decir, como obras literarias: largas (...), autoconclusivas, ambiciosas, de autor, adultas, maduras o que tratan temas serios.” (Gómez Salamanca y Rom Rodríguez, 2013).

por tanto, con un precio mayor que el de las denominadas “grapas” (publicaciones con un menor número de páginas, entre las 12 y las 24, menor calidad en el papel y precio menor).

Los *comic books* empezaron “después de algunos experimentos, que consistieron en doblar y probar con el tamaño de algunos pliegos en tabloide que la Eastern Color de Connecticut había hecho para un sindicato de historietas (el Ledger), la compañía produce el primer ‘comic book en su formato moderno’: *Funnies on Parade*. Otros ‘books’, *Famous Funnies*, *Century of Comics* y *Land Funnies*, fueron concebidos bajo el mismo modelo y usados con fines promocionales.” (Masotta, 1982<sup>2</sup>: 82). Así, en mayo de 1934 aparece *Famous Funnies #1*, una reimpresión de material con algunas de las características que aún perviven, como el formato igual (o similar) en cada nuevo número, la periodicidad en la publicación y la venta directa; las propiedades básicas del medio se hallaban ahora reunidas. Tres años más tarde, en 1937, se publica el primer número de *Detective Comics*.” (Masotta, 1982<sup>2</sup>: 83-84).

Desde entonces hasta la fecha la historia del “comic book” debe ser dividida en tres amplios períodos. El primero, el que recorre los años cuarenta y que fue sin duda, la edad de oro del ‘book’. Se multiplican las casas editoras y las ventas alcanzan cifras topes. El segundo período señala una depresión, en términos de venta, en la primera mitad de los años cincuenta en especial, de la que algunas de las mayores editoras no han podido recuperarse. El tercer período arranca desde el comienzo de los años sesenta y se halla fuertemente coloreado por el signo exitoso de los superhéroes de Stan Lee y de Jack Kirby, el ‘editor’ y el jefe de arte respectivamente de Marvel Comics Group. (Masotta, 1982<sup>2</sup>: 83-84).

Nuestro corpus abarcará héroes de varias décadas, pues, como veremos en historia del cómic, DC comenzó a publicar cómics de superhéroes en los años treinta mientras que Marvel comenzó en los sesenta, así que habremos de contemplar tanto personajes de la *Golden Age* (Edad de Oro), como de la *Silver Age* (Edad de Plata). El motivo por el que nos adscribimos a estas dos etapas es que fue en esta época cuando se crearon algunos de los iconos más importantes del medio gracias a varios de los autores más famosos, como Jerry Siegel, Joe Shuster, Bob Kane, Will Eisner, Joe Simon, Stan Lee o Jack Kirby.

La *Golden Age* (ca. 1930-1950) (Edad Dorada de los *comic books*) describe un periodo de los cómics norteamericanos que comprende los últimos años de la década de 1930 hasta los primeros años de la década de 1950. En este periodo, se publicaron los

*comic-books* más similares a la concepción actual y se incrementó la popularidad de estos. Asimismo, se creó el arquetipo del superhéroe del cómic y se introdujo la mayoría de los personajes más famosos: Superman, Batman, Wonder Woman o Green Arrow. Como subraya Arizmendi: “Significativamente los más conocidos superhéroes nacen en la década americana de 1930-1940. Una etapa de dificultades económicas y sociales que, como lógica contrapartida, se lanza a una búsqueda frenética de distracción, tratando de huir de una cotidianidad a menudo insostenible.” (1975: 115).

Por su parte, la *Silver Age* (1956-1970) (Edad de Plata de los cómics estadounidense) fue un periodo artístico de avance y éxito comercial de masas de la industria del cómic norteamericano, con gran predominio del género de superhéroes. Continuada de la Edad Dorada de los *comic-books*, se considera que la Edad de Plata cubre el periodo desde 1956 hasta la década de 1970<sup>9</sup>, y la continúan la Edad de Bronce y la Edad Moderna del cómic. Muchos de los artistas y escritores de cómic más famosos contribuyeron a esta etapa, nombres que ya se han mencionado, como Stan Lee, Jack Kirby, Steve Ditko, Carmine Infantino o John Buscema. Es en este momento, mientras el *Comic Code Authority* (1954) regula con mayor severidad lo que puede o no publicarse, cuando estos autores publican sus historias sobre superhéroes y, además, es en este momento cuando Marvel comienza a ganar terreno a *Detective Comics* con personajes como Spider-Man, Hulk, Doctor Extraño, Iron Man o Daredevil<sup>10</sup>.

El problema de la amplitud excesiva del corpus, sin embargo, y a pesar de haber acotado la selección, primero al cómic norteamericano de superhéroes, luego a las editoriales DC y Marvel y, finalmente, a los superhéroes creados por una y otra en la *Golden Age* y la *Silver Age*, respectivamente, aún persiste. Por esto, se decidió escoger aquellos que, al igual que los héroes épicos y románticos, tuvieran una trascendencia en la actualidad y, así, nuestro corpus se limitó a *Superman*, *Batman* y *Green Arrow*, en el caso de DC (todos ellos pertenecieron en algún momento al grupo *Justice League of America*), y *Spider-Man*, *Hulk*, *Iron Man* y Doctor Extraño, en el de Marvel (los cuatro formaron parte de los *Avengers* en algún momento). Asimismo, en el apartado de

---

<sup>9</sup> En 1970, “la *Silver Age* llegaba a su fin; los creadores que habían fundado sus sólidas estructuras empezaron a desaparecer del mercado (...) y una nueva generación de autores empujaba para obtener un lugar propio en un escenario distinto, en el que la ingenuidad de ciertos conceptos parecía desfasada en un mundo cambiante. Se imponían nuevas reglas.” (Guiral, 2007c: 44).

<sup>10</sup> A diferencia del resto de los héroes mencionados antes de Daredevil, este no se incluye en el corpus porque “en sus comienzos Daredevil había nacido como poco más que una copia de Spider-Man” (Clemente, 2015: 289).

superheroínas, no sólo aparece *Wonder Woman* como ejemplo destacado, sino que se incluye a Elektra y *Batgirl* en él.

Pero aquí nos surge otro problema, y es que “las historias ‘de origen’ son un gran clásico superheroico” (Guiral, 2007b: 121), y con “clásico superheroico” queremos decir que se han revisado los orígenes de los superhéroes en multitud de ocasiones<sup>11</sup>. Y ya no sólo es un problema el hecho de recrear varias veces el origen de un superhéroe, sino que, además, la historia se complica si en el devenir histórico entra la idea del *multiverso DC*:

Al difundir una determinada marca a través de múltiples versiones de un mismo personaje, diseñadas para captar a los diferentes sectores de su público, Julius había dado con una estrategia que se convertiría en una norma de la industria del cómic. Schwartz era un constructor de mundos y, bajo su dirección, el Universo DC pasó a formar parte de un ‘multiverso’, donde un número infinito de Tierras alternativas ocupaban el mismo lugar que la nuestra; cada una vibraba a frecuencias diferentes, de manera que nunca podrían coincidir. La idea de los mundos infinitos, cada uno con su propia historia y sus propios superhéroes, era fascinante, y dio a DC un lienzo aún más amplio sobre el que trabajar. (...) En algunos de estos mundos, los superhéroes clásicos tenían homólogos malvados como el Sindicato del Crimen de América; en Tierra X vivían encerrados los personajes de Quality Comic (que DC acababa de adquirir), librando una lucha sin cuartel, que se prologaba durante décadas, contra un invencible Hitler robótico. (...) pronto descubrimos que todos nosotros vivíamos en Tierra Principal. (Morrison, 2012: 139).

De este modo, ya no sólo hay *un universo* con varios orígenes diferentes para algunos personajes, sino que hay que multiplicar esto *ad infinitum* para hacerse una idea. Para evitar el caos o, al menos, para intentar remediar la problemática física y psicológica que se había producido, se comenzó a hablar acerca de la *continuidad*<sup>12</sup>:

En lugar del tiempo, los universos del cómic ofrecían una cosa llamada ‘continuidad’. La continuidad es un fenómeno emergente, descubierto por primera vez por Gardner Fox, Julius Schwartz y Stan Lee como una especie de bien raíz imaginario que convertiría a simples cómics en crónicas de historias alternativas. Los orígenes incoherentes de DC formaban un archipiélago de conceptos aislados; poco a poco, dichos conceptos se fueron ensamblando para crear una

---

<sup>11</sup> “Este debe ser el origen definitivo, al menos hasta que llegue el siguiente editor y haga otro origen definitivo.” (Clemente, 2015: 271). Es destacable la cantidad de veces en las que se ha reelaborado el origen de un personaje como el de *Batman*, hasta el punto de mantener al asesino de sus padres en el anonimato (*Detective Comics* #33, 1939, y *Batman* #1, 1940), ponerle un nombre, Joe Chill (*Batman* #47, 1948) o señalar que fue el *Joker*.

<sup>12</sup> Todos estos conceptos (multiverso, continuidad, etcétera) se expondrán más adelante con detalle cuando se hable de la historia del cómic y de ambas editoriales.

megacontinuidad que incluía múltiples mundos paralelos. Estos mundos no sólo daban sentido a las versiones pre-Edad de Plata de personajes como Flash, sino que también incorporaban nuevas adquisiciones, provenientes de compañías extintas, a una estructura que hacía parecer provinciano el Universo Marvel. Luego Marvel mejoró la fórmula mostrándonos viajes humanos que podían durar lo mismo que nuestras propias vidas (...); viajes donde todo cambiaba pero siempre acababa en el mismo sitio. (Morrison, 2012: 142).

Por todo esto, se han escogido unas líneas determinadas para seleccionar las obras de referencia de los distintos superhéroes. En el caso de Marvel ha sido algo más sencillo, ya que se ha acotado a la publicación de la colección *Season One* (Primera temporada), que consiste en un relato con principio y final en cada uno de los casos, que fue ideada para acercar a aquellos que sólo conocían a los héroes a partir de los medios audiovisuales y para modernizar y actualizar el origen de algunos de los iconos más representativos de la editorial. De esta forma, se cuenta con los tomos de *Season One* para los personajes de *Doctor Extraño* (Greg Pak y Emma Rios), *Hulk* (Fred Van Lente y Tom Fowler), *Iron Man* (Howard Chaykin y Gerald Parel) y *Spider-Man* (Cullen Bunn y Neil Edwards) y, como en el caso de *Elektra* no existe un *Season One*, se recurrió a otra colección que revisaba los orígenes para estudiarla, en este caso, la colección *Ultimate* (*Ultimate Elektra*, Mike Carey y Salvador Larroca). Además, para completar posibles carencias que pudieran surgir de estas decisiones, también se ha seleccionado como material adicional de apoyo el tomo *Marvel 75 años. La era clásica*, así como *Marvels* (Busiek y Ross<sup>13</sup>), para enriquecer la parte teórica y gráfica.

En el caso de DC resultó más complicado, ya que, a la problemática del multiverso, hay que añadir el hecho de que no existe una colección en la que se haya publicado ni siquiera a la Trinidad<sup>14</sup> (*Superman, Batman, Wonder Woman*), por lo que se decidió seleccionar una serie de obras que, por su mayor fidelidad al original así como por su buena aceptación tanto en crítica como en público a lo largo del tiempo, supondrían una buena base. De esta forma, en el caso de *Superman*, se comenzó por el *All-Star Superman* de Morrison, Quitely y Grant, puesto que no solo resumen el origen del héroe, sino que además encontramos en él las características que definen al personaje actual y que lo entroncan con los héroes anteriores (incluyendo la mortalidad

---

<sup>13</sup> Personalmente, considero el *comic book* de Ross y Busiek una maravilla gráfica que permite comprender a través de un dibujo hiperrealista la percepción de los personajes “normales” que asisten al nacimiento de la nueva era superheroica.

<sup>14</sup> Existe un gran trabajo con las colecciones que reúnen, al igual que Marvel, los primeros 75 años de los personajes, pero el volumen que contiene los 75 años de *Batman* no se encuentra disponible a fecha de hoy y aquellos ejemplares vendidos por particulares no son accesibles económicamente.

del héroe, de la que hablaremos más adelante). Sin embargo, a este *comic book* se une el *Especial Action Comics (1938-2013): 75 años de Superman* que resulta un compendio de las mejores y más aclamadas historias del superhéroe desde su creación hasta 2013. En el caso de *Batman*, se seleccionó *Batman Año Uno* (Miller y Mazzuchelli) como punto de partida, si bien se tuvieron en cuenta otras obras, como *El regreso del caballero oscuro* (Miller y Janson) y *Batman. Antología 75 años* (publicación de ECC que contiene algunas de las primeras historias del Caballero Oscuro, si bien no constituye un compendio como los de *Superman* o *Wonder Woman*). Para *Wonder Woman* se escogió el volumen *Especial Action Comics (1941-2016): 75 años de Wonder Woman*, por recoger las historias más destacadas e importantes de la amazona, así como *Wonder Woman Tierra Uno* (Morrison y Paquette) y *Wonder Woman. El espíritu de la verdad* (Ross y Dini). Por otro lado, en el caso de *Green Arrow* y *Batgirl*, también se pudo tener acceso a las ediciones de *Año Uno* (*Green Arrow* de Diggle y Jocke, y *Batgirl* de Beatty, Dixon, Martín y López), al igual que ocurre con *Batman*, por lo que se tomaron estas como base, aunque, en el caso de *Green Arrow*, también se incluyó *El arco del cazador* (Grell) dada la escasa extensión del volumen de *Año Uno*.

Asimismo, y al igual que sucedió con Marvel, también se tomaron en consideración otras obras como apoyo teórico y gráfico, en este caso, *Kingdom Come* (Waid y Ross), puesto que en ella aparecen todos los personajes principales de la editorial, *Orígenes secretos* (los dos volúmenes, en los que se incluyen a Superman y Batman por un lado, y a Wonder Woman por otro) y *Liga de la Justicia. Año Uno* (Waid, Augustyn y Kitson), que continúan ambos con la muestra de los orígenes de los personajes más relevantes de la editorial.



## 5. METODOLOGÍA

La finalidad que tienen estas páginas es la de establecer la metodología que nos permitirá realizar el análisis del corpus y la posterior comparación de los elementos, en este caso, de los personajes protagonista (héroes y superhéroes) para hallar sus características distintivas.

Al principio se establecerá un aparato teórico sobre diversos conceptos y modelos para, al final, señalar el modo de actuación. En este apartado no figurarán todas las escuelas y líneas que nos permitirían ofrecer una vasta base metodológica (no pretendemos ocupar páginas en estudios sobre la historia de los estudios literarios y las diversas corrientes de análisis, puesto que esos manuales ya existen y pueden ser consultados sin problema por aquellos que quieran profundizar en esa materia), pero sí ciertas directrices que supondrán una ayuda a la hora de poner en práctica esas ideas. Además, la parte más importante del trabajo radica en la búsqueda de unas características comunes entre los distintos héroes que nos permitan argumentar nuestras hipótesis de manera firme y llevarlas a tesis, y no en discutir modelos o explicaciones de otros autores más avezados en esta materia.

Comenzaremos con un intento por definir la palabra que engloba a todas las obras que forman nuestro corpus y que se encuentra también en la denominación de la metodología que vamos a seguir: la *literatura*. Sin embargo, a este concepto le sucede lo mismo que a todos aquellos que tratan sobre una actividad artística e intelectual del ser humano (como el cómic o la novela gráfica, así como el posicionamiento a favor de incluirlos o no como un género propio), y es que “la palabra ‘literatura’ se presenta fuertemente afectada por el fenómeno de la polisemia, que hace muy difícil establecer y clarificar el concepto de literatura” (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 11). Por ello, y como ya se ha mencionado, se pretende ofrecer un breve resumen de las diferentes posturas para, finalmente, asumir una definición, pero sin pretender sentar bases.

De Aguiar e Silva, comienza señalando que:

en latín, *litteratura* significaba instrucción, saber relacionado con el arte de escribir o leer, o también gramática, alfabeto, erudición, etc<sup>15</sup>. Se puede afirmar que, fundamentalmente, fue éste el contenido semántico de ‘literatura’ hasta el siglo XVIII, ya se entendiese por *literatura* la ciencia general, ya, más específicamente,

---

<sup>15</sup> Para Kayser, por ejemplo, si atendemos al significado de la palabra, abarcaría todo el lenguaje escrito, lo que nos ampliaría hasta niveles inabarcables el campo de estudio (Kayser, 1970).

la cultura del hombre de letras. Cuando en el siglo XVII o en la primera mitad del XVIII, se pretende designar lo que hoy denominamos ‘literatura’, se utiliza la palabra *poesía*, o, si se quiere mencionar cierta forma de prosa, se emplea el vocablo *elocuencia*. (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 11).

A partir de este momento, el sentido de esta palabra comienza a evolucionar y, ya en la segunda mitad del siglo XVIII, su contenido semántico cambia y deja de hacer referencia al conocimiento o la cultura del hombre de letras para designar una actividad específica de este, es decir, deja de designar una cualidad o una característica de un sujeto para referirse al resultado de la misma, esto es, señala a un producto u objeto que puede estudiarse, denominación que continuará a finales del mismo siglo puesto que, en este momento, significa “el conjunto de obras literarias de un país”, por lo que suele ir asociada a un adjetivo que circunscribe su ámbito geográfico. Los románticos franceses, los neoclásicos y los positivistas consideraban que la literatura era la consecuencia, la manifestación o la expresión del espíritu nacional, producto asimismo de la geografía, la historia o la herencia de cada uno de los pueblos (Vega, 1998: 145). Ya a las puertas del siglo XIX, la *literatura* amplía su ratio de designación y se define como el “el fenómeno literario en general y ya no circunscrito a una literatura nacional en particular” yendo poco a poco hacia la idea de la creación estética y categoría intelectual o de conocimiento específica (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 14).

Por el contrario, Kayser señala la concreción a la que estuvo sometido el concepto de literatura en el siglo XVIII puesto que, frente a lo que afirma De Aguiar e Silva, la poesía estaba en el punto de mira de los estudios y definiciones; así, para Kayser, “todo texto literario (en el sentido más amplio de la palabra) es un conjunto estructurado de frases, fijado por símbolos” (Kayser, 1970: 16).

En lo relativo a la cualidad estética de la literatura, Wellek y Warren indican que parece que lo mejor es “no considerar literatura más que las obras en que predomine la función estética, aunque cabe admitir la existencia de elementos estéticos tales como estilo y composición en obras que persiguen una finalidad completamente distinta no estética.” (Wellek y Warren, 2009: 35). Por otro lado, De Aguiar e Silva señala una serie de precisiones terminológicas en cuanto al concepto de *literatura* a partir de la llegada del Romanticismo:

Tal es la evolución semántica del vocablo ‘literatura’ hasta el advenimiento del romanticismo. Esta evolución, sin embargo, no paró aquí, sino que prosiguió a lo largo de los siglos XIX y XX. (...) las más relevantes acepciones de la palabra en

este período de tiempo:

- a) Conjunto de la producción literaria de una época (...) o de una región (...)
- b) Conjunto de obras que se particularizan y cobran forma especial ya por su origen, ya por su temática o por su intención (...)
- c) Bibliografía existente acerca de un tema determinado (...)
- d) Retórica y expresión artificial (...) Este significado depreciativo del vocablo data del fin del siglo XIX y es de origen francés (...)
- g) 'Literatura' puede significar, todavía, conocimiento organizado del fenómeno literario. (...)

La historia de la evolución semántica de la palabra nos revela inmediatamente la dificultad de establecer un concepto incontrovertido de 'literatura' (...) No cedamos, sin embargo, a la ilusión de intentar definir con una breve fórmula la naturaleza y el ámbito de la literatura. (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 11-14).

Para Wellek y Warren (Wellek y Warren, 2009: 31), el término *literatura* parece más adecuado “cuando se circunscribe al arte de la literatura, es decir, a la literatura imaginativa, a la literatura de fantasía<sup>16</sup>”. Sin embargo, para ellos, uno de los problemas que presenta el término *literatura* es que, por su etimología de *littera*<sup>17</sup>, se limite a la literatura escrita o impresa, puesto que la definición habría de abarcar también la literatura oral. Para nosotros, esta inclusión de la literatura oral dentro de la definición de 'literatura' es importante, ya que, al tener en cuenta la épica dentro de nuestro corpus, si la excluimos, aunque actualmente estas obras estén en papel, no podríamos tener en cuenta las obras épicas puesto que, en su mayor parte, se originaron dentro de la tradición oral.

Prado Coelho expuso que “pertenecen a la Literatura, según el concepto hoy dominante, pero en la práctica frecuentemente obliterado, las obras estéticas de expresión verbal, oral o escrita” (en De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 14), ya que tener en cuenta únicamente las obras impresas dejaría fuera toda la literatura de tradición oral como la épica. Es por ello por lo que se ha de asumir que la obra literaria constituirá una forma determinada de mensaje verbal en el que se emplea un uso literario del lenguaje, aunque esta idea supone otra problemática, la de la caracterización del lenguaje literario. En primer lugar, tenemos que tener en cuenta que la literatura, como creación del hombre, utiliza medios elaborados por este, del mismo modo que lo hace con otras artes. En este caso, este medio es el lenguaje, también creación del ser humano y dependiente de numerosos rasgos que, en el caso de la literatura, la caracterizan con la

---

<sup>16</sup> No entendamos aquí 'fantasía' como ciencia ficción, sino como una fabulación, es decir, como una obra de contenido ficticio.

<sup>17</sup> Etimología que ya hemos mencionado.

utilización específica de este elemento (el lenguaje literario) que, en ocasiones, puede “resultar deficiente en ciertos aspectos<sup>18</sup>” y que “dista mucho de ser meramente designativo” (Wellek y Warren, 2009: 32).

Así, si tenemos en cuenta las seis funciones básicas del lenguaje de Jakobson, debemos centrarnos en la función poética cuanto tratamos del lenguaje literario. Esta función se caracteriza, tal y como afirma De Aguiar e Silva:

...primaria y esencialmente por el hecho de que el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, por el hecho de que la palabra literaria, a través de un proceso intencional, crea un universo de ficción que no se identifica con la realidad empírica, de suerte que la frase literaria significa de modo inmanente su propia situación comunicativa, sin estar determinada inmediatamente por referentes reales o por un contexto de situación externa. (...) En el lenguaje literario (...) el contexto extraverbal y la situación dependen del lenguaje mismo, pues el lector no conoce nada acerca de ese contexto ni de esa situación antes de leer el texto literario. (...) Entre el mundo imaginario creado por el lenguaje literario y el mundo real, hay siempre vínculos, pues la ficción literaria no se puede desprender jamás de la realidad empírica. El mundo real es la matriz primordial y mediata de la obra literaria; pero el lenguaje literario no se refiere directamente a ese mundo, no lo denota (...) No se trata de una deformación del mundo real, pero sí de la creación de una realidad nueva, que mantiene siempre una relación de significado con la realidad objetiva. (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 16-18).

Por todo ello, para De Aguiar e Silva formarán parte de la literatura aquellas obras en las que “el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, en [las] que la palabra da vida a un universo de ficción”, ya que, para este autor no es suficiente que una obra esté escrita de manera elegante para ascender a la categoría de literatura,

aunque en ella puedan existir accidental y esporádicamente elementos estéticos. El concepto de literatura que acabamos de formular obedece a un criterio estrictamente estético. Repudiamos así un concepto amplificador y cultural de la literatura (...) según el cual pertenecerían a la literatura obras jurídicas, históricas, pedagógicas, etc. (...) Importa, sin embargo, hacer una observación muy importante. Lo que afirmamos sobre el concepto de literatura se basa en las tendencias generales de la estética y de la crítica literaria contemporáneas. (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 33).

Estamos de acuerdo con la idea de reducir las obras que se incluyen dentro de la

---

<sup>18</sup> “Abunda en ambigüedades; como cualquier otro lenguaje histórico, está lleno de homonimias, de categorías arbitrarias o irracionales, como el género gramatical; está transido de accidentes históricos, de recuerdos y de asociaciones; en una palabra, es sumamente ‘connotativo’.” (Wellek y Warren, 2009: 32).

literatura, pues, consideramos que debe existir cierta ficcionalidad en la obra literaria, relacionada con su cualidad estética, y, por tanto, tal y como afirma De Aguiar e Silva, no se situaría en el paso del tiempo y de la historia:

La literatura, actividad específica del hombre creador de valores, se sitúa forzosamente en el devenir temporal y en el decurso histórico. Las obras literarias, sin embargo, no se insertan en el curso temporal de modo heteróclito o fortuito, ni como una gigantesca colección de individuos absolutamente ajenos entre sí. (De Aguiar e Silva, 19793: 244).

Este perspectivismo indica que la literatura no es un conjunto de obras únicas e independientes entre sí pero tampoco constituyen compartimentos estancos etiquetables con una corriente o una época determinadas ni un bloque global sin fisuras ni cambios (Wellek y Warren, 2009: 56).

Por su parte, Raymond Williams señala que el concepto *literatura* en su definición moderna no surgió antes del siglo XVIII ni se desarrolló de forma plena hasta el siglo XIX (Llovet, 2005: 33), aunque reafirma su origen en la palabra latina *littera*, al igual que algunos autores anteriores. Por su parte, Croce (al que volveremos a mencionar más adelante cuando tratemos de la disciplina de la Literatura Comparada), tenía una concepción más estricta de la definición de literatura, que le obligó a excluir a grandes autores del campo de lo poético (Molière y Horacio, entre otros). Gayley, a principios del siglo XX, elabora una definición más abstracta cuando afirma que la literatura es:

un medio integral y distinto de pensamiento, una expresión institucional común de la humanidad, diferenciada, ciertamente, por las condiciones sociales del individuo, por las influencias, restricciones y oportunidades raciales, históricas, culturales y lingüísticas, pero que, independientemente del tiempo o del aspecto, está alentada por las necesidades y aspiraciones comunes del hombre: nace y surge de facultades comunes, tanto psicológicas como fisiológicas, y obedece a leyes comunes de materia y modo de la humanidad individual y social. (Vega, 1998: 37).

Sin embargo, a principios de la segunda mitad del siglo XX, la “literatura” pasó de significar “un conjunto de textos” a “un conjunto de procesos institucionales e históricos” (Vega, 1998: 138) o a planteamientos subjetivos en los que la perspectiva es la que establece el canon. Gnisci, por su parte, considera a la literatura como “la única

forma de relación lingüística compartida por todas las culturas, la única capaz de considerarlas iguales y traducirlas (...) La literatura es la única forma común a las culturas capaz de enseñarnos a convertirnos en ‘hombres y mujeres de mundo’, es decir, a traducir e intercambiar unos con otros en igualdad el significado, el respeto a la diferencia, y un poco, a la utopía.” (Vega, 1998: 193-194).

Por todo ello, debemos considerar que la literatura es un producto cuya “organización, expresión personal, realización y utilización del vehículo expresivo, falta de propósito práctico y, desde luego, carácter ficticio, de fantasía.” (Wellek y Warren, 2009: 38) son caracterizadoras de la misma, puesto que es en el empleo singular de estos rasgos donde la literatura se distingue de otras obras que no son literarias. También debemos tener en cuenta que debemos pensar en la literatura como en un sistema al que se le van añadiendo obras y, por ello, va creciendo, ampliándose, y transformándose ella misma y sus relaciones. A este respecto, debemos recordar que “la literatura es una institución social que utiliza como medio propio el lenguaje, creación social” (Wellek y Warren, 2009: 112). De Bonald afirma a este respecto que “la literatura es una expresión de la sociedad” (Wellek y Warren, 2009: 113), esto es, que no sólo el producto y todo lo que rodea su creación (autor, público, contexto...) están influidos por la sociedad, sino también que es este elemento social el que aporta características a la literatura dotándola de sus rasgos individualizadores. De este modo, la misma obra poseerá unas características determinadas y será recibida de una u otra forma en función de la sociedad que la reciba y analice.

En el fragmento de Wellek y Warren se ha mencionado la falta de una finalidad práctica e la literatura, y es que esta generalmente, y sobre todo a partir del Romanticismo, ha adquirido connotaciones hedonistas:

El romanticismo, al considerar la poesía y el arte en general como un conocimiento específico y el único capaz de revelar al hombre lo infinito, los misterios de lo sobrenatural y los enigmas de la vida, confería al fenómeno estético una justificación intrínseca y total (...) La idea de la obra de arte como mundo autónomo y exento de propósitos extrínsecos surge con frecuencia en Schelling y en Hegel. La aparición, por vez primera, de la expresión *el arte por el arte*<sup>19</sup> está relacionada con los círculos románticos alemanes (...) y con los estetas seguidores de Kant y de Schelling. (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 46-47).

---

<sup>19</sup> “El arte por el arte, como movimiento estético, como escuela literaria históricamente situada y determinada, es fenómeno característico del siglo XIX” (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 49).

De este modo, los románticos alemanes asumieron la idea de que la literatura, del mismo modo que otras artes, era un producto sin una finalidad ni una funcionalidad determinada salvo la estética. Es cierto que podemos aprender de la literatura conocimientos aplicables en la vida, pero esta no es la función para la que fue creada, sino que se trata de un arte cuyo fin es el de entretener por medio de un lenguaje más o menos elaborado.

En lo relativo a concebir la literatura como *conocimiento*, ya en la estética platónica aparece este enfoque, aunque Platón concluya que esta no puede ser un medio para transmitir el conocimiento:

Según Platón, la imitación poética no constituye un proceso revelador de la verdad, y así se opone a la filosofía, que, partiendo de las cosas y de los seres, asciende a la consideración de las Ideas, realidad última y fundamental; la poesía, en efecto, se limita a proporcionar una copia, una imitación de las cosas y de los seres, que, a su vez, son mera imagen (phántasma) de las Ideas. (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 67-68).

Sin embargo, lo que para Platón constituye simplemente una mera copia de una realidad y, por tanto, un medio inadecuado para alcanzar la verdad; para Aristóteles se encuentra por encima de la Historia puesto que el poeta idea un mundo coherente y universal.

El problema de la *catarsis* (la purificación o liberación del receptor de la tragedia por medio de la experimentación de emociones como la compasión o el horror) como finalidad de la literatura viene desde Aristóteles (si bien no constituye la única finalidad de la literatura, puesto que también lo son el placer y el conocimiento). En la *Poética* afirma explícitamente “que la función propia de la poesía es el placer (*hedoné*); no un placer grosero y corruptor, sino puro y elevado.” (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 72). Esta problemática de la catarsis en la literatura no volvió a interesar a los estudiosos hasta el siglo XVI, cuando la *Poética* volvió a colocarse en el foco de atención de los investigadores y a originar un importante movimiento de teoría literaria en el que, en la segunda mitad del siglo XVI, en torno a la *Poética*, se pueden encontrar dos interpretaciones del concepto de catarsis, definitorias de dos actitudes mentales y estéticas diferentes: “una interpretación *moralista*, y otra que podemos llamar *mitridática*. Estas interpretaciones, en sus líneas esenciales, expresan los dos grandes modos, en la tradición literaria europea, de entender y valorar la catarsis aristotélica.” (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 72-74).

La primera de las interpretaciones, si bien errónea al tratar de concebir la literatura

como un medio únicamente de purificación del espíritu desde el punto de vista religioso, transmite la visión de la literatura del momento que derivó en una idea sentimentalista de la catarsis. Por otro lado, la visión “mitridática” de la catarsis “insiste en la clarificación racional de las pasiones por la poesía trágica” (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 76). Finalmente, aunque el concepto de catarsis aristotélica estaba relacionado casi en exclusividad con la tragedia, la función catártica se encuentra en toda expresión literaria o artística puesto que se concibe como una forma de liberación y superación (tanto del autor como del lector) y no como una simple evasión.

Más adelante, durante el Romanticismo y en épocas posteriores, esta problemática de la literatura como medio para alcanzar el conocimiento volvió a plantearse, pues los románticos concebían la poesía como “la única vía de conocimiento de la realidad profunda del ser” y al mundo como un poema gigantesco, una red inmensa de jeroglíficos, y, de este modo, el poeta es quien descifra este enigma, penetrando en la realidad invisible y, “mediante la palabra simbólica, revela la faz oculta de las cosas” (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 68).

En la edad contemporánea, la cuestión de la literatura como conocimiento ha sido estudiada por la estética simbólica o semántica para la que la literatura, lejos de nuestra visión de objeto de diversión o actividad lúdica, “representa la revelación, en las formas simbólicas del lenguaje, de las infinitas potencialidades oscuramente presentidas por el alma del hombre”. Por ello, para algunos seguidores de esta corriente de pensamiento,

la literatura no es filosofía disfrazada, ni el conocimiento transmitido por ella se identifica con conceptos abstractos o con principios científicos. Pero la ruptura total entre literatura y actividad cognoscitiva representa una mutilación inaceptable del fenómeno literario, pues toda obra literaria auténtica traduce una experiencia humana y dice algo acerca del hombre y del mundo (...) A través de los tiempos, la literatura ha sido el más fecundo instrumento de análisis y comprensión del hombre y de sus relaciones con el mundo. (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 70-71).

De este modo, se ha podido comprobar que el significado de la palabra fue modificándose con el paso de los siglos sin perder su problemática. En conclusión, se puede definir a la literatura como el producto o el conjunto de obras, que poseen una forma determinada de mensaje verbal el cual emplea un uso estético del lenguaje, resultado de la acción del ser humano y común a la humanidad cuya finalidad principal



es el placer, que posee connotaciones sociales y cuyo medio de transmisión puede ser tanto oral como escrito y/o visual.

Todo lo dicho anteriormente nos lleva a comentar también (de forma extremadamente concisa) el carácter inaprehensible del concepto de género (en lo relativo a la narración, se incluirá en el capítulo III para relacionarlo con el cómic), tan escurridizo como el de *literatura*, y que parece no tener otro significado que el de *grupo* y en el que se incluyen a veces conjuntos tan dispares como el auto, la tragedia, el drama, etcétera.

Para Schlegel, debemos volver a las formas griegas (lírica, épica y dramática) de las que derivan todos los géneros secundarios ya que son estas una de las dos acepciones que incluyen este concepto, mientras que la otra definición (que nosotros concebimos como subgéneros o categorías menores pertenecientes a las grandes divisiones que estructuran la literatura) hace referencia a los diferentes fenómenos como la novela, la comedia o la canción.

Staiger, por su parte, enuncia que “las nociones de lírico, épico, dramático, son nombres científico-literarios aplicados a posibilidades fundamentales de la existencia humana en general” (Kayser, 1970: 439). Por ello, Kayser propone utilizar los adjetivos, es decir, “lírico, épico y dramático”, como una designación interna mientras que la presentación de las categorías se realice mediante los sustantivos Lírica, Épica y Dramática; aunque algunos estudiosos que siguen la terminología de Goethe no utilicen el término “género” sino que se atienen a una designación más cercana a la biología, la de “especies naturales”, que no compartimos por volver a la intención de englobar todas las categorías bajo el alero de la poesía.

Esta división tripartita entre Lírica, Épica y Dramática no se impuso hasta pasados varios años<sup>20</sup>, si bien todos los intentos de categorizar a la literatura (o la mayoría de ellos, al menos) pasan por tres categorías distintas, tengan los nombres de Lírica, Épica y Dramática o no. Actualmente, esta categorización tripartita, aunque está ampliamente extendida y la mayoría de los estudiosos estén de acuerdo con ella, se ha visto envuelta en cierta problemática al intentar incluir de forma justa géneros como el ensayo o el cómic, de cuya adscripción a la literatura se tratará en el primer apartado del Capítulo IV.

---

<sup>20</sup> “Irene Behrens ha demostrado que fue hacia 1700 cuando se estableció firmemente en Italia, pasando luego, en el siglo XVIII, a Alemania y extendiéndose desde aquí a Francia” (Kayser, 1970: 440).

Una vez se ha definido la naturaleza de la obra literaria, se debe hacer referencia al estudio de las posibilidades, fundamentos y propósitos de la *teoría de la literatura*, en la que se incluye la metodología que se empleará en esta investigación. El objeto material de la teoría de la literatura es, evidentemente y como su nombre indica, la propia literatura, aunque convendría delimitar la perspectiva desde la que se va a estudiar. Por ello, primero se ha de mencionar que el origen de los estudios de historia y crítica literaria modernos se establece a principios del siglo XIX, relacionado con la llegada del Romanticismo, época en la que el concepto de *literatura* adquirió su significación moderna, y también periodo en el que se generó y desarrolló una conciencia histórica que permitió la aparición de las ciencias humanas actuales (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 342).

Continuaremos señalando que, tal y como sostiene Barthes<sup>21</sup>:

“Todo texto es un intertexto”, en el sentido de que se configura mediante textos que acoge, en diferentes niveles y con grados distintos de consciencia y explicitud. Es condición indispensable de todo texto, a partir de la cual este se abre a la diseminación significativa y con ella a la productividad textual, rebasando la mera reproducción. (1973, citado por Muro, 2004: 31).

La teoría de la literatura, en primer lugar, se integra en el grupo de las llamadas ciencias del espíritu, que se caracterizan porque su objeto, métodos y finalidad que no son los mismos que los de las ciencias naturales. Las primeras tienen como objeto el universo ideado por el ser humano a lo largo de la historia (y, por ello, un área sumamente amplia ya que comprende todos los dominios de la actividad humana) y “se esfuerzan por comprender ‘la realidad en su carácter individual, en su devenir, espacial y temporalmente condicionado’” (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 36-37). Por tanto, no se puede aspirar que, en el estudio de la literatura, el resultado sea plenamente exacto u objetivo, si bien se procurará trabajar con el mayor rigor posible.

A este respecto, Laurette continúa con la idea del autor anterior afirmando que:

las ciencias humanas se encuentran siempre en estado de búsqueda de teorías y de métodos de clarificación a causa de su propia naturaleza hipotética (...) Las

---

<sup>21</sup> Este autor guarda cierta relevancia en tanto que, con el precursor Vladimir Propp y junto con Umberto Eco, impulsó el estudio de algunos géneros denostados como el cómic, el folletín o la novela policiaca, apoyándose en el psicoanálisis de Freud (Llovet, 2005: 72).

ciencias humanas no poseen una teoría fundacional. La actividad del conocimiento se ejerce con la mediación de metalenguajes que participan de estrategias diversas. La conciencia de no tener ‘teorías auténticas’ explica la búsqueda constante de legitimación teórica<sup>22</sup> y, en algunos casos, la frustración de no poder fundamentar una metodología, de no poder construir un modelo y un metalenguaje que sean satisfactorios. (Vega, 1998: 124-125).

Para Wellek y Warren, la teoría literaria es “el estudio de los principios de la literatura, de sus categorías, criterios, etcétera” (Wellek y Warren, 2009: 51), frente a la crítica literaria, que estudia obras concretas, o la historia literaria, que comprende la exposición de los diversos movimientos y épocas de la literatura; y “es imposible si no se asienta sobre la base del estudio de obras literarias concretas” (Wellek y Warren, 2009: 52).

En la primera mitad del siglo XX hubo tres grandes movimientos de crítica literaria, el formalismo ruso, el *new criticism* norteamericano y la estilística, que representaron la respuesta contra los métodos de la historia literaria positivista, pues se proponían estudiar la obra literaria como una entidad artística frente al historicismo y la erudición. De este modo, aproximan los estudios literarios y la lingüística, ya que conciben la obra literaria como un artefacto verbal, y transforman la crítica literaria en una disciplina rigurosa, que exige una preparación científica adecuada y que “es inconciliable con el impresionismo o el fácil aficionismo. A la autonomía de la literatura debe corresponder la autonomía de la crítica y de la ciencia de la literatura” (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 357-358).

La Literatura Comparada, que es la metodología que centra nuestro interés, está relacionada con la Crítica literaria, la Teoría de la literatura y la Historia de la literatura (atravesando su Historia, implicándose en su evolución y desarrollándose en relación a sus metodologías y a ellas mismas, dejando que sus perspectivas la cambien y transformándolas a su vez). La historia de la Literatura Comparada es la historia de la modificación de unos ideales, desde la concepción de una idea de una literatura supranacional<sup>23</sup> hasta la división en minúsculos compartimentos individualizadores.

---

<sup>22</sup> Como podremos comprobar más adelante en el breve resumen del devenir de esta disciplina y los numerosos vaivenes que ha sufrido (creación de distintas escuelas, diversas conceptualizaciones y objetivos, etcétera).

<sup>23</sup> Goethe en 1827 concibió el concepto de *Weltliteratur*, respondiendo a una necesidad histórica por el momento que vive Europa. Así, Llovet (Llovet, 2005: 345) afirma que “el olvido de la idea de nación, del peso del nacionalismo y de la noción de conflicto como parte esencial de su historia resulta fundamental

Por todo ello, los precedentes de la Literatura Comparada son importantes en su estructura y desarrollo actual, a pesar de no haber existido académicamente hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX, coincidiendo con la creación y el auge de los cómics (Llovet, 2005: 333-334). Por ejemplo, el primer catedrático de Literatura Comparada fue Texte, al que se mencionará más adelante (Lyon, 1897), y el primer manual en el que el comparatismo aparecía como una disciplina académica fue escrito en 1931 por Van Tieghem.

Como ya se ha indicado, los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX vieron cómo la Literatura Comparada nacía, se institucionalizaba y era reconocida académicamente:

Entre 1885<sup>24</sup> y 1905, se publicaron las primeras monografías clásicas del comparatismo, se crearon las primeras cátedras universitarias de Literatura Comparada, se fundaron las primeras revistas y aparecieron los primeros textos programáticos sobre su naturaleza, sus principios, métodos y fines. (Vega, 1998: 13-15).

Documentándose por primera vez la *Literatura Comparada* en la primera mitad del siglo XIX<sup>25</sup>, aunque no llega a expandirse hasta la década de los sesenta y setenta, esta disciplina ha de ponerse en relación con la creación y auge de los estudios comparados en diferentes campos del saber desde principios del siglo XIX, aunque en origen esta metodología “se concibió como una respuesta o una reacción a la limitación de los estudios literarios de las filologías particulares, que se centraban en los textos escritos en una sola lengua o dentro del territorio de una nación-estado”. De esta forma, la Literatura Comparada se presentaba como una superación de los límites y “como una aproximación supranacional y supralingüística al fenómeno literario” (Vega, 1998: 13-15).

Los primeros estudios comparatistas criticaban la ineficacia de emplear las

---

para pensar comparatísticamente la historia de la Literatura Comparada”.

Cuvier, por su parte, señala que “la comparación está puesta al servicio de una finalidad superior: la presentación ordenada de una realidad global preexistente” (Llovet, 2005: 348).

<sup>24</sup> “(...) la Literatura Comparada (...) no aparece en inglés hasta 1886, cuando lo hallamos aplicado al estudio comparativo de la literatura en el título de un volumen interesante y sugestivo del profesor H. M. Posnett.” (Vega, 1998: 37).

<sup>25</sup> “Matthew Arnold, inspirándose en el uso que Ampère hacía de la *histoire comparative*, fue, al parecer, el primero en utilizar el término en inglés (1848). Los franceses han preferido el utilizado anteriormente por Villemain, que había hablado de *littérature comparée* (1829), por analogía con la *Anatomie comparée* de Cuvier (1800). Los alemanes, por su parte, hablan de *vergleichende Literaturgeschichte*.” (Wellek y Warren, 2009: 59).

fronteras nacionales como límites en la investigación; de este modo, la Literatura Comparada no sólo se mostraba como una disciplina comprehensiva que basaba sus estudios en la comparación o en establecer la relación entre las literaturas nacionales, sino también empeñada en buscar los rasgos propios de las obras (Vega, 1998: 13-15).

A este respecto, consideramos que es evidente que la literatura moderna toma muchos elementos de las clásicas, desde temas hasta personajes o estructuras, por ejemplo; al igual que es innegable la contaminación que existe entre las distintas literaturas nacionales puesto que, y tomando en consideración la máxima latina *nihil novum sub solem*, las distintas literaturas y sus etapas no constituyen compartimentos estancos alejados de toda posibilidad de influencia y reciprocidad. Ya Platón en su *Parménides*, hablando del método comparativo, decía que este “debe buscar lo que es común, similar, lo mismo en las especies y en los géneros.” (Vega, 1998: 156).

En conclusión, históricamente la Literatura Comparada constituye una disciplina académica reciente, ya que la comparación no se empleó en épocas precedentes por la falta de un número suficiente para establecer un corpus definitorio y de una perspectiva crítica e histórica del estudio de la literatura así como de la profunda dependencia de la literatura clásica, que nació en Europa y América del Norte y la cual, desde sus comienzos, siempre ha sido definida como una ciencia en crisis, reformulándose continuamente acerca de sus objetivos, límites, identidad, etcétera.

Se ha de señalar que no existió unanimidad en la definición de la disciplina al principio, siendo unos más estrictos que otros a la hora de especificar las características de la Literatura Comparada. En sus comienzos, la metodología de la Literatura Comparada era heredera del positivismo (Taine) y del darwinismo social (Brunetière) y el modelo que sigue es el de las ciencias de la naturaleza. Los trabajos de Texte, Croce<sup>26</sup> y Gayley, de los que indicaremos sus aportaciones a la Literatura Comparada a continuación, son sumamente característicos porque se establecen desde diferentes tradiciones académicas y países así como porque “presentan las propuestas o las contrapropuestas que han tenido una mayor recepción en el comparatismo posterior y permiten comprender el estado de la disciplina (...) a finales del siglo XIX y a comienzos del siglo XX; esto es, en los años en los que la Literatura Comparada se

---

<sup>26</sup> En lo relativo a las ideas generales de estos autores sobre la Literatura Comparada, Pérez García (2006: 26-27) realiza un resumen de las mismas en el que se puede deducir su oposición a las consideraciones de ambos.

conforma e inicia su progresiva consolidación.” (Vega, 1998: 20).

En primer lugar, Texte propone definirla como el “estudio de todas las literaturas en sus mutuas relaciones” (Vega, 1998: 18) y, tras la muerte de este, Croce publica un artículo en el que establece una serie de objeciones a la disciplina, a la que no consideraba como tal por “falta de especificidad de las primeras definiciones y metodologías académicas.” (Llovet, 2005: 354). Así, Croce afirma que se debe eliminar la definición de Literatura Comparada como “el estudio literario que usa el método comparativo” (Vega, 1998: 32) puesto que este es sólo un modo de realizar la investigación en literatura y no define ni delimita el campo de estudio, si bien aporta otra definición que considera más adecuada: “la Literatura Comparada explora e investiga las ideas y los temas literarios; persigue sus alteraciones, desarrollos y diferencias recíprocas en distintas literaturas (...) la Literatura Comparada debe rastrear el desarrollo de las ideas y las formas y la transformación constante de temas similares o conexos en las literaturas del pasado y del presente, y debe igualmente descubrir las influencias de una literatura sobre otra en su relación mutua.” (Vega, 1998: 33).

Gayley (uno de los primeros profesores de Literatura Comparada en universidades angloparlantes), por su parte, concibe las distintas obras, no como un conjunto de obras que se categorizan dentro de entidades nacionales, sino como elementos independientes a estas naciones y, por tanto, considera que es toda la literatura la que puede ser objeto de esta comparación, lejos de la diferenciación entre países<sup>27</sup>. Así, Gayley define a la Literatura Comparada como un campo que investiga las relaciones de préstamo, imitación o adaptación de las diferentes literaturas nacionales que deben entenderse, sin embargo, como una unidad.

En 1931, Van Tieghem publicó un manual (el primero de la disciplina) sobre Literatura Comparada en el que se describían sus principios y métodos y que la definía como el estudio de las relaciones que se establecían entre dos elementos o literaturas frente a la literatura general, que se encargaría de los caracteres comunes a varias literaturas, y que, por tanto, constituiría un estadio superior de la investigación. Esta

---

<sup>27</sup> “De este modo, se sentarán las bases de la crítica no sobre la práctica de una nacionalidad o de una escuela, ni sobre una estética o una teoría transitoria, por muy interesante o útil que sea, sino a partir de las cualidades comunes de la literatura, científicamente determinadas. Adoptar como universales los cánones críticos erigidos sobre premisas particulares (...) y aplicarlos a los tipos o a las variedades de un tipo, movimiento o tema de los que estos maestros no tuvieron conocimiento es ilógico y, por tanto, ahistórico. Los principios del drama no pueden derivarse únicamente de la consideración del drama griego, ni siquiera del drama europeo, sino de todo drama, allí donde se encuentre (...) entre los pueblos aborígenes al igual que entre los civilizados y en todos los estadios de la historia” (Vega, 1998: 36).

concepción de la Literatura Comparada como la simple muestra de la reciprocidad entre dos literaturas o elementos de dos literaturas nos parece un paso atrás en la definición de esta disciplina ya que, de este modo, los estudios se resumirían en meras comparaciones estancas en las que no se tienen en cuenta otras posibles influencias entre unas y otras, hay que tener en cuenta las diferentes influencias recíprocas que se vierten de unas literaturas a otras.

A partir de 1950, la crítica contra el positivismo de la Literatura Comparada practicada por Paul Van Tieghem y por sus seguidores más próximos (Guyard y Carré) se generaliza organizándose los escritos publicados entre 1950 y 1960 en varios grupos básicos:

los que continúan, como Pichois y Rousseau o Cioranescu, los protocolos de Van Tieghem, los que acometen la revuelta contra el positivismo, como Weliek, la ampliación de la Literatura Comparada, como Remak y Etiemble, y los que parten de posiciones marxistas. (Vega, 1998: 71-74).

Es en este momento cuando se comienza la creación de un nuevo paradigma que pueda servir como guía a la hora de aplicar el método comparativo; este nuevo paradigma amplía el campo de acción de la Literatura Comparada y cuestiona sus principios y el modo de aplicarlos. Según Swiggers:

el ‘viejo’ paradigma habría surgido del desarrollo de la lingüística y de las ciencias naturales del siglo XIX; era metodológicamente ‘inconsciente’; se fundamentaba sobre una definición muy imprecisa de Literatura Comparada, tomaba sus estrategias de trabajo de otras disciplinas; no discutía el concepto de literatura nacional y concebía la Literatura Comparada como el estudio de las relaciones y los contactos. El nuevo paradigma, en cambio, surgiría de la renovación teórica de los estudios literarios: de la escuela estructuralista de Praga, y, en general, del estructuralismo de cualquier advocación, y de las tesis de Dionyz Durisin, que, en 1972, había propuesto una tipología sistemática de las relaciones literarias y había segregado el estudio de los contactos *genéticos* de las relaciones de *solidaridad tipológica*. (Vega, 1998: 76).

El estructuralismo junto con la semiótica tuvo gran influencia en los estudios de Literatura Comparada redefiniéndola en sus términos, es decir, como la disciplina que compara las relaciones existentes entre sistemas y subsistemas; conceptualización que no compartimos, si se toma en sentido reductivo, ya que no podemos concebir a la literatura como un esquema aséptico o una construcción de la que se pueden separar las piezas y reconstruirlas o intercambiarlas sin problema. Si bien la obra literaria puede

poseer un esquema básico, no podemos afirmar que cada una de las obras literarias se forme de la misma manera, aunque todas ellas puedan compartir unas características que las reafirmen dentro del campo de la literatura. Es por ello por lo que el presente trabajo se centra en un único elemento de estas obras (el héroe), puesto que es el elemento presente y común a todas ellas.

Tratando de definir la Literatura Comparada y los límites y el ámbito de estudio de la misma, Wellek y Warren afirman que:

la comparación es el método que utilizan toda la crítica y todas las ciencias, y de ningún modo describe cabalmente los procedimientos específicos de los estudios literarios (...) En la práctica, la expresión 'Literatura Comparada' ha abarcado y abarca todavía esferas de estudio y grupos de problemas bastante distintos. Puede significar, en primer lugar, el estudio de la literatura oral, particularmente de temas populares y de su migración; de cómo y cuándo entraron en la literatura 'cultura', en la literatura 'artística'. Este tipo de problemas puede quedar relegado al 'folclore' (...) Sin embargo, hemos de suscribir el punto de vista según el cual el estudio de la literatura oral es parte integrante de la investigación literaria (...) el estudio de la literatura oral ha de constituir preocupación importante de todo estudioso de la literatura que quiera comprender los procesos del desenvolvimiento literario, la génesis y la aparición de nuestros géneros y formas literarios. (Wellek y Warren, 2009: 59-60).

De esta perspectiva nos quedamos con la idea de que la Literatura Comparada ha de abarcar la literatura oral puesto que, si se obvia esta parte, se habrá perdido el punto de origen de todo lo que se produjo después.

Estos mismos autores afirman que existen otras dos acepciones más en lo referente al término *Literatura Comparada*; por un lado, señala "el estudio de las relaciones entre dos o más literaturas", definición que fijaron los comparatistas franceses y que desarrollaron una escuela que iba más allá de la mera acumulación de datos deteniéndose en "un determinado autor en una determinada época, factores de transmisión (...), y el 'factor receptivo', el especial ambiente y situación literaria en que se importa al autor extranjero". Sin embargo, encuentran problemas a esta concepción del comparatismo pues no tiene en cuenta literaturas nacionales sino que restringe su ámbito de estudio "a problemas externos de fuentes e influencias, renombre y fama", dificultando el análisis y la crítica de una obra concreta" al no atender a toda su génesis (Wellek y Warren, 2009: 61-62). A este respecto, Guillén afirma lo siguiente:

Cierto que en el trabajo del comparatista son imprescindibles las lecturas críticas de



textos individuales y las referencias teóricas que suministran los términos y conceptos susceptibles de fundamentar y ordenar esas lecturas. Pero el propósito principal es histórico. (...) lo historiable no es una serie de individualidades sino la sucesión o la evolución de unos conjuntos (...) de elementos relacionados entre sí y significativos por medio no sólo de la analogía sino principalmente de la diferencia. (Guillén, 1998: 23).

Por último, respecto a la tercera concepción de la que hablan, señalan que “obvia todas estas críticas identificando la ‘Literatura Comparada’ con el estudio de la literatura en su totalidad, con la ‘literatura universal<sup>28</sup>’, con la literatura ‘general’ o ‘mundial’” (Wellek y Warren, 2009: 62), suponiendo un ámbito de estudio excesivamente amplio y, por ello, inabarcable.

Wellek, por su parte, afirma que la Literatura Comparada surgió como consecuencia frente al nacionalismo cerrado de muchos estudios del siglo XIX, al aislacionismo de muchos historiadores de algunas literaturas europeas (francesa, alemana, italiana, inglesa, etc.<sup>29</sup>)” (Vega, 1998: 82). Asimismo, expone que:

la investigación literaria verdadera no se ocupa de hechos inertes, sino de valores y cualidades. Por esa razón no hay diferencia entre la historia literaria y la crítica. Hasta el problema más elemental de la historia literaria requiere un acto de juicio (...) No se ha escrito nunca una historia literaria sin algún principio de selección e intento de caracterización y valoración (...) Una obra de arte no puede ser analizada, caracterizada y valorada sin recurrir a principios críticos, por muy inconscientes que sean o por muy oscuramente que se formulen (...) En la investigación literaria, la teoría, la crítica y la historia cooperan para llevar a cabo su tarea central: la descripción, interpretación y valoración de una obra de arte o de cualquier grupo de obras de arte. (Vega, 1998: 85).

Wellek propone deshacerse de aquello que lastra al término *comparada*, superar los límites entre Literatura Comparada y literatura general, y hablar simplemente del estudio de la literatura o de la investigación literaria, como una disciplina unida y alejada de restricciones lingüísticas (Llovet, 2005: 365). De esta manera, se establecerá una concepción más amplia y aperturista de la Literatura Comparada, la cual será la que adoptemos en nuestro trabajo.

---

<sup>28</sup> Se entiende por ‘literatura universal’ la unión de todas las literaturas y su fusión en una sola aunque también puede tener el significado de obras literarias maestras.

<sup>29</sup> Un ejemplo de esta concepción de aislacionismo y, sobre todo, de preeminencia de estudios de las literaturas europeas occidentales, es la opinión de Weisstein, que afirma que “sólo dentro de una civilización única pueden encontrarse elementos comunes a una tradición de pensamiento, sentimiento e imaginación que puedan ser considerados como una tendencia común y significativa y que a menudo instauran u sorprendente vínculo de unidad” (Vega, 1998: 150).

Remak, por su parte, definía la Literatura Comparada como:

el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (...), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (...), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana. (Vega, 1998: 89).

Esta definición supuso cierta controversia entre lo que se denominó como la “escuela francesa”, que esgrimía planteamientos diferentes a los de la llamada “escuela americana”, puesto que, aunque ambas posturas concebían el comparatismo como el estudio de las relaciones de las literaturas sin tener en cuenta nociones de Estado o fronteras, la primera no apoya la simple comparación que no pueda apoyar en hechos así como no es partidaria de las síntesis literarias que derivan en estudios superficiales. De este modo, la “escuela francesa” no parece partidaria de la inclusión de ámbitos extraliterarios en la comparación, sino que entendían la Literatura Comparada como “el estudio de la literatura más allá de las fronteras nacionales” en lugar del “estudio de las ramificaciones de la literatura más allá de sus propias fronteras disciplinarias” (Vega, 1998: 92), puesto que las delimitaciones de género son difusas y, como hemos señalado, eran proclives a un estudio basado en los hechos.

Teniendo esto en cuenta, somos más partidarios de la concepción de la Literatura Comparada de la “escuela americana” ya que su definición es más amplia que la de la francesa o que alguna de las conceptualizaciones que hemos señalado anteriormente y se propone como objetivo ayudar a todos los interesados en la investigación en literatura en su comprensión, la cual debe realizarse no sólo estableciendo relaciones entre las distintas literaturas, sino teniendo en cuenta otras áreas del conocimiento humano (es decir, “ampliando la investigación de la literatura tanto en términos geográficos como genéricos” (así como a otros ámbitos de las artes, como la pintura, la música, el cine, el cómic, etc.); Vega, 1998: 93). Aunque, como afirma Remak, debemos establecer y mantener una serie de pautas que enmarquen los límites de nuestra investigación, la Literatura Comparada constituye “una disciplina auxiliar extremadamente necesaria, como un nexo entre los segmentos menores de las literaturas locales, como un puente entre áreas de la creatividad humana relacionadas orgánicamente pero separadas físicamente” (Vega, 1998: 93). Esta misma línea de pensamiento es la que sigue Fokkema, que considera necesario que la Literatura Comparada se relacione con otras

áreas del saber. Laurette afirma, asimismo, que:

la Literatura Comparada, por el dominio de sus objetos, sus numerosas conexiones con otros campos del saber, los tipos de relaciones por las que las conexiones se establecen, es un dominio demasiado complejo para que pueda dotarse de un dispositivo teórico que no tenga un aspecto fuertemente especulativo. (...) El estatuto epistemológico de la Literatura Comparada, como el de la mayor parte de las ciencias humanas, es, sin duda, indeterminado. (...) No es un discurso especulativo puro, ya que utiliza metodologías de carácter científico y posee un dominio de objetos reales. (...) sin embargo, (...) no puede someterse al control real de la experiencia. De ahí la dificultad, cuando no la imposibilidad, de que la Literatura Comparada rinda cuentas de su científicidad en términos de verificabilidad, falsabilidad y predicción. (Vega, 1998: 123).

A pesar de esta afirmación, Laurette propone un concepto que nos será útil a lo largo del trabajo, la idea de *invariante*, que concebiremos como el elemento que, a pesar de las modificaciones del marco, permanece inalterable. En nuestro caso, esta invariante se materializará como el concepto de *héroe*, el cual, como veremos más adelante, sufrirá ciertas modificaciones “externas” aunque el núcleo de su esencia se mantendrá intacto.

Al tratarse de una disciplina perteneciente a las ciencias humanas, la Literatura Comparada está sometida, no sólo a las perspectivas subjetivas de los investigadores, sino también al contexto y al devenir sociohistórico en el que se enmarca (como se ha indicado en varias ocasiones anteriormente). Así, en las décadas de los setenta y ochenta, con el proceso de descolonización y los movimientos reivindicativos de los derechos civiles de las minorías y de la mujer, las universidades experimentaron un proceso de politización en el que los estudios literarios se vieron inmersos. En estos momentos se vuelven a replantear ciertos conceptos importantes en la investigación de la literatura, tales como la idea de canon literario o texto (cuya definición se aproxima hacia el campo de la cultura de masas, es decir, se considera que constituye un producto creado y consumido en función de la sociedad a la que se dirige). Además, la problemática de la definición de la disciplina cambia de objetivo, si en años precedentes el concepto “comparada” causaba desavenencias entre los diversos estudiosos, ahora es la palabra “literatura” la que provoca el conflicto. Ya hemos observado en este mismo capítulo que la definición de literatura, si bien parece sencilla a simple vista, plantea ciertas dudas, sin embargo, sí que se pueden establecer tres líneas de investigación principales: “la investigación postcolonial (...); la crítica política (...), y los estudios sobre la traducción” (Vega, 1998: 138).

Desde finales del siglo XX, se ha producido un auge en el estudio de la literatura moderna desde la perspectiva del comparatismo. Los estudiosos de la Literatura Comparada han conseguido que esta se convierta:

en el auxilio y el complemento indispensable de las historias literarias nacionales [mediante la profundización en] la historia de un tema o un motivo legendario o poético a través de literaturas diversas; (...) los caracteres y las transformaciones de un género o de una forma literaria; (...) las fuentes extranjeras de una obra o de parte de una obra; (...) la fortuna de un autor en un país extranjero y su influencia en la literatura de ese país. (Vega, 1998: 61).

Es decir, la Literatura Comparada ha logrado superar las barreras de las literaturas nacionales y convertirse en una disciplina internacional y supralingüística cuya relevancia científica radica en su utilidad como base para futuros estudios, esto es, como respuesta a los problemas que puedan surgirle a un investigador individual en el curso de su investigación científica. En la década de los ochenta, Bassnett afirma en su artículo “Comparative Literature and Methodology” que la Literatura Comparada es “el estudio de la literatura más allá de los límites nacionales o de la literatura sin considerar dichos límites” (Vega, 1998: 199).

Sin embargo, Gnisci (Vega, 1998: 188) expone a finales del siglo XX que algunos teóricos consideran a la Literatura Comparada como una disciplina pronta a extinguirse y aconsejan la asimilación de esta por la teoría de la literatura o su relegación hacia otros estudios. Gnisci, por su parte, afirma que la Literatura Comparada actualmente tiene más presencia que nunca y que el contexto en el que nos encontramos (el mundo globalizado e interconectado en el que vivimos) preserva la vitalidad de esta disciplina y amplía su campo de estudio. De este modo:

la Literatura Comparada encarna un saber literario que nace de la comparación y el diálogo entre identidades diferentes mediante los cuales es posible comprender mejor la diversidad y aumentar las oportunidades y las razones de la unicidad. Comparar significa pues estudiar y trabajar juntos en el respeto de las diferencias para crear una nueva dimensión comunicativa (...). La literatura no necesita que una ciencia superior extraña a su naturaleza la analice y trate como un objeto inerte. (...) la Literatura Comparada representa y permite una forma de conocimiento general y múltiple –de gran interés para todo el mundo y al que todo el mundo puede acceder– basado en la literatura misma (...). La Literatura Comparada es una forma de conocimiento y enseñanza de tipo *cofederativo* que permite considerar esos problemas y campos de investigación bajo una perspectiva común, como elementos de un verdadero diálogo universal (...). Representa (...) el

horizonte intercultural que permite a los hombres de letras del mundo entero encontrarse a fin de *compararse entre sí*, en relación con problemas muy importantes para toda la humanidad presente y futura. (Vega, 1998: 190.191).

Por todo ello, la Literatura Comparada, a su modo de ver, constituiría una experiencia para educar y dialogar entre los actantes y, por tanto, una disciplina mundial en tanto que es capaz de trasladar elementos de una cultura a otra. En esta línea de pensamiento se mueve Zepetnek quien, seguidor de las teorías sistémicas, elogia la Literatura Comparada puesto que, en sus palabras:

siempre ha mostrado capacidad de innovación dentro de las humanidades y sus investigaciones han resultado en hallazgos que han establecido su reputación internacional. Los departamentos de una sola lengua y literatura –esto es, la aproximación propia de la ‘literatura nacional’- manifiesta deficiencias metodológicas que la Literatura Comparada puede subsanar con éxito. (Vega, 1998: 222).

A pesar de ello, completa sus ideas con las definiciones de esta disciplina por parte de otros autores, como Chevrel quien, para apoyar su visión de la Literatura Comparada como una disciplina sistémica afirma que:

La Literatura Comparada es una disciplina con vocación transversal. Junto a disciplinas que se proponen explorar en su totalidad un campo bien definido, la Literatura Comparada procede más bien por intersección: ya sea de diferentes áreas lingüísticas, de la literatura y las artes, de la literatura y la historia, etc. (Vega, 1998: 223).

La Literatura Comparada es, por otra parte, una disciplina en cuyos manuales, estudios y análisis aparecen las ideas de *método*, *procedimiento* o *teoría* sin llegar nunca a un consenso entre los diferentes autores y es que, al pertenecer a las ciencias humanas y tener como objeto la universalización, es inevitable (como ya hemos mencionado en numerosas ocasiones) que se produzcan desavenencias entre los distintos investigadores y escuelas. Es por ello por lo que el mejor modo de llevar a cabo los estudios de Literatura Comparada, según Laurette, es pasar de los elementos simples a los complejos.

Pérez García afirma que, cuando hablamos de una disciplina como la Literatura Comparada, se suele hacer referencia a un método de estudio que normalmente sigue dos caminos; por un lado, alude al conocimiento de más de una lengua y de su literatura

(generalmente de dos lenguas y literaturas, por lo menos<sup>30</sup>) y “al discernimiento y la aplicación de otras disciplinas particulares con el fin de hacer estudios literarios”; y, por otro lado, esta disciplina parte de la idea de la inclusión del otro, es decir, de la incorporación o influencia de los componentes de una (el uso de un género concreto en una corriente literaria, un estilo o un tema, la expresión de ciertos motivos o tópicos, etcétera) en otra, y viceversa, ya que puede suceder en varias direcciones. Claudio Guillén, resumiendo todo esto, habla de la metamorfosis de géneros, formas y temas (Pérez García, 2006: 25).

La Literatura Comparada, por tanto, constituye un método que permite un análisis literario aperturista “entre las más diversas manifestaciones del texto y de otras disciplinas” (Pérez García, 2006: 26), es decir, la Literatura Comparada aspira desde el punto de vista teórico y metodológico a “promover el diálogo entre culturas, campos literarios y diversas disciplinas” formando campos de estudio paralelos que permiten conectar lo que, en principio, no parece estar unido (Pérez García, 2006: 29), siendo posible, entre otros asuntos, analizar la función que cumple el mito en la cultura actual, desde la actualización de sus características a los objetivos que posee o, de forma más próxima a nuestra investigación, considerar las relaciones entre la literatura y el cómic.

Otto Rank afirma que:

uno de los principales problemas de la investigación mítica consiste aún en la elucidación de la razón de las extensivas analogías en la base de las historias míticas, las cuales acaban siendo mas enigmáticas aun por la unanimidad de ciertos detalles y de su reaparición en la mayoría de las agrupaciones míticas. Las teorías mitológicas, que señalan la explicación de este notable fenómeno, son en general las siguientes:

(1) La "Idea del pueblo" [1] (...) asume la existencia de unos pensamientos elementales, de modo que la unanimidad de los mitos es una secuencia necesaria de la disposición uniforme de la mente humana, y de la forma de esta manifestación, la cual dentro de ciertos limites es idéntica en toda época y lugar<sup>31</sup>. (Rank, 2013: 7-8).

---

<sup>30</sup> “Hay que tener siempre en cuenta que la Literatura Comparada se ocupa de las influencias, temas o motivos, entre otros aspectos, a través de dos literaturas por lo menos” (Pérez García, 2006: 31).

<sup>31</sup> “(...) one of the chief problems of mythical research still consists in the elucidation of the reason for extensive analogies in the fundamental outlines of mythical tales, which are rendered still more enigmatical by the unanimity in certain details, and their reappearance in most of the mythical groupings. The mythological theories, aiming at the explanation of these remarkable phenomena, are, in a general way, as follows:

(1) The ‘Idea of the People’ (...) assumes the existence of elementary thoughts, so that the unanimity of the myths is a necessary sequence of the uniform disposition of the human mind, and the manner of its manifestation, which within certain limits is identical at all times and in all places”.

Bauer defendió esta tesis en *Die Kyros Sage und Verwandtes* (Viena, 1882: 495) basándose en la amplia distribución de los mitos heroicos. Las otras dos teorías que enuncia Rank son las siguientes:

(2) La explicación de la comunidad original [1] (...)

(3) La teoría moderna de migración, o préstamo, de acuerdo con la cual los mitos individuales se originan de un pueblo definido (especialmente los babilonios), y son aceptados por otros pueblos a través de la tradición oral (comercio y tráfico), o a través de influencias literarias. (...) investigaciones modernas han mostrado que (...) Babilonia, puede ser vista como el primer hogar de los mitos. Además los cuentos míticos presumiblemente no radiaron desde un único punto, pero viajaron por y a través de todo el mundo habitado (...) Nada nuevo se ha descubierto mientras sea posible copiar<sup>32</sup>. (Rank, 2013: 8-9)

De este modo, la teoría del pensamiento primordial fue declinada por numerosos investigadores que mantenían la idea de la migración y el robo.

Sin embargo, el mayor problema al que nos enfrentamos a la hora de hablar del héroe épico o mítico es el de descubrir el origen primigenio de estos mitos que, según estudiosos como Schubert, debe hallarse en un prototipo único muy antiguo<sup>33</sup> y cuya procedencia aún no ha sido explicada, tal y como apunta Rank:

Quando los seres y productos humanos, que se corresponden exactamente, se encuentran en partes remotas de la tierra, debemos concluir que se han ido más allá; si no conocemos el cómo o el cuándo no supone una diferencia en la asunción del hecho mismo. Incluso admitiendo la migración de todos los mitos, la precedencia del primer mito todavía tendría que ser explicada<sup>34</sup>. (Rank, 2013: 11).

Bauer, al que ya se ha mencionado, considera que se debe buscar el origen de la unanimidad en características generales (entendemos general como compartida por una mayoría) de la psique humana, en lugar de en una comunidad primigenia o en la

---

<sup>32</sup> “(2) The explanation by original community (...)

(3) The modern theory of migration, or borrowing, according to which the individual myths originate from definite people (especially the Babylonians), and are accepted by other peoples through oral tradition (commerce and traffic), or through literary influences. (...) modern investigations has shown that (...) Babylonia, may be regarded as the first home of the myths. Moreover the mythic tales presumably did not radiate from a single point, but travelled over and across the entire inhabited globe (...) Nothing new ever discovered as long as it is possible to copy”.

<sup>33</sup> “(...) by stating that all these manifold sagas date back to a single very ancient prototype” (Rank, 2013: 9).

<sup>34</sup> “When human beings and products, exactly corresponding to each other, are found at remote parts of the earth, we must conclude that they have wandered thither; whether we have knowledge of the how or when makes no difference in the assumption of the fact itself. Even granting the migration of all myths, the provenance of the first myth would still have to be explained”.

migración de estas ideas. Esta concepción puede ser fácilmente asumida atendiendo a otros hechos o expresiones de dominio general que pueden ser demostradas con una habilidad mayor.

De este modo, algunos autores, como Freud, han relacionado los sueños con los mitos a través de una mente humana globalmente compartida. Así apoya una de sus teorías más conocidas –la del complejo de Edipo– arguyendo que se basa en los primeros sueños que tenemos y que dirigen nuestro primer sentimiento de odio hacia el padre y el deseo del primer encuentro sexual hacia la madre. De este modo, “La manifestación de la íntima relación entre sueño y mito, -no sólo considerando los contenidos, sino también la forma y las fuerzas motoras de este y muchos otros, particularmente en las estructuras patológicas de la psique,- justifica completamente la interpretación del mito como un sueño de masas de la gente<sup>35</sup>” (Rank, 2013: 13). Los mitos en su origen pudieron ser estructuras de la imaginación del ser humano, ya fuera a través de los sueños o de las ensoñaciones y fantasías.

Campbell afirmó que “no hay un sistema final para la interpretación de los mitos y nunca habrá tal cosa. La mitología es como el dios Proteo” (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 409) y, por ello, lo único que importa es entender la literatura como una totalidad y perseguir su desarrollo y evolución sin hacer distinciones lingüísticas o geopolíticas pues la idea de una literatura nacional concluida en sí misma no es del todo cierta. La literatura occidental, es cierto, forma más o menos una unidad con rasgos y periodos históricos semejantes (no podemos dudar de la continuidad entre la literatura griega y latina, por ejemplo, pues para ello tenemos como muestra la *Eneida*, clara deudora de sus predecesoras, la *Ilíada* y la *Odisea*); pero tampoco debemos menospreciar la importancia de la influencia oriental (la Biblia, por ejemplo), puesto que es reconocible una relación de influencia entre Europa, Rusia, Estados Unidos y América. La idea de un nacionalismo literario fue desarrollada a principios del siglo XIX y luego el Nacionalismo la llevó “a un estudio cada vez más angosto de las literaturas nacionales”.

En la segunda mitad del siglo XIX, por suerte, volvió a renacer el ideal de la “historia literaria universal bajo la influencia del evolucionismo”, siendo sus primeros seguidores los folcloristas y etnógrafos que “estudiaron los orígenes de la literatura, su

---

<sup>35</sup> “The manifestation of the intimate relation between dream and myth, -not only in regard to the contents, but also as to the form and motor forces of this and many other, more particularly pathological psyche structures,- entirely justifies the interpretation of the myth as a dream of the masses of the people”.



diversificación en formas literarias orales y su aparición en la épica primitiva, en el drama y en la lírica” (Wellek y Warren, 2009: 63).

Meyer expone que:

la literatura sirve para implementar un paradigma y una estructura sobre la experiencia humana. Para organizar nuestros sueños, nuestros pensamientos, nuestras experiencias y nuestras vidas emocionales y contextualizarlas de tal forma que se generen conexiones. Dicho a un nivel muy simple, una narración es cualquier serie de hechos o eventos que, cuando se yuxtaponen, conforman una idea de mayor entidad y alcance. (Meyer, 2008: 329).

Por todo ello, el método de trabajo que se utilizará no seguirá un modelo específico ni a un autor concreto, si bien compartimos algunas ideas (como la de Gayley en lo relativo a estudiar el préstamo, imitación y adaptación entre unas literaturas y otras), sino que se recurrirá a aquellos presupuestos teóricos que permitan una aplicación práctica que se adecue al medio y al objeto de estudio, es decir, nos serviremos del comparatismo para desarrollar nuestras hipótesis por medio de tres pasos; primero, extraer los rasgos característicos de los distintos héroes y superhéroes, luego, comparar las similitudes y dependencia de los segundos respecto de los primeros y, finalmente, extraer unas conclusiones de todo ello. De esta forma, el aspecto especulativo del estudio literario quedaría reducido gracias al análisis sistemático de las invariantes examinadas siguiendo el modelo detallado a continuación.

Para hallar las características más representativas de los personajes se utilizarán las obras en las que aparecen y que han sido detalladas en el corpus; así, durante y tras su lectura, se extraerán los fragmentos en los que se indican sus rasgos. En cuanto al concepto de personaje, Rubén Varillas, en la estela de Aristóteles, Propp y el estructuralismo, afirma que:

Toda historia, del carácter que sea ésta, está protagonizada por unos personajes que llevan a cabo ciertas acciones en un contexto determinado. Al hablar de personajes (...) nos referimos a (...) cualquiera de los participantes en una historia. (...) No concebimos una narración sin personajes, pero sí que podemos pensar en un personaje aislado de toda historia. (Varillas, 2009: 33).

De este modo, el sujeto resultante de la narración o la representación es el personaje individual que permanece en la memoria. Para Umberto Eco, este puede ser considerado como típico si, por el carácter orgánico de la narración que lo produce, adquiere una

fisonomía completa, es decir, física y psicológica. Lukács emplea la expresión *fisonomía intelectual*<sup>36</sup> para definir uno de los modos de adquisición de un personaje; este será válido si sus acciones definen su personalidad, “su forma de reaccionar ante las cosas y actuar sobre ellas, y su concepto del mundo.” (Eco, 2016: 234). Sin embargo, las formas de dotar de una fisonomía intelectual a un personaje pueden ser variadas y complejas, puesto que su psicología no sólo surge de sus acciones o de sus motivaciones, sino también de su psicología interna (sus pensamientos) y de las descripciones preliminares. (Eco, 2016: 238).

Lo importante a este respecto es que el lector puede creer reconocerse en los personajes típicos (sobre todo en los héroes o en algunas de sus cualidades), aunque Eco afirma que, “en realidad se reconoce en la obra toda, en la personalidad que en ella se manifiesta, en la coyuntura histórica, social y cultural, de la que es ‘modelo’.” (Eco, 2016: 247). De este modo, conviene separar la idea de ‘tipo’ de la de *topoi* ya que, mientras que los segundos pueden adscribirse a una tradición previa a la obra y, por tanto, lo que podríamos denominar como ‘arquetipos’ (si consideramos el arquetipo a la manera jungiana, como un símbolo incrustado en el inconsciente colectivo de un modo congénito); los primeros irían más allá, convirtiéndose en la función central de la obra, es decir, se profundiza más allá de lo que se haría con un *topoi*.

Como se ha expuesto en el apartado referido al objeto de estudio, la finalidad de este trabajo es la de extraer el concepto de héroe junto con sus características existente en la épica y la novela romántica europeas (principalmente) y compararlo con el del superhéroe de los cómics norteamericanos para, de este modo, demostrar la influencia de los primeros respecto a estos últimos y la especificidad de estos, si la hay. Por ello, tanto en los héroes del corpus de la literatura clásica (épica y novela romántica) como en los superhéroes del cómic, se expondrán los rasgos que caracterizan a cada uno de ellos en la obra en la que aparece (incluyendo los fragmentos en los que se encuentra la información que los constituye), en el caso de los primeros, o en la bibliografía escogida, en el caso de los segundos. Estos rasgos serán tanto físicos como éticos o psicológicos para que la comparación entre unos y otros sea más sencilla y

---

<sup>36</sup> “Por fisonomía intelectual podríamos entender aquel perfil que adopta el personaje, por el cual el lector consigue comprenderlo en todas sus motivaciones, coparticipar sentimentalmente en sus movimientos e identificarse con él intelectualmente, como si, en vez de una narración, tuviésemos entre manos un complejo tratado bio-psico-socio-histórico sobre dicho personaje. Salvo que, a través de la narración, comprendemos a aquel individuo (anagráficamente inexistente) mejor que si lo hubiésemos conocido personalmente, y mejor también de lo que hubiera permitido cualquier clase de análisis científico” (Eco, 2016: 237).

representativa y, para ello, se extraerá un modelo de héroe épico y romántico con todas las características que les son comunes y, de este modo, ofrecer un espectro delimitado al que confrontar los rasgos de cada uno de los superhéroes seleccionados. Es decir, el modo de trabajo consistirá en estudiar por separado cada uno de los personajes del corpus para, así, extraer sus rasgos más significativos y, a continuación, establecer las similitudes y diferencias entre los héroes y los superhéroes, lo que implica el uso de diversos métodos que se adecuarán al objeto de estudio con el que estemos trabajando en ese momento (literatura épica, novela romántica o cómic; todos ellos susceptibles de estudios desde una misma perspectiva –narratológica, semiótica, discursiva,...– pero con características que implican ciertas diferencias en la práctica).

En nuestro caso, al tratarse de los protagonistas de los relatos en los que se enmarcan, es evidente que todos ellos, aunque puedan estar algo estereotipados, tienden a evolucionar a lo largo de la obra, es decir, a adquirir cierta *humanidad* en el desarrollo de la trama y, por ello, podrían considerarse *redondos*. Varillas expone, por el contrario, que:

en el cómic el nivel de la historia está generalmente poblado de caracteres planos. Los personajes más populares de las historias gráficas responden por norma a modelos ideales fuertemente estereotipados, que nos remiten a última instancia a una iconografía muy extendida socialmente: el vaquero, el detective, el superhéroe... (Varillas, 2009: 34).

No estamos de acuerdo con esta concepción ya que, si bien consideramos a los superhéroes arquetipos, esto es, esquemas sobre los que luego se dibujan los rasgos definitorios que distinguen a este personaje de aquel (como podremos comprobar, no son iguales *Batman* que *Superman* o *Spiderman*, del mismo modo que *Gilgamesh*, *Roldán* o *Beowulf*, quienes comparten un esquema y unos rasgos definitorios comunes pero también unas características que los individualizan). Varillas continúa diciendo que:

El caso de los tebeos de superhéroes americanos presenta una dificultad añadida por lo que respecta a la configuración de que sus protagonistas ni siquiera cuentan con una continuidad autorial (...). Así las cosas, parece difícil concebir una homogeneidad en la creación de personajes y, mucho menos, una evolución más allá de los tres o cuatro rasgos (además de las evidentes diferencias físicas) suficientes para distinguir al Hombre de Hierro de Mr. Fantástico. (Varillas, 2009: 46).

Sin embargo, estos argumentos harían suponer que grandes personajes de la literatura también son estereotipos puesto que no evolucionan más allá de un pequeño número de características que los diferencian de otros. Sherlock Holmes se diferencia de otros detectives o personajes de la época por sus rasgos definitorios, del mismo modo que ocurre con los superhéroes, aunque estas características son elementos secundarios de un esquema base común.

Por otro lado, la idea de que la multiautoría empobrece la caracterización del personaje y lo convierte en plano tampoco se sostiene, a nuestro parecer, puesto que si un personaje posee unos rasgos y una historia, el autor o autores del mismo deben atenerse a esa estructura a la hora de hacerle evolucionar (que *Batman* decidiera de un día para otro colgar la capa y dedicarse a la vida contemplativa o a la compra por catálogo, o que rompiera todo su sistema de normas y comenzara a matar, provocaría extrañeza e incluso enfado en los seguidores del Caballero Oscuro).

Frente a la llamada *fisonomía intelectual* que configura el personaje tipo también se tendrán en consideración los rasgos físicos, que permitirán distinguir entre *caricaturas* y *personajes realistas* o *naturalistas*, del mismo modo que, en el aspecto psicológico se podía distinguir entre personajes planos y personajes redondos (Varillas, 2009: 48-49). Así, atendiendo a la idea de McCloud (1995: 30), la caricatura es:

una forma de amplificación por medio de la simplificación. Cuando abstraemos una imagen mediante la caricatura, lo que hacemos no es tanto suprimir detalles, sino más bien resaltar ciertos detalles. Al descomponer una imagen a su ‘significado’ esencial, el dibujante puede amplificar dicho significado de una manera que no está al alcance del dibujo realista.

De este modo, los superhéroes se aproximan a la caricatura dado que, a pesar de que quieran mostrar un pretendido realismo, su representación se basa en una serie de trazos simplificadores. Es debido a este elemento caricaturizador, que la identificación del lector con el personaje es más rápida<sup>37</sup>, empleando una imagen sencilla y atractiva estéticamente (aunque sin poseer el carácter humorístico inherente a la caricatura). Además, tanto Varillas como McCloud afirman la gran expresividad de la caricatura,

---

<sup>37</sup> “La utilización de rasgos naturalistas en el diseño de un personaje, produce un efecto paradójico: cuanto más esquemático sea aquél, cuanto menos individualizados sean sus trazos, más fácil será reconocernos en él como lectores; por decirlo de otro modo, la simplificación gráfica universaliza al personaje, en tanto que siempre será más fácil identificarnos con un rostro estándar, que con un dibujo de rasgos muy definidos” (Varillas, 2009: 57).

frente a cualquier dibujo realista, que consigue familiarizar al lector con una serie de códigos icónicos y símbolos propios del cómic y cuyo conocimiento facilita “el acercamiento del público a propuestas más sintéticas en lo expresivo, como las de las historias con personaje realista.” (Varillas, 2009: 53).

Es a este tipo de personajes, a los caricaturizados, a los que más haremos referencias puesto que, aunque existen ejemplos de personajes realistas o naturalistas e, incluso, hiperrealistas (*Kingdom Come*, de Waid y Ross, y *Marvels*, de Busiek y Ross, son dos ejemplos destacados), la gran mayoría de las representaciones de superhéroes atienden a este tipo de representación.



(MCCLLOUD, S. (1995), *Cómo se hace un cómic. El arte invisible*, Barcelona: Ediciones B, pp. 45)

Por último, hemos de señalar que los personajes no sólo se definen por su apariencia física y psicológica en la medida en que aparecen descritos en la narración, sino que también puede caracterizarse a través de su propio discurso, es decir, mediante sus propias palabras y mediante la acción representada en las viñetas. De esta forma, el discurso del personaje también forma parte de su descripción y aporta una información valiosa acerca del mismo. En el cómic, el componente verbal convive junto a la

representación icónica y se expresa por medio de varios mecanismos (globos de diálogo, didascalias<sup>38</sup> y/o onomatopeyas) (Varillas, 2009: 71). En el caso de los globos o bocadillos, podemos considerarlos como un diálogo en estilo directo, es decir, sin intromisión ni mediación del narrador, ya que se nos transmiten las palabras del personaje de forma literal, mientras que las didascalias constituirían la descripción del narrador.



(EISNER, W. (1996), *El cómic y el arte secuencial*, Barcelona: Norma Editorial, pp. 132)

De esta forma, se indicarán, por un lado, los rasgos psicológicos de los héroes apoyando los argumentos con fragmentos del corpus pertinente y, por otro, los físicos, obrando del mismo modo, aunque, en el caso de los superhéroes, se incluirá material gráfico. Los rasgos extraídos de los diálogos, tanto del propio héroe como de los demás personajes, se incluirán dentro del apartado correspondiente de características (físicas, éticas o psicológicas).

---

<sup>38</sup> En este caso, hará referencia a las intervenciones por parte del narrador/personaje en el desarrollo de la trama y que suelen situarse enmarcadas en un rectángulo, generalmente, próximo a las líneas superiores.

## CAPÍTULO II. EL HÉROE

### 1. EL HÉROE: APROXIMACIÓN A UNA DEFINICIÓN

Quizás una de las partes más importantes de este trabajo y la que nos guiará hacia un camino u otro, es el concepto de héroe, pues es este el que va a producir las uniones entre unos temas y otros y el que vertebrará el desarrollo de toda la tesis. Por tanto, y aplicando la idea de Propp sobre el cuento al tema que nos ocupa, “antes de evaluar la cuestión del origen *del héroe*, es evidente que hay que saber qué es *el héroe*”<sup>39</sup>, es decir, no podemos hablar de este, de su procedencia o, incluso establecer una comparación con otras tipologías<sup>40</sup>, si no podemos definirlo o aportar unas características básicas y comunes a todos ellos.

En primer lugar, “el estudio de la figura que representa el héroe parece a simple vista una tarea fácil y, si embargo, no lo es en absoluto [ya que] la figura del héroe es proteica”, como sucede con el mito o con la literatura, y ha logrado adaptarse a la sociedad en las que se enmarcaba y a las necesidades espirituales necesarias para cada época “porque, según los postulados de la psicología, todos los símbolos provenientes de la mitología, es decir del origen del héroe, son productos de la psique y por tanto los hombres son portadores de ellos” (Ibáñez Ehrlich, 2009: 35-36). Dicho de otra forma, el héroe, desde sus orígenes, “ha sido el reflejo del espíritu humano en sus sueños y en las posibilidades de la naturaleza y el progreso” (Pérez García, 2006: 277).

Por otro lado, tal y como afirma Gutiérrez Delgado (Gutiérrez Delgado, 2012: 44), hay que distinguir la figura del héroe, que es la que nos interesa en este trabajo, de la del protagonista, puesto que el héroe en numerosas ocasiones coincide con el protagonista de la narración, si bien no tiene por qué suceder así (en los *Eddas* o en la *Ilíada*, por ejemplo, encontramos un relato que no centra su atención en un único personaje sino que el protagonista es coral, es decir, son un grupo de personajes los que concentran la atención del relato, algunos de ellos actuando como héroes; o en *Veinte mil leguas de viaje submarino* el narrador parece ser el protagonista del relato, mientras

---

<sup>39</sup> “Antes de evaluar la cuestión del origen del cuento, es evidente que hay que saber qué es el cuento. (...) Pero si tenemos esta certeza, no es porque en los cuentos figuren o no figuren animales, sino porque los cuentos maravillosos poseen una *estructura* absolutamente particular, que se nota en seguida. y que define esta categoría, incluso aunque no tengamos conciencia de ello”, la cursiva del texto es sustitución mía del original” (Propp, 1987<sup>7</sup>: 17-18).

<sup>40</sup> “Si no sabemos descomponer un cuento según sus partes constitutivas, no podemos establecer comparación alguna que resulte justificada” (Propp, 1987<sup>7</sup>: 29).

que el héroe es Nemo).

Sin embargo, lo que sí es cierto es que el héroe es el catalizador moral de la ideología y de la forma de ver la vida y que, por tanto, constituye el máximo exponente de los ideales compartidos o aceptados por una sociedad, por lo que cada sociedad tendrá sus propios *héroes*, y por este motivo, desde una perspectiva literaria, Blanch asocia el origen del héroe a los valores difundidos por una sociedad” (Gutiérrez Delgado, 2012: 53). Por ejemplo, tanto en el cine como en la literatura popular, los grandes héroes solían ser unos adultos instalados en la plena madurez y que servían como muestra de personaje en la cumbre de la masculinidad (mandíbula cuadrada, seriedad, rectitud, traje y corbata), cuyos ejemplos más destacados podían ser el vaquero, el detective, o el superhéroe ya que todos ellos poseían la mayoría de estos rasgos característicos (Clemente, 2015: 7).

Como ya se ha mencionado en el capítulo anterior a la hora de hablar de los *lugares* literarios, el autor utiliza un código y un *topoi* común a la *koiné* que hace más sencilla la mimesis entre personaje (en este caso, el héroe) y receptor (ya sea el lector de cómic o el de literatura épica o romántica). Los héroes, con mayores y menores cambios, como iremos viendo a lo largo de este capítulo (y de otros posteriores), poseen una serie de características comunes que los convierten en “arquetipos” y que provocan que exista una hilazón entre unos y otros a lo largo del tiempo.

Las razones por las que estos “tipos” o “arquetipos” perviven en todas las épocas desde la escritura de *Gilgamesh* (al que, como primer héroe épico del que tenemos conocimiento, colocaremos en el origen) tienen su punto de partida en la antropología cultural (a la que nos hemos referido en el apartado sobre la metodología), aunque, como afirma Eco, “el personaje no se convierte en típico por el hecho de encarnar una categoría sociológica y psicológica, general y abstracta” (Eco, 2016: 244).

Por ello, antes de comenzar a definir al héroe o a hablar de su origen y características, se ha de mencionar un concepto que ya se ha señalado en el capítulo anterior: el *arquetipo*.

“Hoy en día tenemos que partir de la hipótesis de que el hombre no es una excepción entre las criaturas en tanto, quiérase o no, posee como todo animal una psique preformada, propia de su especie y que presenta todavía, como lo muestra una observación rigurosa, claros rasgos de antecedentes familiares” (Jung, 2015<sup>6</sup>: 110). Así, hay una serie de predisposiciones inconscientes de la psique que se constituyen como



*imágenes* y que son “imágenes primordiales en tanto son directamente propias del género o, si son resultado de un proceso de formación, ese proceso coincide por lo menos con el origen de la especie”. La creencia de que estas imágenes no forman parte de una herencia innata sino que se forma nuevamente en cada individuo “sería tan insensata como el modo de ver primitivo según el cual el sol que se levanta a la mañana es otro que el que se puso al atardecer” (Jung, 2015<sup>6</sup>: 111). Jung afirma, por tanto, que:

el hombre (...) tiene a priori en sí esos instintos-tipos que, en la medida en que funciona instintivamente, proporcionan el motivo y el patrón de sus actividades. Como ser biológico no puede comportarse de otro modo que en forma específicamente humana y tiene que cumplir su patrón de conducta, lo que establece estrechos límites para las posibilidades de su libre albedrío. Y esos límites son tanto más estrechos cuanto más primitivo es el hombre y más depende su conciencia de la esfera de los instintos. Aunque desde cierto ángulo es enteramente correcto hablar del patrón de conducta como de un resto arcaico todavía existente (...) de ese modo no se hace justicia a la significación biológica y psicológica de estos tipos. No son sólo residuos o vestigios de modos tempranos de funcionamiento, sino que son los reguladores biológicamente necesarios, *siempre* existentes, de la esfera instintiva. (Jung, 2015<sup>6</sup>: 232-233).

Siguiendo con esta idea, para el psicoanalista “los arquetipos son formas típicas de conducta” que, en el momento en que pasan a la conciencia, se manifiestan como representaciones y, por tanto, constituyen un aspecto característicamente humano. Por este motivo no debe sorprendernos comprobar en el individuo la existencia de formas psíquicas que datan de épocas a las que sólo la arqueología nos une o regiones que se encuentran geográficamente en el lado opuesto al nuestro (Jung, 2015<sup>6</sup>: 277-278). El problema reside en que solo a través de la observación y la experiencia, es decir, por medio del estudio y el tiempo, se puede conocer los arquetipos, por lo que muchas veces se realiza *a posteriori* (Jung, 2015<sup>6</sup>: 285).

La hipótesis mencionada por Jung de un inconsciente colectivo es uno de los conceptos que suelen provocar la oposición generalizada en un inicio pero que luego terminan por aceptarse y expandirse. Un ejemplo de ello es el concepto de inconsciente en general, que empezó designando el estado de los contenidos mentales olvidados o reprimidos (Jung, 2015<sup>6</sup>: 9). De acuerdo con esto, se trata de una cuestión personal e individual, sin embargo, Freud (como indica Jung) ya observó cierto carácter arcaico y mitológico en el inconsciente no adquirido ni edificado a través de la experiencia, es

decir, innato<sup>41</sup>. Este es el *inconsciente colectivo* que constituye un concepto universal compartido por individuos de diferente procedencia e idéntico en todos y cada uno de ellos<sup>42</sup> y cuyos contenidos denominó Jung como *arquetipos*.

Sin embargo, no debemos considerar la expresión *arquetipo* una palabra nueva, pues aparece ya en la Antigüedad como sinónimo de *idea* en el sentido platónico (Jung, 2015<sup>6</sup>: 106).

“La expresión ‘arquetipo’ se encuentra ya en Filón de Alejandría (...) en quien aparece referida a la *Imago Dei* en el hombre” (Jung, 2015<sup>6</sup>: 11) y continúa empleándose en otros autores, ya sea de forma directa o parafrástica, como San Agustín. En este autor se concibe este concepto como un tipo arcaico o primitivo, idea que comparte Jung ya que, desde su punto de vista, existe un paralelismo universal entre los arquetipos o temas mitológicos y el inconsciente de los individuos.

También afirma este autor que concebir al recién nacido como una *tabula rasa* que llega al mundo libre de toda herencia predeterminada y disposiciones específicas es un gran error, ya que:

se puede comprobar que estas disposiciones son instintos y preformaciones heredadas. Estas preformaciones son las condiciones a priori y formales, basadas en los instintos de la apercepción. Su existencia estampa en el mundo del niño y del soñador el sello antropomórfico. Son los arquetipos. Los arquetipos señalan vías determinadas a toda la actividad de la fantasía y producen de ese modo asombrosos paralelos mitológicos. (Jung, 2015<sup>6</sup>: 95).

De este modo, se constituyen como posibles representaciones, más que como representaciones heredadas, que se transmiten por herencia general como se comprueba en la existencia universal de los arquetipos.

Jung afirma que:

así como los arquetipos aparecen como mitos en la historia de los pueblos, también se encuentran en cada individuo y ejercen su acción más intensa, es decir, hacen la realidad más antropomorfa, allí donde la conciencia es más limitada o más débil y donde la fantasía puede por lo tanto dominar los datos del mundo exterior. (Jung, 2015<sup>6</sup>: 96),

---

<sup>41</sup> “Lo inconsciente colectivo es cualquier otra cosa antes que un sistema personal encapsulado; es objetividad amplia como el mundo y abierta al mundo” (Jung, 2015<sup>6</sup>: 38-39).

<sup>42</sup> “Puesto que todo lo psíquico es preformado, también lo son sus funciones particulares, en especial aquellas que provienen directamente de predisposiciones inconscientes” (Jung, 2015<sup>6</sup>: 111).

y es en el individuo donde el arquetipo surge como un elemento de carácter suprahumano, representado como algo extraño y ajeno a la conciencia.

Para Casquete:

el concepto de arquetipo es una herramienta indispensable para comprender a función o el propósito de los personajes que participan en cualquier historia. Si aprehendemos la función del arquetipo expresado por un personaje concreto, bien podremos determinar si el personaje desarrolla todo su potencial en el devenir de la historia. Los arquetipos forman parte del lenguaje universal empleado en la composición y la narración de historias (...) Campbell calificó los arquetipos de biológicos: como expresiones de los órganos del cuerpo, están enraizados en lo más hondo del ser humano. (Casquete, 2007: 61).

Sin embargo, si, siguiendo la teoría formalista de Propp, concebimos los arquetipos como funciones que pueden ser utilizadas por un determinado personaje en un momento pero que no lo encasilla en esa categoría, estaríamos ante una visión más amplia de la definición de arquetipo, pues nos permite enmascarar a un mismo personaje con una multiplicidad de modos de acción, es decir, el mismo sujeto podría *funcionar* como héroe, mentor, aliado...

El héroe, al ser un arquetipo, responde a patrones universales e inmutables, que lo erigen como:

un personaje fundamental en la construcción de referentes culturales y en la instauración de un sentido mitológico. En el mito del origen, la figura del héroe se inviste de humanidad, contrapuesta a la figura de los inmortales. (Cardona Zuluaga, 2006: 57).

En su obra, *Apocalípticos e integrados*, Eco señala la necesidad de establecer una definición del concepto de *mitificación*:

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, 2016: 257).

Cuando se habla de *desmitificación* en nuestra época, relacionando este concepto a “una crisis de lo sagrado y a un empobrecimiento simbólico” de las imágenes que la tradición iconológica nos había hecho considerar cargadas de significados divinos y religiosos, se hace referencia al proceso de disolución de un repertorio de símbolos establecidos en el

sistema y característico de las épocas tempranas del Cristianismo. Por ello, el proceso de *mitificación* constituyó un hecho institucional desarrollado desde lo alto y que fue vulgarizado y sistematizado (Eco, 2016: 257- 258). Sin embargo, en algunas ocasiones, la asunción de estas mitologías se veía relacionada de forma espontánea con otras tradiciones e iconografías, elaborando así símbolos más entroncados con lo popular que con el propio sistema culto. Eco continúa diciendo que la vulgarización de estos elementos iconográficos que se fueron convirtiendo “en simples pretextos para un ejercicio formal (...) se identifica con la crisis de una sistemática y de toda una cultura”. Cuando nuevos métodos de estudio ponen en duda “la estabilidad de una visión del mundo y establecen la posibilidad de una investigación continuamente renovada”, es imposible que se produzca la aceptación de una relación inamovible entre un conjunto de imágenes y uno de significados filosóficos, teológicos e históricos, que ya no son elementos estables (Eco, 2016: 258-259).

A pesar de esto, los artistas o la sociedad en general siempre ha intentado crear símbolos si los precedentes caían, normalmente dotando de significados simbólicos a una imagen. De este modo, en la cultura de masas se ha establecido un sistema de valores estable y universal que se ha concretado paulatinamente en una serie de símbolos a través de “un proceso de mitificación parecido al de las sociedades primitivas” (Eco, 2016: 260).

Debemos preguntarnos:

¿le falta al hombre moderno un mito, o una mitología, un sistema de mitos interconexos? Tal es el parecer de Nietzsche (...) pero otros escritores entienden que el hombre moderno tiene mitos superficiales, inadecuados o acaso hasta ‘falsos’ (...) El denominador común de estas dos concepciones parece ser el juicio (...) de que cuando viejas formas de vida largo tiempo experimentadas, congruentes consigo mismas (...), quedan desarticuladas por el ‘modernismo’, la mayoría de los hombres (o todos) sufren un empobrecimiento: como los hombres no pueden vivir solamente de abstracciones, han de llenar su vacío con mitos rudimentarios, improvisados, fragmentarios. (...) Hablar de la necesidad de mito (...) es señal de la necesidad que siente de comunión con su sociedad. (Wellek y Warren, 2009: 224).

El mito, según Meyer, consiste “en una serie de situaciones repetidas, o de motivos denominados arquetípicos, que se engranaban en ese inconsciente colectivo que comparten todos los seres humanos” (Meyer, 2008: 37).

Sánchez Escalonilla define el mito como “la expresión plástica y dramática de lo que la metafísica, la filosofía y la teología definen” con principios y teorías abstractas.

Frente al conocimiento especulativo, el matemático o el químico; el mítico es un saber más humano, formado por cuerpo, alma, imaginación e inteligencia (Sánchez Escalonilla, 2002: 13). Además, los mitos, como podremos comprobar a lo largo de este trabajo mediante la figura del héroe:

están aún vivos y fundamentan y justifican todo el comportamiento y la actividad del hombre (...) una característica esencial del mito: su condición ‘sagrada’, ‘primordial’ o, en otras palabras ‘que tuvo lugar en el comienzo del tiempo. (Arizmendi, 1975: 87).

Propp señala que “toda una serie de mitos de los más antiguos dejan aparecer una estructura similar y que ciertos mitos presentan esta estructura en una forma extraordinariamente pura” (Propp, 1987<sup>7</sup>: 117).

Debemos desterrar la interpretación que se ha hecho de mitología por el intelecto moderno, dejar de verla como un esfuerzo primitivo para explicar la naturaleza (Frazer); como una producción de fantasía de tiempos prehistóricos y mal comprendida por edades posteriores (Müller); como una acumulación de adoctrinamiento alegórico para adecuar al individuo a su grupo (Durkheim); como un sueño colectivo, síntoma de la necesidad de arquetipos dentro de la psique humana (Jung); “como el vehículo tradicional de las intuiciones metafísicas más profundas del hombre (Coomaraswamy), y como la Revelación de Dios a Sus hijos (la Iglesia)”. La mitología es todo eso a un tiempo (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 409-410).

Asimismo, hay que considerar que la manera en que se crean y transmiten los mitos es diferente en la antigüedad, la modernidad y la postmodernidad. La tradición oral, por ejemplo, erigía el mito por medio del tiempo que permitía que sus símbolos maduraran y se afianzaran en el pensamiento colectivo, de modo que la repetición del mito era parte fundamental de su proceso de creación y el personaje del mito tradicional encarnaba una ley universal y sus actos, aunque recreados, eran previsibles (Pérez García, 2006: 265). Sin embargo, “un mito, sea el de la tradición clásica o el de los *mass media*, no se puede consumir porque, a pesar de lo inverosímil de las hazañas, la forma en que son relatados permite que de una u otra manera estén presentes en la vida cotidiana de las personas” (Pérez García, 2006: 266).

“La civilización de masas nos ofrece un evidente ejemplo de mitificación en la

producción de los *mass media* y muy especialmente en la industria de los *cómic strips*, los tebeos. Ejemplo evidente y singularmente apropiado a nuestra intención, porque con ello asistimos a la coparticipación popular en un repertorio mitológico claramente instituido desde lo alto, creado por una industria periodística, y por otra parte especialmente sensible a los humores del propio público, de cuyos gustos y demandas depende.

El hecho de que los *cómic strips* sean leídos (...) por más personas adultas que por muchachos, es un hecho comprobado<sup>43</sup>. (...) El que, por último, esa literatura de *masas* consiga una eficacia de persuasión parangonable únicamente con aquellas grandes reproducciones mitológicas compartidas por toda una colectividad, nos es revelado por ciertos episodios altamente significativos” (Eco, 2016: 262-263) como, por ejemplo, toda la mercadotecnia resultante de un personaje o una obra llegando, incluso, a manifestarse toda una comunidad ante el nacimiento o la muerte de un personaje en particular<sup>44</sup>. Si bien este tipo de reacciones no es nuevo (ya sucedió con la muerte de Sherlock Holmes, que fue seguida masivamente y por la que Arthur Conan Doyle recibió multitud de amenazas de muerte), sí lo es la intensidad de las reacciones tanto en número como en magnitud.

El mito es, por lo tanto, un elemento fundamental de la civilización humana<sup>45</sup>; es una realidad viva a la que se recurre constantemente, un código real de la religión primitiva y la sabiduría práctica, y no una mera fábula, una teoría abstracta o un desfile de imágenes. Se debe señalar, sin embargo, que con el paso del tiempo el mito se ha ido desacralizando y adquiriendo rasgos *profanos*:

En un determinado momento (...) el mito pierde su valor religioso, sagrado, y el

---

<sup>43</sup> Para consultar las cifras de la segunda mitad de la década de los 60, momento al que pertenece este fragmento, leer las páginas 262 y 263 de Eco: 2016. Sin embargo, si se quiere conocer la situación en España se puede consultar el estudio del MECD: “El cómic en España” ([https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUK EwjLhf\\_t\\_InQA hWGv hQKHReBATIQFgg bMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.mecd.gob.es%2Fcultura-mecd%2Fgl%2Fdms%2Fmecd%2Fcultura-mecd%2Fareas-cultura%2Flibro%2Fmc%2Fcentrodoc%2Fportada%2FComic.doc&usg=AFQjCNH96CLsqBI1WiWelxS0fLBVLiXNyg&sig2=hQ40XIhgG3Oyxd2agS\\_BCQ&bvm=bv.137132246,d.d24](https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUK EwjLhf_t_InQA hWGv hQKHReBATIQFgg bMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.mecd.gob.es%2Fcultura-mecd%2Fgl%2Fdms%2Fmecd%2Fcultura-mecd%2Fareas-cultura%2Flibro%2Fmc%2Fcentrodoc%2Fportada%2FComic.doc&usg=AFQjCNH96CLsqBI1WiWelxS0fLBVLiXNyg&sig2=hQ40XIhgG3Oyxd2agS_BCQ&bvm=bv.137132246,d.d24)). Consultado por última vez el 9/05/2017.

<sup>44</sup> Son ampliamente conocidas las noticias de la primera boda homosexual (<http://www.rollingstone.com/culture/news/marvel-comics-hosts-first-gay-wedding-in-astonishing-x-men-20120522>; última consulta 16 de abril de 2017), la boda de Spiderman (que fue escenificada en el Shea Stadium y retransmitida en 1987) o la muerte de Superman en 1993.

<sup>45</sup> “Nadie puede tener dudas de que el mito ha desempeñado un papel importante en la historia y en el desarrollo de la inteligencia humana” (Caballero López, 2003: 33).

término *mythos* empieza a significar aquello que no existe, que no ha existido en la realidad, es decir fábula, ficción. O mejor *logos*. Porque más allá de una explicación mítica se pretende una interpretación filosófica (ontológica) de la realidad. Naturalmente el pensamiento mítico no desaparece, sino que sobrevive y cambia. Y, sobre todo, pervive, nutriendo la civilización occidental, en obra literaria. Y ya en la Edad Media el héroe Chrétien de Troyes recoge míticamente las aspiraciones de campesinos, burgueses y mercaderes que imitan (o lo intentan) un modelo ejemplar. (Arizmendi, 1975: 88).

En la actualidad, este uso del mito aún resiste adecuándose a la realidad y al contexto en el que se inscribe y transformándose de la forma que sea necesaria para ser apropiado para la cultura en la que se encuentra sin perder, como dice Arizmendi, “una cierta irracionalidad que, por otro lado, define al mito” (Arizmendi, 1975: 89).

Del mismo modo, continúan creándose nuevos mitos gracias al uso de los medios de masas, que repercuten en una divulgación mayor y mejor de los mismos, y es por ello que suele partirse del mito, cuando se pretende aproximarse al héroe porque, en palabras de Ortiz Osés:

la mitología se concibe como el relato del héroe. Allí donde hay mito, hay héroe. (...) está demostrada la presencia de héroes sea en las narraciones literarias, en las sagas épicas, en las gestas políticas, en las leyendas religiosas o en el imaginario psicosocial activo. (Ortiz Osés, 1995: 385).

Si tenemos en cuenta todo lo dicho anteriormente, “se puede afirmar que la existencia de todo ser humano está ligada a un mito, cualquiera que sea su naturaleza o sus fines”, pues el mito es un elemento que perdura aunque parezca desechado en el mundo actual. Esto se produce porque el mito es, quizás, el elemento más penetrante que pretende dar una explicación a los asuntos que el hombre no alcanza a comprender por medio de la ciencia y la tecnología (Pérez García, 2006: 13):

A pesar de que la mayoría de las veces la cultura de nuestros días –la cultura postmoderna- observa y propone al mito bajo la forma de un discurso con fines meramente de esparcimiento, como los mitos que aparecen en los *comics* y en la filmografía que nació de éstos, es claro que ésta no es su función exclusiva. Los mitos mediáticos son historias creadas para hacer oblicua la realidad. (Pérez García, 2006: 16).

Si se quiere señalar una característica definitoria del mito, esta es su cualidad actualizadora que le permite renovar su discurso cada vez que se narra, desacreditando

la idea de que el mito únicamente “existe en las culturas primitivas o en un estado infantil o, peor aún, antes de la historia, como propusieron algunos antropólogos” (Pérez García, 2006: 20). Es en este momento en el que traspasamos la puerta de los mitos audiovisuales: *Superman*, *Batman*, *Spider-Man*, *Wonder Woman* y otros muchos, para mostrar que la humanidad, a pesar de todos sus avances, aún preserva rasgos *primitivos* que le devuelven al pasado a través de un ser superior, el eslabón entre el ser humano y el ser divino (Pérez García, 2006: 33).

La paradoja que se crea es que, a pesar de toda la tecnología existente en la actualidad, la humanidad sigue precisando de mitos, no sólo como entretenimiento (al igual que la literatura) “sino también, y quizá sea lo más importante, para sostener una historia para que el hombre no se sienta huérfano en un mundo ya de por sí carente de héroes” (Pérez García, 2006: 170). Los mitos son, por tanto, un elemento inherente al ser humano<sup>46</sup> y que, por mucho que la ciencia avance, seguirán prendidas del inconsciente puesto que “las imágenes que conforman el mito actual son las manifestaciones de lo que el hombre quiere ser en el futuro y de lo que no pudo ser en su historia” (Pérez García, 2006: 173-174) y, por tanto, no pueden desaparecer.

Sin embargo, se ha de señalar que los arquetipos no se difunden simplemente a través de la tradición, del lenguaje o de la migración, sino que pueden resurgir espontáneamente en cualquier época y lugar sin que ninguna transmisión exterior les influya. Para Jung, “los arquetipos no están determinados en cuanto a su contenido sino sólo *formalmente*, y esto de un modo muy limitado”, es decir, no se hereda la representación sino la forma que corresponde a los instintos, “los cuales también están determinados formalmente” (Jung, 2015<sup>6</sup>: 112-113).

De este modo, los arquetipos pertenecen a la herencia personal de toda psique y “constituyen ese ‘tesoro en el campo de las oscuras interpretaciones’ de que habla Kant y del cual dan abundante noticia los innumerables temas del tesoro que aparecen en el folclore”. Un arquetipo no es un prejuicio según su naturaleza (esto sólo sucede cuando se coloca en el lugar inadecuado), sino que forma parte de los valores más elevados del alma y por eso se encuentra en los panteones de todas las religiones, y considerarlo algo sin valor supone una verdadera pérdida (Jung, 2015<sup>6</sup>: 119).

Como ya se ha dicho, los arquetipos siempre existen y no tienen la necesidad de

---

<sup>46</sup> “El primero que en el campo de la psicología de los pueblos señaló la existencia de ciertas ‘ideas primordiales’ universalmente difundidas fue Adolf Bastian” (Jung, 2015<sup>6</sup>: 111).



ninguna fe, sólo precisan que se intuya su significado<sup>47</sup> y se tenga un prudente temor dado su factor espiritual y su significado oculto, inherente al instinto; el mito se muestra como una gran ayuda y un peligro igualmente grande (Jung, 2015<sup>6</sup>: 267).

El concepto *arquetipo* también se ha relacionado, no sólo con el mito, sino también con la leyenda, ambas formas específicamente configuradas transmitidas a través de largos lapsos de tiempo.

Por lo tanto, el concepto ‘arquetipo’ sólo indirectamente puede aplicarse a las representaciones colectivas, ya que en verdad designa contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna, y representa entonces un dato psíquico todavía inmediato. Como tal, el arquetipo difiere no poco de la formulación históricamente constituida o elaborada. (Jung, 2015<sup>6</sup>: 12<sup>48</sup>).

Al mencionar el mito y la religión en relación con el arquetipo, se ha de señalar que una persona puede creer no tener ni seguir ninguna idea religiosa y, si embargo, estará equivocada ya que

nadie puede estar tan fuera de la humanidad como para que no le quede ninguna *représentation collective* dominante. Precisamente su materialismo, su ateísmo, su comunismo, su socialismo, su liberalismo, su intelectualismo, su existencialismo, etc., atestiguan en contra de lo que él ingenuamente afirma. En todos lados, sea así o asá, mucho o poco, el hombre siempre está poseído por una idea superior. (...) Un hombre sin una *représentation collective* dominante sería un fenómeno por completo anormal. (Jung, 2015<sup>6</sup>: 87-88).

Jung comprobó en sus pacientes que “existen *ciertas condiciones inconscientes colectivas* que actúan como reguladores y propulsores de la actividad creadora de la fantasía y que, al poner al servicio de sus fines el material existente en la conciencia, producen configuraciones correspondientes” (Jung, 2015<sup>6</sup>: 238) y que la conciencia del *ego* depende de dos factores: las condiciones de la conciencia colectiva (social) y los arquetipos o inconscientes colectivos dominantes (Jung, 2015<sup>6</sup>: 261).

Jung señala que el arquetipo es, antes que un problema de la ciencia, “una

---

<sup>47</sup> “Las imágenes arquetípicas son ya a priori tan significativas, que el hombre nunca pregunta qué podrían en rigor significar. Por eso mueren de tanto los dioses, porque de repente se descubre que no significan nada, que son inutilidades hechas de madera y de piedra, fabricadas por la mano del hombre. (...) Los dioses de Roma y de la Hélade murieron de la misma enfermedad que nuestros símbolos cristianos” (Jung, 2015<sup>6</sup>: 24-26).

<sup>48</sup> Estudios ya con Lévi-Strauss (*El análisis estructural del mito*, 1952).

cuestión de inmediata urgencia para la higiene anímica” y que, incluso si no pudiéramos probar la existencia de los arquetipos y la sociedad demostrara su inexistencia, aun así deberíamos encontrar las pruebas que respaldaran su presencia para que no se hundieran en el inconsciente nuestros más altos y naturales valores. “El hombre debe tener conciencia del mundo de los arquetipos, lo capte o no lo capte, pues en ese mundo él es todavía naturaleza y allí se hunden sus raíces” (Jung, 2015<sup>6</sup>: 133-134).

Sin embargo, aunque parece probable que existan unos patrones instintivos e innatos en la biología humana, su demostración probada resulta difícil ya que la conciencia, con la que podemos aprehenderlos, es “un transformador de la imagen original del instinto” (Jung, 2015<sup>6</sup>: 233). Y, además, el arquetipo es irrepresentable, es “naturaleza pura y genuina, y la naturaleza es lo que mueve al hombre a decir palabras y realizar acciones cuyo significado es para él inconsciente, y tan inconsciente que ni siquiera piensa en ello” (Jung, 2015<sup>6</sup>: 247-248), pero podemos aproximarnos a él mediante sus manifestaciones; las representaciones arquetípicas (Jung, 2015<sup>6</sup>: 255).

El héroe es un concepto cuya existencia se remonta más allá de lo que podamos certificar históricamente. Ya los griegos de la época arcaica creían en unos seres que se situaban entre los dioses y los hombres a los que llamaron *semidioses*. Sin embargo, sabemos que la idea de unos individuos cuya naturaleza estaba ligada al ámbito divino y humano en igual medida no se remonta sólo a los griegos, pues encontramos ejemplos, como veremos más adelante, en las culturas orientales como Babilonia o la India.

Homero y Hesíodo testimonian la existencia de estos semidioses (*hemítheoi*) y en la época clásica griega (siglo V a. C.) perdura esta subdivisión como se puede comprobar en las *Olímpicas* de Píndaro, en las que el poeta menciona a dioses, héroes y hombres. Unas décadas más tarde, Platón añade una nueva categoría a esta división tripartita; los demonios o demonios (Bauzá, 2007: 9).

Aristóteles en su *Poética*, “sostiene que los héroes eran, tanto física como moralmente, superiores a los hombres” (Bauzá, 2007: 10). Los héroes, sin embargo, no han de proceder exclusiva y obligatoriamente de una divinidad, sino que existe también un grupo (cuyos miembros compondrán la mayor parte de nuestro corpus) que sobresale por su destreza y su virtud en la lucha superando, de este modo, su condición de mortal y, por tanto, recibiendo como premio su entrada en el plano de los inmortales. Este tipo de héroe a menudo tenía cierta (o la pretendía, al menos) historicidad; ejemplo de ello serían, dentro de la épica griega, Aquiles, Héctor y Ulises/Odisseo.

Los hitos biográficos más destacados de los personajes principales del relato se configuran de acuerdo con unas pautas persistentes en las más diversas culturas, relacionadas con arquetipos míticos. Sin embargo, se adaptan también a unos contextos narrativos, herencia de una larga tradición literaria, y se incardinan en unos contextos históricos. Estos tres sustratos –el mítico, el novelesco y el sociohistórico– proporcionan las claves explicativas de los personajes. Los más importantes poseen unas cualidades más o menos excepcionales, de las que darán muestra desde su mismo nacimiento. De acuerdo con la terminología tradicional los podríamos designar como los héroes. ‘A pesar de diferencias, derivadas casi siempre de lo circunstancial, el héroe de Virgilio es el héroe de la *Chanson de Roland* o del *Amadís de Gaula*. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 135-136).

El héroe provoca en la cultura en la que se enmarca un cambio fundamental, sin importar que no proceda de la realidad sino del mundo de la fantasía, pues con sus acciones reclama la naturaleza de los hombres se erige como un ejemplo, un modelo enseña al hombre una forma o un camino de vida a través de su tragedia (Pérez García, 2006: 252-253).

A la hora de definir el concepto de héroe, nos encontramos con que

la literatura es una de las más concretas expresiones de la imaginación (...) y se ha apoderado, claramente, de los mitos que han llegado hasta nosotros a lo largo de miles de años. (...) La literatura occidental, y especialmente en el caso de sus grandes obras maestras, nos proporciona un amplio catálogo de definiciones del héroe, definiciones con las que vivimos y por las que sobrevivimos a diario tanto consciente como inconscientemente. El individuo común, el héroe trágico, el héroe infausto, el héroe infernal, el santo, el semidiós y la deidad, todos y cada uno de los arquetipos (...) se presentan ante nosotros con una imagen que muestra quiénes y qué son en el paisaje interior de nuestra imaginación. (Meyer, 2008: 47-48).

El carácter universal del término *héroe* sugiere que se trata de un concepto de suma importancia para nuestra imaginación (Meyer, 2008: 48) y la idea del héroe como un ser semidivino o “como ser humano de extraordinarias dimensiones capaz de los más asombrosos logros” tiene su origen en el propio lenguaje.

Sin embargo, si algo define al héroe es su capacidad “de defender a la gente normal de todos aquellos elementos del universo que escapan a su capacidad de respuesta”, de devolver el orden y defender la vida ante la muerte (Meyer, 2008: 50-51).

Aristóteles en su *Poética* indica que el héroe es alguien que atrae nuestra atención y nuestra admiración por su naturaleza divina; sin embargo, él mismo, mediante sus actos en favor de la naturaleza humana, se aleja de la perfección y muestra

a alguien con imperfecciones, deseos, miedos y vulnerabilidades, como cualquier ser humano. Pero esta muestra de debilidad e imperfección reafirman la idea de que estas no constituyen ningún problema para lograr el éxito. Tal y como dice Meyer:

Los héroes tienen capacidad y potencial suficiente como para sacarnos de nuestro propio ser. (...) Los héroes no sólo logran superar las maquinaciones propias del argumento y las complicadas situaciones en las que se ven involucrados, sino que, además, conquistan el ánimo del lector. El héroe es alguien a quien los demás contemplan tal como ellos mismos quisieran ser vistos (...) Los héroes nos fascinan y nos atraen.

Los héroes encarnan las posibilidades de la naturaleza humana y reconocerlos es importante para que, cuando se recite un poema, se asista a un drama o se disfrute de una novela, podamos descubrir lo que significa pertenecer a la condición humana, esforzarse y cumplir los sueños que tenemos, logrando, además, responder a las preguntas que nos formulamos. Los héroes son la representación de nuestros temores y nuestros sueños más poderosos, que se mantienen en nuestra conciencia y en nuestra imaginación, donde “como un reflejo de todas las posibilidades que imaginamos, (...) y desde donde nos recuerdan no sólo aquello en lo que podamos convertirnos, sino, también, quiénes somos todos y cada uno de nosotros” (Meyer, 2008: 18-23).

Tal y como sucedió con nuestro intento por definir la literatura, el héroe es un concepto que, aunque es un arquetipo, también es tan único e individual como lo es cada ser humano, es decir, tiene más de mil caras, como diría Campbell, lo que hace que sea un concepto difícil de definir por su unicidad y personalidad. Los héroes, como ya se ha mencionado, reflejan exactamente nuestros mismos valores y rasgos en su personalidad y representan “los sueños que todos anhelamos cumplir, nuestra propia necesidad de enfrentarnos a obstáculos y vencerlos” (Meyer, 2008: 29-30), es por ello por lo que “el héroe *debe* triunfar” (Meyer, 2008: 39), porque somos nosotros mismos los que necesitamos vencer al peligro y salir indemnes.

Meyer matiza, sin embargo esta idea diciendo que:

es preciso decir que, en nuestra literatura, existe una fórmula respecto de los héroes que podría ser errónea: la de que la definición más general que puede hacerse acerca de ellos es que son emanaciones de todo lo que valoramos y de todo cuanto encontramos fascinante. (Meyer, 2008: 30).

Carlyle ya intentó en los años cuarenta categorizar y definir al héroe, atendiendo a personajes reales y a perspectivas religiosas nórdicas (a las que ponía en comparación con el panteón grecorromano), como figuras que ejercían “el autosacrificio, el valor y la violencia como parte integrante de su código de prácticas sociales” aunque, al final, sólo pudo concluir “que los héroes nos fascinan simplemente porque les veneramos” centrándose únicamente en sus éxitos sobrehumanos sin incidir en su componente humano (Meyer, 2008: 34-35).

Más tarde, el antropólogo Edward Taylor empezó su estudio sobre las semejanzas existentes entre los distintos mitos heroicos del mundo (la procedencia noble del héroe, su educación inusual, el don de la ubicuidad...) y, a raíz de esto, la antropología (como ya se ha reseñado) y la psicología dedicaron sus esfuerzos a encontrar el arquetipo del héroe.

Así, Otto Rank (al que mencionamos en nuestro trabajo en el apartado sobre el héroe épico), relaciona el modo de actuación de los héroes con las teorías freudianas de la infancia (el complejo de Edipo, entre otras) y afirma que “los mitos no son sino nuestros propios intentos por hallar solución a los desajustes de la psique humana” (Meyer, 2008: 36). De este modo, el héroe y sus actos no son sino respuestas sexuales a traumas que han sucedido en la infancia y el héroe no constituye otra cosa que una representación del Ego. Los seguidores de Jung, sin embargo, atribuían la caracterización del héroe a la experiencia en la etapa adulta y de aquí derivó la idea del antihéroe, quien no procede de un estrato social alto sino de los niveles bajos de la sociedad. Uno de estos seguidores, Campbell:

definía al héroe como ‘alguien que ha entregado su vida a algo que es muy superior a él mismo’ (...) En su estudio, Campbell se centraba, esencialmente, en el ciclo vital de los héroes desde la poesía épica y el mito. (Meyer, 2008: 37).

Campbell señala que el héroe del monomito o mito único<sup>49</sup> es un personaje que posee cualidades extraordinarias, por las que puede ser venerado por la sociedad a la que pertenece o desconocido y despreciado. Este héroe del mito triunfa a nivel macroscópico, histórico-mundial, y, a su regreso, es capaz de regenerar su sociedad como un todo, como héroe universal trae un mensaje para el mundo entero (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 53). Por ello, el esquema clásico de la narración épica, en el que el triunfo del

---

<sup>49</sup> Referido al viaje o periplo del héroe y que define el modelo o patrón básico de la mayoría de los relatos desde la épica a nuestros días.

héroe afecta a la solución de la carencia inicial (la cual afecta a su país, pueblo o familia), se mostrará en la novela del Romanticismo como “un triunfo del individuo sobre el mundo, o sobre sí mismo” (Sotomayor Sáez, 2006: 84). De esta forma, Campbell, declara que:

el camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito. (Campbell, 2014:45).

Para Meyer, la teoría de Campbell presenta un problema (al igual que sucede con los diferentes intentos de articular un arquetipo de héroe, ya sea freudiano o junguiano) “es que la identidad del héroe se confunde con los acontecimientos de su historia” (Meyer, 2008: 43).

Si profundizamos en las ideas que Frye aporta en su *Anatomía de la crítica*, podemos comprobar que:

el héroe no hace sino reflejar las posibilidades que subyacen en la imaginación humana. El comportamiento es, pues, únicamente un aspecto. Y el carácter es tan sólo un rasgo más. El héroe es un estado del ser, una proyección de terror ante las posibilidades que existen en la imaginación humana y la expresión del potencial que subyace en el interior de nuestras mentes. Se produce la tremenda sensación, a pesar de lo anticuado que pueda parecer afirmar algo así, de que el héroe es una manifestación de esos deseos que todos y cada uno de nosotros tenemos. Y cuando nos identificamos o simpatizamos con un héroe, no hemos establecido, tan sólo, una forma de comunión y comunicación con él, sino que, además, descubrimos algo de nosotros mismos que nos hace desear saber aún más. (Meyer, 2008: 47).

Para Casquete, el héroe es un tipo ideal que hacer referencia a un guerrero con gran arrojo cuya lucha se dirige a la instauración del equilibrio perdido, así:

designa al valeroso luchador que pugna por imponer un cierto orden en medio del caos y la crisis, sea ésta de naturaleza social, económica, política o cultural. (...) Lo que aparta al héroe del individuo corriente es la comisión de un acto o la toma de una decisión que (...) resultan necesarios, provechosos y modélicos para la comunidad de referencia, al tiempo que considerablemente comprometidos y arriesgados de llevar a cabo habida cuenta de la amenaza que su empresa comporta. Son precisamente el grado de complejidad y/o compromiso requeridos para su puesta en práctica los factores que hacen que el acto heroico no esté al alcance de cualquiera (...) no resultan accesibles a todo el mundo, porque sólo los seres excepcionales o tocados por la providencia disponen de los atributos de vitalidad, compromiso, altruismo, sacrificio, abnegación, fuerza de voluntad, valor, entrega,

ilusión, resolución y desprecio por la muerte que distancian sin remedio al héroe del común de los mortales. (Casquete, 2007: 130-131).

El héroe, además, tiende a ser el personaje más activo de la acción, siendo en la mayoría de las ocasiones el causante del avance de la historia así como el ejecutor de las acciones decisivas (Casquete, 2007: 68), como podremos comprobar a lo largo de este capítulo y del que le sigue.

Encinar, por su parte, señala que “si se habla del héroe a través de la historia, de la literatura o del pensamiento filosófico”, en todas se puede hallar un residuo común que señala la excepcionalidad de este ser, de modo que las definiciones que se encuentran en los diccionarios aluden a la designación que se daba con este término a las personas “consideradas como semidioses, a los varones ilustres y famosos por sus hazañas o virtudes y a los personajes de carácter elevado en el género épico o dramático” en la antigüedad. Así, en cualquiera de las acepciones, siempre se alude a un ser superior siendo, sin embargo, lo más importante la relación de este término con el mundo real, “la conciencia de que la realidad de la existencia de héroes ha sido un suceso registrado desde la antigüedad hasta nuestros días” (Encinar, 1990: 26).

El *Oxford English Dictionary* ofrece cuatro definiciones de *héroe*. En primer lugar, asegura que es “un hombre de cualidades sobrehumanas favorecido por los dioses”, acepción directamente relacionada con la idea del héroe clásico de las epopeyas y leyendas inspiradoras de la literatura occidental. Por ello, estos héroes son individuos a los que se les exige mucho, lo mismo que se le pediría a una divinidad, y, si no logran el éxito, se les señala como fracasados, a pesar de la nobleza de su causa o la honestidad de sus aspiraciones. Para poder responder ante estos desafíos sin fallar, los héroes abandonan todo, sus vidas, deseos, egos y planes, y erigen como único propósito la persecución de unos fines más elevados desatendiendo todo sentido de la limitación para poder lograr lo imposible.

En su segunda acepción, el diccionario dispone que un héroe es un “guerrero ilustre”, definición que subraya la importancia que la literatura, la leyenda y la épica adquieren para dar forma a un término tan amplio. El héroe guerrero es un personaje que siempre se halla dispuesto a librar incontables batallas y a arriesgar su vida por una causa y que continúa presente en la actualidad como una figura entre nosotros y el desastre que representan nuestras propias aspiraciones cuando combate arriesgando su vida.

En la tercera definición del *Oxford English Dictionary*, el héroe es el “personaje

masculino principal” en una historia, si bien demostraremos en el tercer capítulo que, aunque de mayoría masculina, los relatos heroicos también destacan figuras femeninas que se enfrentan a esta homogeneidad de género.

Por último, la cuarta definición del término *héroe*, “un hombre admirado por sus logros y por sus nobles cualidades”, subraya las afirmaciones de Carlyle cuando explicaba “que su fascinación por los héroes era una forma de veneración de carácter secular” (Meyer, 2008: 51-63).

El *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de P. Chantraine (mencionado por varios autores) señala que esta palabra, ἥρως, común mente ha sido traducida por la voz *héroe*, y en la época de Homero se trataba de un término de cortesía con el que se designaba a ciertos personajes singulares, independientemente de su posición en la jerarquía social.

Hesíodo, por su parte, le atribuía cierto significado religioso relacionándolo con la idea de *semidiós* o de *dios local*, entroncado con el culto a alguien a quien se le diviniza tras su muerte y que, gracias a sus acciones y a su manera de comportarse en vida, termina convertido en el *héroe* de una zona determinada.

También se adscribe esta palabra, ἥρως, a un conjunto de héroes destacados que, al igual que los anteriores, han destacado por su virtud y que, si bien no llegan a ser divinizados, sí permanecen en la conciencia colectiva como seres superiores a los comunes mortales.

Finalmente, Chantraine señala la antigüedad del término puesto que su culto se atestigua en la lengua micénica, cuyo dativo significa ‘a/para los héroes muy antiguos’<sup>50</sup>.

Sánchez Escalonilla, atendiendo a la etimología de la palabra *héroe*, señala que esta proviene de:

una raíz indoeuropea acreditada en persa antiguo y en griego, de donde procede la voz que nos interesa, y cuyo significado está relacionado con los términos ‘guardián, servidor, protector, hombre o mujer valerosos’. (Sánchez Escalonilla,

---

<sup>50</sup> “Le mot est commodément traduit ‘héros’, terme de politesse usité pour les ‘héros’ d’Homère, quel que soit leur rang. Mais ‘héros’ comporte également une signification religieuse attestée après Homère: ‘demi-dieu’ (déjà chez Hésiode), ‘dieu local’; il s’agit d’un culte funéraire et le plus souvent d’un humain divinisé, comme Thésée, ou même Sophocle; le mot s’est finalement appliqué (...) à un mort, un revenant. Le mot ἥρως s’appliquant à la fois aux héros d’Hom. et à des dieux doit être un terme de respect et de politesse: ‘sire’, etc. Le culte des héros ignoré des textes homériques est certainement très ancien, puisqu’il est attesté, semble-t-il, en mycénien où le datif (...) signifie ‘au triple héros’, c’est-à-dire ‘au héros très antique’” (Chantraine, 1999: 417).



2002: 18).

Bauza señala que, con el paso del tiempo, “la palabra héroe adquirió un sentido más amplio y sirvió también para designar a determinado tipo de mortales” (Bauzá, 2007: 10).

Meyer afirma que, para Rilke (hasta la Primera Guerra Mundial), el héroe “es una figura que vive en un elevado aislamiento, un marginado que no se parece a ninguna otra persona porque ha tenido que luchar contra todo lo que la vida le ha planteado” y que por ello el héroe es, a un tiempo, Cristo y Hércules, ambas figuras que han de vencer todos los obstáculos que se les presentan a pesar del mencionado aislamiento. El héroe que concibe Rilke está permanentemente esforzándose y luchando porque considera que la lucha le ayudará en su crecimiento y desarrollo personal.

Sin embargo, tras la Primera Guerra Mundial (en 1921) Rilke había cambiado su perspectiva sobre la naturaleza heroica y, de este modo, consideraba que un héroe era “esa chispa de divinidad o ese hálito de inspiración que cada uno de nosotros posee” y que, frente a la búsqueda de la lucha y el enfrentamiento con las dificultades, “el héroe se ve constantemente desafiado por lo que no conoce o no es capaz de conocer” e involucrado en un proceso de resolución de problemas, como las infinitas y grandes cuestiones relativas al universo, contra las que debe luchar física, mental y espiritualmente (Meyer, 2008: 324-325).

Para Meyer, sin embargo:

un héroe es alguien capaz de imponer el orden donde hay caos, de tener una historia, con la que se siente muy comprometido, además de una amplia serie de experiencias, y que, asimismo es capaz de poner en conexión dicho material, el cual, de cualquier otra manera, vagaría disperso en nuestra imaginación. Pero el héroe es una metáfora de algo superior. En último término, el héroe sirve al mismo propósito que la propia literatura, es decir, el de dotar de orden y sentido al caos del tiempo, a la inconmensurable confusión de la historia y a las constantes entradas y salidas de personajes del escenario de la vida. (Meyer, 2008: 329-330).

Campbell, por su parte, afirma que el héroe es el individuo que ha podido “combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 35). Y también, en cuanto a su relación con la modernidad expone que:

el héroe ha muerto en cuanto hombre moderno, pero como hombre eterno –

perfecto, no específico, universal- ha vuelto a nacer. Su segunda tarea y hazaña formal ha de ser (...) volver a nosotros transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida. (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 35).

Y continúa afirmando que el héroe es aquel que, mientras dura su vida, conoce y representa los llamamientos de la superconsciencia, más o menos inconsciente a través de la creación. La aventura del héroe, de la que se habla más adelante, representa el momento de iluminación, es decir, el momento nuclear, más importante, en el que:

abre el camino de la luz por encima de los oscuros muros de nuestra mente en vida. (...) El héroe, que despierta su propia alma, no es en sí mismo sino el medio conveniente de su propia disolución. (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 287).

Arizmendi, al hablar de *El Príncipe Valiente*, dice que este es “el prototipo del héroe; físicamente perfecto que une a su fuerza y a su audacia, ingenio y astucia. Especialmente dotado para cumplir un destino heroico” (Arizmendi, 1975: 76).

Para Smith el héroe es habitualmente un individuo que se ve envuelto en una situación comprometida (quizá no sea un malhechor pero, de manera temporal e injusta se verá como proscrito de la sociedad) y que se encuentra aislado “para mostrar su grandeza y llevar a cabo hazañas que le aseguren su retorno a la sociedad”, la cual le aclamará y se beneficiará de su regreso o de su ejemplo (si el héroe muere en el transcurso del viaje) (Smith, 1983: 15-16).

Bauzá señala que la descripción del héroe es imposible dada su amplitud, por lo que:

no existe (...) una explicación omniabarcable que nos aclare la naturaleza y el origen de los héroes. Con todo corresponde destacar que en el héroe se percibe siempre un sentido de *mediación* entre lo divino y lo humano. (Bauzá, 2007: 37).

Sin embargo, otros autores, en un intento por subsanar estas dificultades y definir al héroe, han centrado su atención en los atributos que han de poseer para considerarse personajes heroicos. De esta forma, si hay algo que tienen en común la mayoría de los héroes es su singular nacimiento. No todos proceden, como veremos, de una divinidad (como sí ocurre con Gilgamesh o Aquiles, que son en parte divinos, o Râma, encarnación del dios Vishnu); pero sí que la mayoría experimenta un hecho singular en su nacimiento, de tal forma que, aunque no todos procedan de una forma u otra de una divinidad (no tienen por qué descender directamente o pertenecer a la misma

genealogía, si bien esto se veía con frecuencia en la épica, sino que deben destacar de alguna forma frente al resto de la humanidad) todos se constituyen como modelos a seguir, ejemplos que intentar emular.

Respecto al nacimiento del héroe, Propp expone que:

algunas situaciones de este tipo reciben un desarrollo épico. Al principio el buscador está ausente. Nace, por lo general, en circunstancias maravillosas. El nacimiento maravilloso del héroe es uno de los elementos importantes (...) Es una de las formas de su entrada en escena incluida en la situación inicial. El nacimiento del héroe va acompañado en general de una profecía sobre su destino. Incluso antes de que se trencen la intriga los tributos del héroe se revelan. Se describe su rápido crecimiento, su superioridad sobre sus hermanos. (...) Es imposible estudiar todos los atributos del héroe. (Propp, 1987<sup>7</sup>: 98).

Una de las formas en las que puede darse esta singularidad del nacimiento del héroe es el tema del *doble nacimiento*, que representa un tema conocido de la mitología del héroe y que significa la pertenencia a un linaje divino y humano, sin necesidad de proceder de un dios. Así, una de las maneras en las que podemos encontrarnos este *doble nacimiento* está unida con el agua, ya que esta, por un ritual iniciático, hace renacer al héroe. Cacho Blecua (1987: 137) afirma que el abandono en las aguas, presente no sólo en muchas narraciones heroicas sino también en numerosos relatos míticos (como el de Moisés) se ha interpretado psicoanalíticamente como símbolo de su nacimiento. De esta manera, un niño que ha sido expuesto o abandonado a los elementos, se muestra como un desafío al destino y, desde ese momento, ese niño se considera socialmente un huérfano expuesto a la muerte al mismo tiempo que, protegido por los mismos elementos a los que ha sido abandonado, está predispuesto a adquirir una condición distinta de la humana, convirtiéndose en héroe, rey o santo. La superación de este primer obstáculo hace que el héroe se presente como un elegido<sup>51</sup>, “cualidad destacada y necesaria para la condición heroica. Según el arquetipo mítico, el niño” y futuro héroe será recogido y salvado por animales o personas pertenecientes a una categoría inferior a la suya (pastores, criados, guardabosques...) (Cacho Blecua, 1987: 137-138).

---

<sup>51</sup> “Los héroes muestran su excepcionalidad por las circunstancias de su nacimiento o su infancia. Son personas predestinadas para cumplir las empresas que les están asignadas, para lo que sólo les queda lanzarse al mundo en busca de sus aventuras, pero antes deberán someterse a una prueba” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 140).

Esta duplicidad puede observarse también en la “duplicación de los padres, o abuelos, respectivamente”, y puede verse continuada por un hermano. Normalmente, los hermanos sirven como exaltación de la descendencia del héroe y se muestran como competidores con los mismos derechos que morirán por el bien del héroe. Así, la secuencia original se preserva a través de la interpretación de los dobles del héroe como hermanos desconocidos<sup>52</sup> (Rank, 2013: 136-137).

Rank también afirma también que el nacimiento de los héroes míticos se relaciona con la personificación de los procesos de la naturaleza: “El nuevo héroe es el joven sol elevándose de las aguas, primero enfrentado a las nubes bajas, pero finalmente triunfante sobre todos los obstáculos<sup>53</sup>” (Rank, 2013: 11), si bien existen ciertas disensiones en este aspecto, por la adscripción solar o lunar de estos mitos de nacimiento. Para ejemplificar esta teoría señala que:

Edipo, que mata a su padre, se casa con su madre, y muere viejo y ciego, es el héroe solar que asesina a su procreador, la oscuridad; comparte su lecho con la madre, el crepúsculo, de cuyo regazo, el amanecer, ha nacido él, y muere ciego, como el sol poniente<sup>54</sup>. (Rank, 2013: 17).

Aunque, como se ha señalado, en un primer momento los héroes se consideraron hijos de una divinidad y de un ser mortal y, como resultado de este origen, eran superiores al común de los mortales; al igual que éstos, *estaban privados de la inmortalidad* debido a esa mitad humana de su naturaleza y, por lo tanto, diferían de los dioses en su mortalidad (Bauzá, 2007: 13).

De esta forma, un elemento que se repite en todos los héroes, especialmente en aquellos que pertenecen a la épica clásica, es su fracaso en la lucha por la inmortalidad (Gilgamesh, Aquiles, Sigfrido...), a pesar de la sensación de invulnerabilidad que transmite al lector cuando sale triunfante de sus aventuras. Este rasgo entronca directamente con la concepción esencialmente trágica de la existencia (a excepción de la

---

<sup>52</sup> “The duplication of the fathers, or the grandfathers, respectively, by a brother may be continued in the next generation, and concern the hero himself, thus leading to the *brother myths*, which can only be hinted at in connection with the present theme. The prototypes of the boy, (...) namely the exaltation of the hero’s descent, if they were to assume a vitality of their own, would come to confront the hero as competitors with equal rights, namely as his brothers. The original sequence is probably better preserved through the interpretation of the hero’s strange doubles as shadowy brothers, who like the twin brother, must die for the hero’s sake”.

<sup>53</sup> “The new born hero is the young sun rising from the waters, first confronted by lowering clouds, but finally triumphing over all obstacles”.

<sup>54</sup> Oedipus, who kills his father, marries his mother, and dies old and blind, is the solar hero who murders his procreator, the darkness; shares his couch with the mother, the gloaming, from whose lap, the dawn, he has been born, and dies blinded, as the setting sun”.

religión, en cuyo caso se ofrece una posibilidad de redención final). Campbell “se percató de que los patrones de comportamiento heroico, que tan evidentes son en la literatura, tienen su fundamento en el deseo espiritual, fundamentalmente humano, de durar y prevalecer” (Meyer, 2008: 42).

Este hecho, que el héroe debe experimentar la muerte, es fundamental, pues le da su poder al héroe, ya que, cuando un héroe combate en la épica de Homero, por ejemplo, sabemos que se va a enfrentar a la muerte (Gregory Nagy, *The Best of Achaeans*, 1979, en García Gual, 2016: 73) y este enfrentamiento con la muerte “o, en otro lenguaje, la búsqueda de la inmortalidad, representa la gran hazaña del héroe”, es decir, su parte divina le lleva a buscar la inmortalidad pero su mitad mortal convierte este esfuerzo en un empeño inútil (Bauzá, 2007: 17). La muerte del héroe es importante; el héroe, en nuestra imaginación, actúa como una metáfora fundamental “que nos sirve de indicación y guía al apuntar hacia lo divino, hacia ese *mundo sin fin*”, mostrándonos desde la consciencia que “vivimos en una constante necesidad de posibilidades” (Meyer, 2008: 327).

Por todo ello, esta exposición de su vida consiste en la contribución más admirada del héroe y en “uno de los rasgos prototípicos del héroe en tanto que tipo ideal” porque lo que distingue al verdadero héroe es su disposición por ofrecer a la causa, sin esperar nada a cambio, “su tiempo, su mundo afectivo, su carrera profesional, sus bienes materiales y, ante todo y sobre todo, su propia existencia” (Casquete, 2007: 133).

Bauman señala que no se puede acusar a los héroes de codicia ni de ninguna clase de egoísmo pues “la mayoría de ellos no hacen lo que hacen porque esperen que se les retribuyan sus servicios o se les compensen las molestias”, no buscan la comodidad o los halagos, y están siempre dispuestos a realizar el sacrificio final, el cual, por otra parte, ha de tener un resultado, ya que de otra forma la inmolación resultaría inútil. El propósito de la muerte del héroe es la de hacer que este continúe viviendo<sup>55</sup> así como la de provocar un cambio en la sociedad (Bauman, 2006: 61).

Sin embargo, esta muerte no constituía, al menos en el caso de los héroes épicos, el final del camino, sino que se trataba de un tránsito hacia otro plano de la existencia, fuera del alcance de los vivos y que promueve la imitación del difunto como un modelo

---

<sup>55</sup> La fama de los héroes provenía de sus actos y su “llama era luego mantenida viva a fin de conmemorar aquellos hechos y a fin de repetir y reafirmar su duradera importancia” (Bauman, 2006: 69).

de virtud. Bauzá señala que en las leyendas heroicas, los héroes, a pesar de su valor “o lo singular de sus hazañas, no logran substraerse del sufrimiento y del pesar, tampoco alcanzan la bienaventuranza ni, mucho menos, la inmortalidad” (Bauzá, 2007: 29).

Esto se debe a que es necesario que el héroe muera prematuramente (incluso, muchas veces, su fama y su heroísmo serán mayores cuanto más trágica y dolorosa sea su muerte) para que perviva en el imaginario popular, antes de que el tiempo modifique su aspecto o su fuerza se marchite. De esta forma, al morir joven, el héroe antiguo y el moderno abandona el mundo, sin que sus ideales se vean desvalorizados (Bauzá, 2007: 171).

En ocasiones, esta experimentación de la muerte no tiene por qué pasar por el fin del héroe, sino que puede suponer un sacrificio que este debe realizar y que supone “el caso más extremo del viaje interior. (...) No es necesario llegar a la inmolación de la propia vida para encontrar un héroe que llega al sacrificio” (Sánchez Escalonilla, 2002: 96). Sin embargo, sí existe un héroe cuyo sacrificio será la asunción de la necesidad de su inmolación para salvar al mundo: el héroe mesiánico<sup>56</sup>.

Relacionado con la muerte, otro de los elementos recurrentes en el arquetipo del héroe es la presencia de una vulnerabilidad; desde el pelo de Sansón al talón de Aquiles, “hasta los mayores héroes necesitaban tener una debilidad, de lo contrario no habría drama, ni caída, ni redención” (Morrison, 2012: 98). Será a través de esta vulnerabilidad, que en ocasiones será física y otras, emocional, por la que les sobrevendrá la muerte.

Cuando se describen los mismos hitos biográficos, los héroes aparecen como arquetipos poco diferenciados, a los que se deben sumar unas virtudes similares que se proyectan sobre unos mismos contornos. De esta manera, esta uniformidad quedará unida a algún rasgo distintivo que diferencia esas cualidades similares como si se tratase de auténticos tipos (Rodríguez de Montalvo, 1987: 135).

En lo referente a estas características que posee el héroe, Cardona Zuluaga (Cardona Zuluaga, 2006: 61) señala algunas de las que posee el héroe trágico y épico; una de ellos sería la excepcionalidad de sus valores físicos y sociales, reconocidos por la sociedad. Esto quiere decir que el héroe es un individuo fuerte, atractivo o bello, valeroso y noble, pues en estas virtudes reconocen las sociedades los elementos morales

---

<sup>56</sup> De la clasificación de los diversos tipos de héroes se tratará en mayor profundidad en el apartado 3 del capítulo III.

más destacados, que dependerán, sin embargo, del período histórico y del tipo de sociedad en los que se inscribe el héroe como “depositario de valores sociales que lo convierten en una construcción ideal, en un deber ser moral para la comunidad”.

Encinar afirma que el héroe es un individuo que posee unas características personales que le individualizan respecto al resto de los hombres, y que las que más destacan son “la fuerza de voluntad y su profunda convicción en los ideales que le mueven”, por lo que este, ya sea hombre o mujer, ha sido capaz de superar “sus limitaciones personales e históricas y transformarlas a formas válidas y humanas” (Encinar, 1990: 27).

Sánchez Escalonilla afirma que, si por algo se caracteriza el héroe, es por su afán por *proteger y servir*<sup>57</sup>, es decir:

por encima de procedencias, culturas, ambientes y profesiones [es, ante todo,] un protector<sup>58</sup> y un servidor. (...) Este servicio de los héroes implica una protección que siempre beneficia a otros, incluso en perjuicio de los propios intereses, de la seguridad personal o de la misma vida (Sánchez Escalonilla, 2002: 18).

Según la opinión de los clásicos, las habilidades de los héroes se concentran en cuatro virtudes que los predisponen a la aventura y que pueden ejercitarse a lo largo del viaje del héroe (del que se hablará más adelante). De esta manera, del héroe se espera que su comportamiento se adecue a estas cuatro virtudes que son la fortaleza, la justicia, el autodomínio y la sabiduría (Sánchez Escalonilla, 2002: 22).

En primer lugar, la fortaleza es indispensable “para afrontar los peligros, resistir el dolor y acometer los problemas” y no hace referencia únicamente al vigor o la fuerza física, sino también a la perseverancia que proviene de uno mismo, así como a la valentía, la constancia, la grandeza de ánimo o la salud mental, “que no tiene por qué venir avalada por una vitalidad puramente física”. Así, los héroes enérgicos nos resultan atractivos, sobre todo cuando se enfrentan a la adversidad sin perder sus valores (Sánchez Escalonilla, 2002: 22).

En segundo lugar, la justicia está relacionada con el carácter justiciero del héroe y que supone que la causa que defiende es justa y legítima, pues su honestidad le lleva siempre a proteger del abuso y la crueldad a los indefensos.

---

<sup>57</sup> La cursiva es mía.

<sup>58</sup> Ortiz Osés lo denomina salvador, puesto que se salva a sí mismo y a los demás (Ortiz Osés, 1995: 385).

Al principio de su viaje, es habitual que el héroe carezca “de la sabiduría y el valor necesarios para la misión que se le presenta” ya que será mediante el periplo como consiga adquirir estas destrezas. Sin embargo, lo que sí es necesario es que la causa sea justa y que el héroe se implique sin condiciones en la aventura, es decir, el héroe debe mostrar un compromiso que demuestre su comportamiento heroico (Sánchez Escalonilla, 2002: 25-26).

Aunque el compromiso con la justicia y la causa son importantes (y a menudo se ponen a prueba), también se requiere que el héroe sea honesto, íntegro y un ejemplo para los demás, virtudes siempre atractivas e indispensables que el héroe debe poseer tanto hacia la causa como en su intimidad (Sánchez Escalonilla, 2002: 27-28).

Morrison señala, en lo referente a la justicia de la causa que persigue el héroe, que:

los verdaderos héroes no necesitan señales de alarma, silbidos de gaitas ni redobles de tambores. Les basta una causa en la que creer, la libertad, o mejor, la vida, para luchar por un mundo joven que conserve los ideales. (Morrison, 2012: 164).

Por otro lado, la autodisciplina, el autodomínio o la templanza, es fundamental para el personaje que actuará como un héroe, pues nadie llamado a proteger y servir obviando el peligro, puede estar sometido a sus deseos y pasiones. Los héroes ejercitan la negación de los placeres, incluso de los lícitos<sup>59</sup>, y son recompensados con una voluntad firme o fortaleza y con la capacidad de distinguir lo justo y decidir con prudencia sin verse influidos por la pasión.

Sin embargo, a pesar de su carácter imprescindible y a diferencia de las dos virtudes anteriores, la templanza no es garantía de heroicidad puesto que entre los villanos existen ejemplos de personajes con un fuerte sentido de la autodisciplina (entendida como autodomínio) que emplean para sus propios fines (Sánchez Escalonilla, 2002: 30-32).

Finalmente, otro rasgo característico del héroe suele ser su inteligencia, manifestada no sólo a través de la perspicacia o la astucia, sino también mediante la habilidad de saber desentrañar enigmas, probando así su posición en un estrato superior. La prudencia, entendida como sabiduría práctica, es la cualidad del héroe que incluye a

---

<sup>59</sup> Son numerosos los héroes, desde la épica a los cómics de superhéroes, que asumen un exilio de las relaciones familiares y rechazan los premios y alabanzas de la sociedad pues la importancia de su misión y de su esencia heroica son más fuertes y relevantes. Además, cualquier tipo de vida social podría suponer, como se ve en varios ejemplos (Gilgamesh, Ulises, Râma, el Zorro, Robin Hood, Spider-Man o Superman, entre otros), un problema a la hora de llevar a cabo su labor heroica con eficacia.



las tres anteriores. Esta cualidad, en su significado original, hace referencia a ver más allá, mirar hacia el futuro antes de tomar una decisión. La adquisición de una sabiduría mayor implica el desarrollo de las otras tres virtudes.

Las cuatro virtudes mencionadas están estrechamente relacionadas entre sí pues unas son necesarias para el desarrollo de las otras, de este modo, por ejemplo, el héroe ha de tomar decisiones necesariamente y, por ello, el autocontrol de sus emociones y pasiones siempre es una prueba para forjar su carácter heroico (Sánchez Escalonilla, 2002: 33).

Por su parte, en *El mito del héroe*, además del valor<sup>60</sup>, se nos enuncian una serie de notas que distinguen a los héroes pero que no resultan ser privativos:

- 1) Una inteligencia superior que les posibilita solucionar acertijos y problemas (...)
- 2) Cometer (...) una muerte accidental, por lo que deben sufrir un castigo que determina el exilio (...)
- 3) La mayor parte de las veces han experimentado el exilio, lo que implica una suerte de conocimiento o iniciación por la que, al regresar, se muestran como seres algo diferentes.
- 4) Poseen una morfología fuera de lo ordinario; en la mayor parte de los casos manifiestan marcas visibles (...); algunos son gigantes; otros, enanos; otros (...) poseen una fuerza desmedida; esa morfología singular los lleva a realizar acciones también singulares.
- 5) Por razones diversas, siempre existe algún ser (divino o mortal) que pretende deshacerse del héroe, por lo que lo somete a combates extraordinarios de los que se espera que no regrese; mas (...) el héroe retorna victorioso.
- 6) Sortear diversas pruebas y otros tipos de competencias, de las que el héroe siempre sale airoso<sup>61</sup>.
- 7) Fundación de ciudades, la mayor parte de las veces por predicción de algún oráculo.
- 8) El portar determinadas armas que los caracterizan (...)
- 9) El haber tenido una gestación y un nacimiento singulares (...)
- 10) El haber sorprendido ya en su niñez con hazañas inimaginables (...)
- 11) Poseer un fin generalmente violento dado que mueren despedazados (...), quemados (...), en suicidio (...), en combates singulares (...), fulminados (...), metamorfoseados (...)
- 12) Tener un final sobrenatural (...)
- 13) Tener un destino aciago con sus hijos. (Bauzá, 2007: 35-36).

---

<sup>60</sup> “Desde Homero hasta la modernidad, cuando se habla de héroe se tiene en cuenta el valor; en ese aspecto los antiguos apreciaban el coraje en el combate (...) La grandeza del héroe radica en que al combatir arriesga su vida y, por ese hecho, el combate se convierte en la prueba esencial de su existencia” (Bauzá, 2007: 31).

<sup>61</sup> Si bien habrán de sufrir y derramar lágrimas (Aquiles, Eneas o el Cid son ejemplos destacables de ello) antes de obtener el éxito.

Otro de los rasgos que se pueden observar en algunos de los héroes es su deseo o su necesidad de venganza, desde Aquiles (quien regresa a la lucha para matar a Héctor, ante el que cayó Patroclo) hasta *Iron Man* o *Green Arrow*, la venganza aparece entre las motivaciones de algunos héroes. Ante lo que Sánchez Escalonilla afirma que, “desde los tiempos del mito, la venganza siempre ha sido un privilegio de los dioses. Las divinidades, de continuo en eterna disputa, no solían agredirse directamente, sino vengar sus iras en las criaturas y héroes favoritos del contrario” (Sánchez Escalonilla, 2002: 72). Ejemplo de ello son dos de las grandes epopeyas griegas, ambas de Homero, la *Ilíada* y la *Odisea*, en las que las rencillas entre los dioses (de las diosas, principalmente, en el caso de la primera) suponen la causa y consecuencia de la mayoría de los problemas que sufren los héroes.

La venganza, sin embargo, al tratarse de un acto de justicia que está guiado por el odio y la pasión, puede resultar desproporcionada y acercar peligrosamente al héroe al nivel del villano (Sánchez Escalonilla, 2002: 72). Este autor también afirma que el héroe vengativo no suele ser el protagonista de historias de aventura y acción, puesto que su objetivo le impide comportarse como un protector de la sociedad y sirve, por tanto, únicamente a su propio interés personal. Sin embargo, en varias ocasiones esta motivación individual deviene en un servicio a la comunidad (el caso de Batman es sumamente representativo) o, incluso, esa venganza se trunca en un proceso de madurez que permite que el héroe deje sus revanchas personales en manos del destino y se centre en ayudar a los que le rodean (tal y como le sucede a Edmundo Dantés).

A pesar de que, como se verá tanto en este capítulo como en el siguiente, la mayor parte de los héroes son hombres, los héroes “no se reducen exclusivamente a lo masculino”; ya se ha mencionado la existencia de heroínas o semidiosas (nacidas, al igual que sus homólogos masculinos, de una unión mixta<sup>62</sup>) (Bauzá, 2007: 18), aunque su presencia es menor y, generalmente, son víctimas de un destino trágico. Sin embargo, en nuestro corpus de héroes épicos y románticos no se hallará presencia de ninguna de estas heroínas, por lo que se consideró necesaria la presencia de una representación en el grupo de los superhéroes, presencia que, como se verá, está más que justificada, más allá de su género.

---

<sup>62</sup> Más adelante veremos que *Wonder Woman*, una de las superheroínas de DC más representativas, es consecuencia de una de estas relaciones entre humanos y dioses.

Como señala Propp: “Los papeles (...) que se atribuyen a los personajes concretos del cuento, con sus atributos, son también siempre los mismos”, por lo que cada uno de los personajes posee una esfera de acción así como una o varias funciones. Estos personajes son el *antagonista o agresor*, “el *donante*, el *auxiliar*, la *princesa* o su *padre*, el *mandatario*, el *héroe* y el *falso héroe*” (Propp, 1987<sup>7</sup>: 184). Sin embargo, no siempre aparecen todos los personajes; por ejemplo, con frecuencia el héroe prescinde del auxiliar, que se caracteriza su sabiduría profética, convirtiéndose así en su propio auxiliar y adquiriendo sus rasgos (Propp, 1987<sup>7</sup>: 95).

El ejercicio de la fortaleza es indispensable para realizar con destreza las hazañas a que está llamado el héroe, que casi siempre desbordan sus posibilidades. (...) la inferioridad o inaptitud del protagonista para la aventura comienzan a superarse con la aparición de un maestro. (Sánchez Escalonilla, 2002: 24),

que, en la mayoría de las ocasiones, estará representado por el arquetipo del sabio anciano (un padre, un mentor, un rey...). Además, junto a esta figura del guía, otro de los apoyos que recibirá el héroe será el del compañero o ayudante (quien, también, recibirá la carga cómica en muchos momentos para restarle gravedad al héroe y servir de contrapunto frente a la seriedad de este y sus acciones).

Finalmente, hemos de mencionar el viaje o periplo del héroe pues es la estructura que se encuentra en la mayoría de los personajes heroicos. En lo referente a este asunto, Cardona Zuluaga afirma que:

otra condición del héroe, tanto mítico como trágico, es su incesante vagabundear. El héroe recorre el mundo en pos de la aventura, no se le puede imaginar sentado o en reposo y mucho menos quieto, esperando el arribo de la muerte. (Cardona Zuluaga, 2006: 61).

Campbell declara que, independientemente de cómo sea el héroe (ridículo o sublime, griego o bárbaro, gentil o judío), la morfología de la aventura no varía demasiado en lo esencial (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 54). Casquete, por su parte, considera que, si bien el esquema del viaje del héroe de Campbell constituye un esqueleto sobre el que añadir los detalles que diferencien una aventura de otra, esta se puede ver modificada tanto en el orden como en las partes que la conforman en favor de la credibilidad de la aventura, puesto que “el viaje del héroe es infinitamente flexible, permite múltiples

variaciones sin sacrificar por ello su magia” (Casquete, 2007: 59).

Ya los cánones establecidos por Aristóteles en la *Poética* dividen la estructura de la narración en “comienzo, tensión, *clímax*, desenlace y catarsis” (Eco, 2015<sup>2</sup>: 68). Así, en el esquema de la tragedia de Aristóteles la curva de la narración terminaba en una catarsis *trágica* que mostraba el choque del hombre con el destino (Eco, 2015<sup>2</sup>: 103); sin embargo, se puede comprobar que tanto en la novela popular como en el cómic, se tiende a emplear una catarsis optimista.

Serebriany, por su parte, opina que todo cuento puede dividirse en tres partes fundamentales y que, por tanto, está constituido por un esquema ternario: la fechoría inicial que concibe la intriga que se desarrollará en el nudo, la respuesta del héroe ante la fechoría, y el desenlace feliz en el que el héroe restablece el orden de las cosas (Propp, 1987<sup>7</sup>: 215).

Van Gennep, al hablar sobre los ritos de tránsito (iniciáticos y de paso) propone un esquema común bajo el que se desarrollaría una estricta secuencia cronológico-temporal: primero, la separación; después el límite o margen entre dos mundos diferentes; y, finalmente, “un tercer estadio de agregación donde el individuo participa de los beneficios de este nuevo estado” (Marfil, 2014: 140).

Meyer, por su parte, manifiesta que:

el contexto narrativo de todo héroe presenta tres aspectos fundamentales: el héroe en sí, el enigma o problema que deberá resolver y el monstruo contra el que tendrá que enfrentarse para hacer valer sus aspiraciones de grandeza. Esta estructura tripartita se repite una y otra vez en la literatura occidental. (...) Cualquiera que sea la situación en que se encuentre, el héroe siempre permanece constante en sus deseos de éxito. Y las exigencias son altas: el éxito implica conservar la vida y el fracaso lleva a la muerte. (Meyer, 2008: 325-326).

Meyer señala que “la talla del héroe se fundamenta en la idea de que su vida es un viaje” y que este siempre, y de manera lógica, empieza con la partida del propio héroe. En algunas ocasiones se empleará la presencia de la ayuda divina, marcando así al héroe como alguien predestinado a las más altas metas. Para alcanzarlas, primero deberá superar por un periodo de iniciación<sup>63</sup>, un conjunto de pruebas, obstáculos y tentaciones a través de las que conseguirá conocerse a sí mismo tanto física como psicológica, espiritual e intelectualmente. Una vez superado este tiempo de preparación,

---

<sup>63</sup> En este momento, un elemento superior le instruye o le ayuda con la entrega de elementos mágicos para asegurar la victoria del héroe.

debe vencer en una gran prueba (un combate con alguna ser maligno indestructible<sup>64</sup>, por ejemplo, como un dragón o un demonio) en la que tendrá que ejercitar todas sus habilidades y talentos para salir victorioso y, una vez que haya derrotado a la criatura y resuelto el conflicto, regresa, al lugar donde comenzó bajo un halo de iluminación (Meyer, 2008: 37). Campbell también considera, como veremos, que el viaje del héroe se completa cuando regresa al hogar y encuentra “un mundo que es inquietantemente diferente del que ha dejado atrás” (Meyer, 2008: 42).

Sin embargo, centraremos este apartado en las aportaciones de Propp y, sobre todo, de Campbell, pues en sus estudios muestran la relación de los héroes con su viaje y sus características.

Vladimir Propp, en su *Morfología del cuento*, analizó la estructura formal de los cuentos maravillosos del folklore ruso que habían sido recogidos por Afanassiev. En esta obra, Propp pretende establecer:

*un esquema de tipo funcional a través del cual poder deducir la estructura formal abstracta de los cuentos maravillosos. En su cometido menciona treinta y una funciones de los personajes que, según su autor, constituyen las constantes o invariantes de este tipo de cuentos. (Bauzá, 2007: 23).*

Un estudio similar al del formalista Propp es el que elabora Raglan (*The Hero*), y en el que propone un patrón con una serie de funciones que, en su opinión, que aparecerían en la historia de cada uno de los héroes<sup>65</sup>. Sin embargo, constituye un esquema demasiado rígido como para poder ser aplicable al numeroso conjunto de héroes que componen, por ejemplo, la épica. Frente a Raglan, Brelich señala que “no existe un esquema métrico del *mito heroico*, sino que existen temas míticos recurrentes en la mitología heroica” (Bauzá, 2007: 25).

Para Campbell, “la aventura del héroe, ya sea presentada con las vastas, casi oceánicas, imágenes del Oriente, o en las vigorosas narraciones de los griegos, o en las majestuosas leyendas de la Biblia”, tiende a seguir el modelo de la “separación del

---

<sup>64</sup> Ya desde el inicio de la aventura, el héroe es consciente de que puede que no tenga éxito, a pesar del entrenamiento de sus habilidades y del apoyo externo, y que puede que el precio que deba pagar por vencer sea el autosacrificio o perder algo o a alguien muy valioso (amigos, amantes, objetos...).

<sup>65</sup> Las 22 funciones están enumeradas en *El mito del héroe* (Bauzá, 2007: 24-25) y, atendiendo a la incapacidad de atribuirles todas o la mayoría de estos motivos a ninguno de los héroes que conforman nuestro corpus, no se incluirán aquí.

mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para poder vivirla con más sentido” (el esquema básico de separación-iniciación-retorno). De esta forma, a su regreso, de una especie de muerte respecto al mundo, se ve engrandecido y lleno de fuerza creadora, provocando su aceptación unánime por sociedad a la que pertenece (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 51).

A este respecto, Meyer afirma que:

las observaciones de Campbell son totalmente obvias en esas estructuras épicas que se repiten a sí mismas a todo lo largo y ancho de la literatura occidental. (...) Cuando se aplican a la épica tradicional o a los héroes mitológicos, esas figuras que habitan en el núcleo mismo de la historia de las religiones y de las psicologías nacionales, dichas pautas de comportamiento funcionan sumamente bien. (Meyer, 2008: 42).

Campbell señala además que la vida típica del héroe se establece de la siguiente forma:

nacimiento de una virgen, búsqueda del padre, pruebas, reconciliación con el padre, ascensión y coronación de la virgen madre, y finalmente el triunfo celestial de los verdaderos hijos mientras que los farsantes son expuestos al fuego ardiente. (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 339).

De esta forma, el resultado “del ciclo de la infancia es el regreso o reconocimiento del héroe”, cuando, tras un largo periodo de oscuridad, muestra su verdadera personalidad (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 357), ya que ningún héroe (sean arquetípicos o no) es el mismo al final de su aventura. Todo viaje conlleva la transformación de la personalidad del héroe en una ganancia moral, que se advierte de forma evidente en las forjas de héroe, ya que toda aventura consiste en revelar la extraordinaria dimensión de un individuo aparentemente normal y poco familiarizado con las hazañas (Sánchez Escalonilla, 2002: 81-82).

Por ello, la primera misión del héroe consistirá en su partida, es decir, en su retiro “de la escena del mundo de los efectos secundarios, a aquellas zonas causales de la psique, que es donde residen las verdaderas dificultades” para aclarar las mismas o borrarlas y llegar a la experiencia y la asimilación no distorsionada de las *imágenes arquetípicas*<sup>66</sup> de Jung” (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 31-34).

---

<sup>66</sup> Para Jung, las imágenes arquetípicas son, tal y como explica Campbell, “formas o imágenes de naturaleza colectiva que toman lugar en toda la Tierra, que constituyen el mito y que al mismo tiempo son

En su descripción del viaje del héroe, Campbell (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 51-53) señala que la primera gran etapa, la de la partida, aparecerá en la primera parte, y la divide en cinco divisiones:

1) *La llamada de la aventura* o las señales de la vocación del héroe, que significa la llamada del destino al héroe y la transmisión de “su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida. Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada de varias formas”, por ejemplo, el héroe, voluntarioso, puede aceptar la aventura, pero también ser empujado o conducido al extranjero por un auxiliar benigno o maligno. De esta forma, el comienzo de la aventura puede ser consecuencia de un accidente o por la observación de algún fenómeno que aparta al héroe de su camino (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 73-74).

2) *La negativa al llamado*, también denominada la locura de la huida del dios o la llamada no atendida, convierte la aventura en una negativa (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 74), aunque, si “los papeles de la vida son asumidos por los impropiaamente iniciados sobreviene el caos” (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 157).

3) *La ayuda sobrenatural* constituye la asistencia imprevista que recibe el héroe que ha comenzado su aventura adecuadamente, es decir, quienes no han rechazado la llamada. Así, el primer encuentro del viaje del héroe es con una figura protectora que dota al aventurero de amuletos que le protejan o ayuden a vencer el primer obstáculo (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 84). Habitualmente, esta figura suele ser un hombre que las mitologías superiores han desarrollado en el papel del guía, el maestro o el conductor que lleva las almas al otro mundo. Este personaje es dual, es decir, al mismo tiempo posee características que podría considerarse opuestas (protector y peligroso, maternal y paternal), es un principio sobrenatural de guardia y dirección que une en su ser todas las ambigüedades del inconsciente y significando “el apoyo de nuestra personalidad consciente en ese otro sistema, más grande”, así como el misterio del guía al que seguimos sin considerar la razón (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 89-90).

4) En *el cruce del primer umbral*, el héroe avanza en su aventura, guiado y ayudado por las personificaciones de su destino, hasta llegar al guardián del umbral, es decir, “a la entrada de la zona de la fuerza magnificada”. Tras este paso se encuentra la oscuridad, lo desconocido y el peligro, pues toda aventura supone traspasar el velo de lo conocido hacia lo desconocido, tratando con las peligrosas fuerzas que custodian la

---

productos autóctonos e individuales de origen inconsciente” (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 34).

frontera entre un mundo y otro, ante cuyo peligro no se amedrenta el héroe valeroso y capaz (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 94-99).

5) *El vientre de la ballena* (el paso al reino de la noche) simboliza el tránsito a una esfera de renacimiento a través del paso del umbral. El héroe, en lugar de vencer o unirse a la fuerza del umbral, es engullido por lo desconocido y el héroe parece haber muerto en una especie de autoaniquilación en la que el héroe regresa hacia adentro para renacer” (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 106-108).

La etapa de las ‘Pruebas y victorias de la iniciación’ aparecerá en el capítulo segundo en seis subdivisiones:

1) Una vez atravesado el umbral, *el camino de las pruebas* muestra el aspecto peligroso de los dioses, donde “el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas en el cual debe pasar por una serie de pruebas”. Esta fase, la favorita de la aventura mítica, ha producido una literatura mundial de pruebas y experiencias milagrosas. En este momento, el héroe, que continúa siendo ayudado “por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región”, puede que conozca la existencia de la fuerza benévola que lo sostendrá en este paso titánico (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 115), aunque deberá desterrar “el orgullo, la virtud, la belleza y la vida e inclinarse o someterse a lo absolutamente intolerable” para descubrir que tanto él como su oponente están hechos de la misma materia (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 126).

2) *El encuentro con la diosa (Magna Mater)* supone la recuperación de la felicidad de la infancia, representado como un matrimonio místico entre el alma triunfal del héroe con la reina y diosa del mundo:

Ésta es la crisis en el nadir, en el cenit, o en el último extremo de la Tierra; en el punto central del cosmos, en el tabernáculo del templo o en la oscuridad de la cámara más profunda del corazón. (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 128).

En los cuentos y en los mitos es recurrente la aparición de la figura de la Dama de la Casa del Sueño como modelo de todos los ejemplos de belleza, réplica de todo deseo y objetivo concede la fortuna “a la búsqueda terrena y no terrena de todos los héroes”. La diosa simboliza a la madre, la hermana, la amante y la esposa, así como a todo lo deseado en el mundo, toda promesa de felicidad y de perfección, que el alma tiene por seguras como algo que se conoció y que será devuelto. Sin embargo, no sólo se recordará una imagen benigna, sino que también se encontrará el modelo de la madre



*mala* (la ausente e inalcanzable; la que obstaculiza, prohíbe y castiga; la que se apodera del niño que crece e intenta huir; la deseada pero prohibida) (Campbell, 2014<sup>2</sup>:129). La mujer, por tanto, en el lenguaje gráfico mitológico “representa la totalidad de lo que puede conocerse” y que el héroe llega a conocer (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 135). Sin embargo, para tratar con la diosa guardiana de la fuerza inagotable es preciso que el héroe esté dotado de un corazón gentil (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 137), porque el encuentro con la diosa supone la prueba final del talento que posee el héroe para obtener el don del amor encarnado en cada mujer. Cuando este héroe es una mujer, esta está destinada a convertirse en la esposa o compañera de un ser inmortal gracias a sus cualidades, su belleza o su deseo (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 138).

3) *La mujer como tentación* (o el pecado y la agonía de Edipo). El matrimonio místico entre el héroe y la reina y diosa del mundo (símbolo de la vida) representa el dominio total de la vida que adquiere el héroe como conocedor y dueño de la mujer. Las pruebas sufridas por el héroe (antecedentes directos de sus últimas experiencias y hechos) son el símbolo de las crisis de realización que le amplifican y capacitan para resistir la posesión completa de su esposa, la madre destructora (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 140). En este momento:

se abre la posibilidad de que el héroe derive esperanza y seguridad de la figura femenina protectora, por cuya magia (...) es protegido a través de todas las aterradoras experiencias de la iniciación en el padre que hace desfallecer al ego. (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 148).

4) El problema al que se enfrenta el héroe que busca *la reconciliación con el padre* “es abrir su alma haciendo caso omiso del terror” hasta que adquiere la madurez para entender el modo en que logran una validez absoluta en el Ser “las enfermizas y enloquecidas tragedias de este vasto mundo sin escrúpulos”. El héroe trasciende la vida y se alza hasta observar la fuente, más allá de su punto ciego, donde contempla la cara del padre, adquiere la comprensión y ambos se reconcilian (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 170).

5) El héroe se ha convertido, a través de la reconciliación con el padre, “en algo más que un hombre” (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 179). En el misterio de la iniciación, que el héroe pasa *como un hombre*, el padre (el ogro) se muestra como la imagen del dios bisexual, tras lo cual se aparta al héroe de la madre, se le fragmenta y se asimila “al cuerpo universalmente aniquilador del mundo del ogro, para quien todos los seres y las formas preciosas son los elementos de un festín”, aunque renace y llega a ser más de lo

que era en principio, encontrándose a sí mismo, siendo reconocido y alcanzando la gloria en la *apoteosis* (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 188).

6) *La gracia última* muestra el momento en el que el héroe consigue una serie de dones finales, ya sea realizando un descubrimiento científico, alcanzando un grado elevado de conocimiento y sabiduría o recibiendo una gracia (un cuerpo indestructible, un elixir, un arma...).

El segundo capítulo del viaje heroico se denomina *regreso y la reintegración a la sociedad* y resulta indispensable para que continúe circulando la energía espiritual del mundo. Desde el punto de vista de la comunidad, el largo exilio del héroe está justificado, si bien suele resultar la parte más difícil ya que, cuando se alcanza la completa iluminación, puede suceder que esta borre el recuerdo, el interés y la esperanza por los problemas del mundo, o que la enseñanza del camino de la iluminación constituya un trabajo casi imposible. El héroe no puede comenzar esta etapa sin la previa iniciación y, si persiste en su intento (a través de la violencia, el engaño y la suerte) es probable que el desequilibrio de las fuerzas provoque una reacción violenta y terminen en el castigo del héroe, interno o externo, como le sucedió a Prometeo. Y si, por el contrario, consigue regresar indemne y libremente, es posible que se encuentre a su regreso con la incompreensión o el desprecio absolutos por parte de la comunidad a la que pretendía socorrer.

El tercer capítulo (y la conclusión del viaje) está formado por las siguientes subdivisiones:

1) Cuando la misión del héroe ha terminado, el ciclo completo, la norma del monomito, requiere que el héroe regrese con su trofeo trasformador de la vida para llevar

los misterios de la sabiduría, el Vello de Oro o su princesa dormida al reino de la humanidad, donde la dádiva habrá de significar la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos.

Pero esta responsabilidad es frecuentemente rechazada en *la negativa al regreso* o el mundo negado (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 223) por el héroe, que prefiere mantenerse al otro lado del umbral junto a la diosa.

2) Si el héroe, al lograr el éxito, obtiene la bendición de la diosa o del dios y luego se requiere que regrese al mundo con algún don para restaurar la sociedad, se

observa que “el último estadio de su aventura está apoyado por todas las fuerzas de su patrono sobrenatural”. Sin embargo, si ha obtenido el trofeo pese a la oposición de su guardián o el deseo del héroe por regresar al mundo se opone a la voluntad de dioses o demonio, *la huida mágica* se convierte más bien en una fuga, en una persecución que puede complicarse con obstáculos y evasiones mágicas (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 226-227).

3) En esta huida, puede que el héroe necesite ser auxiliado por el mundo exterior para regresar, es decir, es posible que necesitara que el mundo tuviera que ir y rescatarlo. De esta forma, si el héroe no desea regresar, quien lo molesta sufre un choque; pero si sólo se ha retrasado en su regreso, se efectúa *el rescate del mundo exterior* y retorna (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 237).

En la última parte de la aventura aparecen continuamente acciones de la fuerza sobrenatural, auxiliar del elegido durante su prueba. Además, el inconsciente del héroe le proporciona equilibrio para renacer en el mundo del que partió, aunque su conciencia haya sucumbido (a pesar de que pierde su ego, le es devuelto por medio de la gracia). En este momento el héroe se enfrentará a la crisis final, de suprema y paradójica dificultad, que consiste en traspasar de nuevo el umbral su regreso desde el reino místico hasta la tierra de la vida diaria y enfrentarse, finalmente, a la sociedad con los dones recibidos, soportando las dudas razonables, el resentimiento y la incompreensión (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 245-246).

4) El héroe, como se ha afirmado, debe cruzar el umbral del regreso y volver al mundo normal; después de aventurarse lejos de la tierra conocida e internarse en la oscuridad donde lleva a cabo su aventura, se pierde, es aprisionado, o pasa peligros, su regreso, a cuyo impacto debe sobrevivir para completar su aventura (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 255), se describe como la vuelta desde ese otro mundo lejano, divino.

“Los dos mundos, el divino y el humano, sólo pueden ser descritos como distintos uno del otro: distintos como la vida y la muerte, como el día y la noche” pero, como sucede con muchos elementos duales, en realidad los dos reinos son uno, pues el mundo divinal no es sino una dimensión olvidada del mundo conocido, cuya exploración “encierra todo el sentido de la hazaña del héroe” (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 246). De esta manera, en el *cruce del umbral* el héroe se formula una serie de preguntas relacionadas con el modo de transmitir el conocimiento que ha adquirido intentando no dar por concluida nunca la aventura, para evitar que su conocimiento y su labor se estanque:

¿Cómo enseñar de nuevo, sin embargo, lo que ha sido enseñado correctamente y aprendido incorrectamente mil y mil veces a través de varios milenios de tontería prudente en la especie humana? Ésa es la última y difícil labor del héroe. (...) El primer problema del héroe que regresa es aceptar como reales, después de la experiencia de la visión de plenitud que satisface el alma, las congojas y los júbilos pasajeros, las banalidades y las ruidosas obscenidades de la vida. (...) Lo más sencillo es mandar al diablo a toda la comunidad y retirarse de nuevo a la pétrea morada celeste, cerrar la puerta y asegurarla. (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 248-249).

5) *La posesión de los dos mundos* hace referencia al momento en el que el héroe logra un equilibrio entre lo material y espiritual, entre lo interior y lo exterior, y asume la infinitud de su misión, el hecho de que la aventura nunca concluirá ni puede ni debe terminar.

6) Sin embargo, y a pesar del hecho de que el héroe está expuesto a la aventura constante, el mito permite la reconciliación entre la conciencia del individuo y la voluntad universal. El héroe obtiene la *libertad para vivir* como gracia última por medio de su reconciliación con la vida, la muerte, la sociedad y consigo mismo.

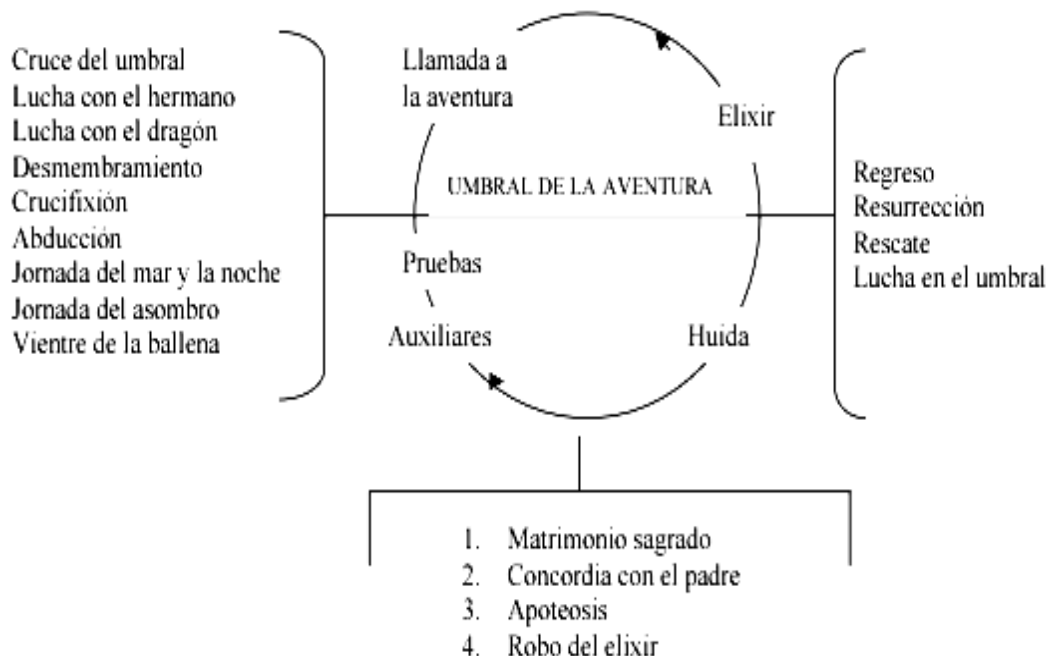


Diagrama del viaje del héroe de Campbell<sup>67</sup>

<sup>67</sup> (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 274).

El viaje del héroe puede resumirse en el diagrama superior, el cual es resumido así por el propio Campbell:

El héroe mitológico abandona su choza o castillo, es atraído, llevado, o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura. Allí encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad (...) o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte (...) Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (...), otras le dan ayuda mágica (...) Cuando llega al nadir del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. El triunfo puede ser representado como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (...), el reconocimiento del padre-creador (...), su propia divinización (...) o también, si las fuerzas le han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar (...); intrínsecamente es la expansión de la conciencia y por ende del ser (...) El trabajo final es el del regreso. Si las fuerzas han bendecido al héroe, ahora éste se mueve bajo su protección (...); si no, huye y es perseguido (...) En el umbral del retorno, las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (...) El bien que trae restaura al mundo. (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 275).

Para Vogler, “el viaje del héroe no es una invención, antes bien se trata de una observación” (Vogler, 2002: 11) y Casquete, por su parte, resume el conocido *viaje del héroe* de Joseph Campbell que ya se ha visto de la siguiente manera:

Los héroes se nos presentan en el *mundo ordinario*, donde reciben la *llamada de la aventura*. Inicialmente se muestran *reticentes* o bien *rechazan la llamada*, pero un *mentor* los anima a *cruzar el umbral*, e internarse en el mundo especial, donde encontrarán *pruebas, aliados y enemigos*. Se *aproximan a la caverna más profunda*, atravesando un segundo umbral donde empezará su *odisea o calvario*. Se apoderarán de su *recompensa* y serán perseguidos en el *camino de regreso* al mundo ordinario. Cruzan un tercer umbral, experimentan una *resurrección* y esta vivencia los transforma. *Retornan con el elixir*, una bendición o tesoro del que se beneficiará el mundo ordinario. (Casquete, 2007: 58).

Este viaje puede ser externo, como podemos observar en la épica; o interno<sup>68</sup>, como empieza a verse en la literatura romántica y encontramos en el cómic. Sin embargo, en muchas ocasiones, este viaje puede realizarse de una doble forma: interno y externo. Sánchez Escalonilla lo resume de esta forma:

---

<sup>68</sup> Casquete también expone esta opción del viaje interior en *El viaje del escritor* (vi. Bibliografía).

En toda meta interior del héroe encontramos siempre una postura moral, un reto personal para la aventura que impide reducir cualquier argumento a una simple historia de buenos y malos en un mundo más o menos sofisticado. Por este motivo, mientras el protagonista se embarca en un viaje hacia el rescate, el tesoro o la venganza, también se dispone a realizar una travesía interior. (Sánchez Escalonilla, 2002: 81).

Otto Rank propone la interpretación del héroe como un ego colectivo equipado con todas las excelencias; y resume el contenido esencial del mito del héroe en estos aspectos: descubrimiento de la descendencia de padres nobles, exposición al río, educación por padres humildes, regreso del héroe a sus primeros padres<sup>69</sup> (Rank, 2013: 115-116).

En conclusión, podemos afirmar que el héroe constituye un arquetipo frecuentemente utilizado a lo largo tanto de las mitologías como de la literatura y que tiende a ser el personaje principal que, en ocasiones, es objeto de admiración o de exilio<sup>70</sup>. Además, posee una serie de rasgos que se reiteran, como la singularidad de su nacimiento (el cual puede ser de origen divino, semidivino o humano, pero en unas circunstancias excepcionales), la persecución de una causa justa que le hace someterse a un número de pruebas enmarcadas en la estructura propuesta por el viaje del héroe de Campbell y el cual, a veces, puede terminar con su muerte prematura.

Asimismo, el héroe posee una morfología singular, que puede traducirse en marcas físicas (además de su vigor y fuerza física), psicológicas o en una serie de poderes o armas característicos y únicos. En el aspecto psicológico, los héroes suelen contar con varias de las siguientes características; sabiduría, inteligencia, prudencia, justicia, fortaleza, autodomínio, valor, perseverancia, honestidad, compromiso y autodomínio.

Finalmente, es importante reseñar la omnipresencia del héroe en la cultura y en el inconsciente colectivo debido a la necesidad de estos como modelos de conducta y como vehículos de nuestras esperanzas, miedos y emociones.

---

<sup>69</sup> "(...) the hero should always be interpreted merely as a collective ego, which is equipped with all the excellences (...) Summarizing the essentials of the hero myth, we find the descent from noble parents, the exposure in a river, and in a box, and the raising by lowly parents; followed in the further evolution of the story by the hero's return to his first parents, with or without punishment meted out to them".

<sup>70</sup> "Las grandes epopeyas de Occidente desde la *Odisea* hasta el *Cantar de mío Cid* o *El paraíso perdido*, transitaban los caminos de un destierro no metafórico sino mítico o legendario, y por lo tanto tenido por real" (Guillén, 1998: 85).

## 2. LA ÉPICA Y EL HÉROE

### 2.1. LA ÉPICA

El mito ha estado unido a la historia en sus inicios<sup>71</sup> y, por este motivo, la épica constituye la mejor expresión literaria que representa a los dos mundos, pues narra las acciones de los héroes de un pasado glorioso con la intención de que el pueblo se identifique con las gestas y los héroes a través de la alusión a una edad heroica en la expresión literaria (Martínez Pérez, 2006: 150). A este respecto, Lerate señala que:

en los cantos épicos la verdad histórica ha quedado, por supuesto, muy tergiversada como consecuencia de un largo proceso de transmisión oral: las motivaciones políticas se han convertido en personales, se han introducido anacronismos e incluso se ha dado cabida a elementos de carácter fabuloso. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 9).

Kayser indica que en la situación épica primitiva un narrador cuenta a un auditorio un suceso desde un punto de vista aparentemente objetivo, frente a la lírica, de ahí que la expresión lingüística de lo épico sea el pretérito, pues se ha de presentar lo narrado como pasado (Kayser, 1970: 460). Para este autor, un elemento caracterizador de la forma épica es la creación de un mundo que se consigue mediante tres elementos fundamentales: el personaje, el espacio y el acontecimiento.

Menéndez Pidal indica que el cantar de gesta nace relatando gestas o hechos notables que eran de actualidad en su momento y su origen radica en la necesidad que siente una comunidad concreta que vive o respira un ambiente heroico por conocer todos los sucesos importantes del momento y recordar los pasados, aunque el entusiasmo y la pasión que producen los propios y excepcionales acontecimientos también sean parte del origen. Concluye afirmando que la epopeya no es simplemente un poema de tema histórico sino que también cumple una importante misión de carácter político-cultural (Menéndez Pidal, 1959: 429, en Smith, 1983: 23). De este modo, la existencia de un vínculo ideológico entre los personajes de la narración y el público al que va dirigido el poema se supone, y, aunque a veces hay falsedad, siempre triunfa la justicia, sin tener que juzgar sus fundamentos (Smith, 1983: 15).

Pascual Auqué afirma que el origen de la épica se encuentra en un tipo de poesía que aparece en las principales civilizaciones antiguas: “Sumeria con *Gilgamesh*, la India (...), Grecia con la *Ilíada* y la *Odisea* o Roma con la *Eneida*”. Como declara Martín de Riquer, en culturas diferentes y lejanas existe una poesía de carácter tradicional que

---

<sup>71</sup> “El mito en la Antigüedad va unido al canto épico” (Martínez Pérez, 2006: 150).

“celebra las hazañas de los antepasados, las victorias del propio pueblo y las guerras contra vecinos u opresores” al tiempo que ensalza el valor de los héroes muertos con valentía y narra las traiciones, venganzas y luchas internas. Esta universalidad del género señala la posesión de una técnica especial y propia en la poesía épica y el hecho de que “sus producciones son totalmente diferentes a las surgidas de la creación individual”. La poesía épica está formada, por tanto, por composiciones líricas de carácter narrativo que surgen con posterioridad a la poesía lírica y se caracterizan por estar ideadas para una difusión oral que facilite su popularización entre el público, “incluso si ha tenido un origen escrito y es obra de un autor culto” (Pascual Auqué, 2015: 791-792). Otro elemento caracterizador de la épica clásica “es el uso de un formulario fijo que se repite a lo largo del poema, y que deriva en el uso frecuente del llamado *epíteto épico*, que pasará después a la épica medieval<sup>72</sup>. Por otro lado, en la épica destaca la idea del tiempo sin tensión, esto es, “un tiempo que permite demorarse en la narración sin dificultar con ello las tareas del héroe” puesto que la epopeya<sup>73</sup> no acepta la limitación temporal “y no encaja bien con las prisas” (Pascual Auqué, 2015: 792). De esta forma, a la hora de realizar un análisis comparativo entre los héroes de la épica y la literatura romántica y los superhéroes, se tomará en consideración que el tiempo no pasa de igual forma en unas obras y otras ya que, mientras muchos de los ejemplos de la novela romántica (como se verá) constituyen relatos cerrados cuyo contexto espacio-temporal está determinado con casi absoluta concreción en algunos casos (señalemos, por ejemplo, la fidelidad temporal de *El conde de Montecristo*, que señala el paso de los meses y los días), en la épica (como se ha señalado) y en el cómic este devenir temporal no se concreta tanto en la mayoría de los ejemplos. Si esto fuera así, Superman, que comenzó su andadura en 1938, sería casi un octogenario. Esto no quiere decir que no se haya tenido en cuenta, pues tenemos ejemplos, como el del Capitán América, quien al no poder volver a utilizar el suero del supersoldado, se convirtió en un hombre atlético de noventa años. Es por ello por lo que debemos considerar que todas las historias se desarrollan dentro de un clima onírico en el que no se sabe exactamente qué ha sucedido antes o después.

Por otro lado, Rank señala que todas las culturas encumbran a sus héroes

---

<sup>72</sup> Y que retomará el cómic en sus inicios con ejemplos como *X-Men*, en cuyos números se reitera, al igual que se hacía con los personajes de la épica griega, sus atributos más destacados.

<sup>73</sup> Como le sucederá al cómic de superhéroes, en los que no existe un tiempo que constriña la narración.



nacionales a través de la épica y las leyendas, que terminan por convertirse en literatura:

Las naciones civilizadas prominentes (...) empezaron todas en una etapa temprana a glorificar a sus héroes, príncipes y reyes míticos, fundadores de religiones, dinastías, imperios o ciudades, en resumen, sus héroes nacionales, en una serie de cuentos poéticos y leyendas. La historia del nacimiento y de la vida temprana de estos personajes resultaron estar muy involucrados con características fantásticas, que en diferentes naciones aunque ampliamente separadas por el espacio y completamente independientes las unas de las otras tiene una chocante similitud, o en parte una correspondencia literal<sup>74</sup>. (Rank<sup>75</sup>, 2013: 7).

Bauzá, mencionando a Rank, señala que:

las civilizaciones más llamativas de la historia de la cultura –y en ese orden subraya la babilónica, la egipcia, la hebrea, la hindú, la irania, la persa y, entre otras, la greco-romana– glorificaron a sus héroes, reyes y príncipes míticos, fundadores de religiones, dinastías, imperios o ciudades (...), a sus *héroes nacionales*, mediante numerosas leyendas y relatos poéticos, en los que la historia del nacimiento y la infancia de estos seres singulares se presenta con ‘una desconcertante similitud y hasta, en parte, una correspondencia exacta’ (...) subrayando la circunstancia sugestiva de que muchas veces se trata de culturas que no ofrecen entre sí contactos tangibles. (Bauzá, 2007: 143).

Las epopeyas grecolatinas se caracterizan por narrar de forma extensa y con un estilo rico, “las aventuras y proezas de un héroe sobrehumano comprometido en una búsqueda peligrosa o en algún empeño serio”. De esta manera, los combates que aparecen en la *Ilíada* o los viajes arriesgados de la *Odisea* desempeñan un papel tan importante “como los dioses, lo sobrenatural y lo mágico” (Noguera Mas, 2008: 56).

Pascual Auqué manifiesta que la épica heroica se dirigía a una audiencia popular y se difundiría por vía oral, mientras que la épica culta se relaciona con las grandes obras clásicas (por ejemplo, la *Eneida* de Virgilio). Así, señala que ejemplos de esta épica medieval en Europa serían “la *Edda Mayor* o *Edda poética* en Islandia, *Beowulf*

---

<sup>74</sup> “The prominent civilized nations (...) all began at an early stage to glorify their heroes, mythical princes and kings, founders of religions, dynasties, empires or cities, in brief their national heroes, in a number of poetic tales and legends. The history of the birth and of the early life of these personalities came to be especially invested with fantastic features, which in different nations even though widely separated by space and entirely independent of each other present a baffling similarity, or in part a literal correspondence”.

<sup>75</sup> Todas las citas de Rank (2013) están en el original en inglés por lo que, para que la lectura sea más ligera, se incluye en el cuerpo del texto una traducción elaborada de forma personal mientras que la cita original se indicará en las notas a pie de página.

en Inglaterra, el *Cantar de los nibelungos* en Alemania, la *Chanson de Roland* en Francia o el *Cantar de mío Cid* en España<sup>76</sup>” (todos ellos mencionados en el apartado cuatro del capítulo I) aunque se encuentran ejemplos del desarrollo de esta épica en culturas orientales como, por ejemplo, la japonesa (Pascual Auqué, 2015: 792).

Smith también plantea que se debe diferenciar entre la épica erudita, dirigida a un círculo restringido de lectores cultos (por ejemplo, la *Eneida* y los poemas épicos del Renacimiento), y “la poesía épica que dimana de una tradición oral más popular y que conserva aún huellas de su carácter escénico (Homero y la épica medieval vernácula)” (Smith, 1983: 17). Aunque la obra que ha llegado hasta nosotros no puede considerarse como popular, puesto que ha sido pulida tanto técnica como estilísticamente; el material original del que procede estaba adecuado al nivel lingüístico y sociocultural del receptor universal al que estaba dirigido.

Smith afirma que:

la poesía épica ha sido tan universal, en el tiempo y en el espacio, y característica de tantos pueblos en una etapa determinada de su desarrollo, que es casi imposible definirla. Entre sus elementos podemos señalar: un héroe con un determinado objetivo o ideal, que tiene que superar una serie de obstáculos para conseguir ese fin y alcanzar plenamente su grandeza; contactos con una divinidad que, además de enaltecer al héroe y contribuir al desarrollo del tema, pueden añadir, asimismo, un sentimiento de misión sobrenaturalmente inspirada a un pueblo escogido; una buena dosis de actividad guerrera contra los enemigos tradicionales y, a menudo, un constante peregrinaje o búsqueda simbólica. (Smith, 1983: 15).

Por tanto, como se puede comprobar, las características que enuncia Smith (el héroe que ha de superar una serie de dificultades para luchar por una causa justa, las relaciones divinales, el enfrentamiento armado, el exilio,...) están directamente relacionadas con el carácter del viaje del héroe que se comentó en el apartado anterior. Asimismo, el modo de expresar estas acciones se realiza con un carácter serio y moralizante que se adecue al estatus al que pertenecen los personajes (reyes, dioses, nobles, semidioses...) y a la intención de la obra.

La ficción caballeresca (un tipo de relato en el que el protagonista es un caballero) está directamente relacionada con la épica, que aparece en la literatura francesa en los siglos XII y XIII, en un principio en verso y luego en prosa. Así, el héroe

---

<sup>76</sup> Smith declara que “entre los países latinos, Francia aparte, sólo España (...) tuvo un literatura épica importante en lengua vernácula” (Smith, 1983: 18).

protagonista se corresponde con una “figura idealizada y poética del militar de la época”, que debía enfrentarse a los arduos trabajos que se le habían encomendado y cuya superación lograba “gracias a sus virtudes, muy superiores a las del común de sus mortales” (Pascual Auqué, 2015: 798). En la Edad Media, lo sobrenatural se incorporaba en lo terrenal mediante la combinación de religión, superstición y leyenda que, en la ficción caballeresca, se traduce en la esencial aparición de elementos maravillosos o fantásticos (del folclore celta, de leyendas autóctonas, de la mitología clásica o la *Biblia*) (Pascual Auqué, 2015: 808).

Sin embargo, una diferencia de la ficción caballeresca respecto del cantar de gesta es que, mientras que este se había creado para que lo recitaran los juglares, el primero estaba destinado a su lectura (Pascual Auqué, 2015: 804).

Por todo ello, los compositores de las epopeyas deben crear una obra que sea capaz de superar los límites espacio-temporales y crear héroes que formen parte, al menos, de la herencia cultural del país al que pertenecen y constituyan un medio de conservar la esperanza. Así, se puede comprobar que la poesía épica grecorromana transfiere algunos conceptos, como la idea de héroe literario, a la edad heroica de la Edad Media (a los extensos poemas épicos en verso), y que esta épica medieval es quien transmite el mismo concepto al protagonista del *romance*, el nuevo género en prosa surgido en la misma Edad Media algo después del cantar y antecesor en gran medida de la novela moderna (Rodríguez de Montalvo, 1987: 136). De esta forma, podríamos concebir el esquema Cantar → Romance → Novela → Cómic como una periodización del trasvase de la idea del héroe literario en la literatura.

## 2.2. EL HÉROE ÉPICO

Se podría decir que la historia de la literatura de la Edad Media está poblada de héroes míticos en mayor medida que ninguna otra. Estos héroes, se encuentran “arraigados en sus propios esquemas vivenciales, con unas estructuras de pensamiento más próximas” a la mitología y la religión que a la realidad. El canto épico, si embargo, estrechamente unido al hecho histórico, fue la base en el inicio de la historia de algunas sociedades (por ejemplo, la primera etapa de la Edad Media) y la alusión a una edad heroica dotada de grandes gestas e insignes héroes míticos con los que el pueblo se identificará mediante la expresión literaria. Estos héroes míticos se estructurarán y evolucionarán con el paso del tiempo a través de arquetipos y mensajes diferentes (Martínez Pérez, 2006: 165).

Para comenzar, mencionaremos la afirmación de Meyer, que nos servirá de hilazón entre la épica y el héroe que aparece en esta:

El poema épico se ve condicionado por la necesidad de alabar a su protagonista y de demostrar por qué es merecedor de tal veneración y tanta atención. Los héroes de obras de estas características sobreviven a pesar de las penosas pruebas a que se ven sometidos. A menudo, se ven obligados a enfrentarse contra el mundo mismo y, en otras ocasiones, contra las fuerzas de las divinidades. Y, si bien estas duras experiencias castigan severamente a la figura central, nunca llegan a aplastarla; el héroe logra sobrevivir para, de tal forma, demostrar que el hombre puede superar todos los peligros que hay en el mundo. (...) La epopeya, normalmente, cuenta al lector en qué consiste el hecho de tener que enfrentarse al sufrimiento y lograr vencerlo. En una epopeya, el personaje central, es decir, el héroe épico, aporta unas tremendas expectativas desde la estructura narrativa propia de la obra. (Meyer, 2008: 246).

Para Pascual Auqué, todas las manifestaciones de la poesía épica tienen en común al héroe como personaje protagonista, el cual posee un fuerte sentido de arraigo dentro de su pueblo y simboliza los principales valores morales de este. Así, normalmente, el héroe épico es siempre un modelo de valor, astucia, fortaleza y, por encima de todo, honor<sup>77</sup>, pues es a través de las hazañas que realiza mediante las que “gana su honra y defiende los ideales de su comunidad”. Además, como ya se ha mencionado, la épica se sitúa siempre en una edad heroica, considerada moralmente

---

<sup>77</sup> “Los héroes épicos clásicos se caracterizan por sus sentido del honor” (Noguera Mas, 2008: 56).

superior a la época del público, que suele remitir a la fundación de la comunidad (es destacable la característica que aparece en algunos héroes, como Eneas, de constituir un fundador), una importante migración, la conquista de un territorio u otro acontecimiento importante para la comunidad del héroe (Pascual Auqué, 2015: 792-793).

Y de las estructuras profundas del inconsciente colectivo surge la figura del héroe épico de tipo tradicional que se mueve normalmente por un mundo de fantasía o ciencia-ficción, en el que los valores y las normas son otros. Por ejemplo, en la épica medieval y, concretamente, en el *Poema de Mío Cid*, “existe la añoranza de una casta de hombres diferentes, sanguinarios y nobles, que vivían en la época de la Reconquista”, de modo que se produce la exageración de las hazañas del héroe a través de las exageradas alabanzas del narrador, que considerará al héroe el mayor prodigio de todos los tiempos (Ulloa Bustinza, 2013: 52).

Umberto Eco manifiesta que un mito es inconsumible y que, en consecuencia, el personaje del mismo se hacía inconsumible porque formaba parte del fundamento de la parábola mitológica y esencial la posibilidad de un renacimiento continuo que simbolizara el carácter cíclico de los acontecimientos y de la vida misma (Eco, 2016: 272). Este es “uno de los procedimientos de pervivencia de la epopeya: el héroe encuentra un obstáculo y venciénolo encuentra el medio para llegar a su fin” (Propp, 1987<sup>7</sup>: 104) en un ciclo constante que solo se detiene con su muerte.

Los héroes de la antigüedad (precedentes o inspiradores de los posteriores) no se distinguían, en principio por una disposición altruista por ayudar a los demás, sino por sus hazañas, sus alardes de valor y su astucia y en su mayoría estaban emparentados de una forma más o menos directa con los dioses. Estos héroes épicos cuya naturaleza es sobrehumana se presentan siempre señalando su linaje pues este define lo que es (realmente, la identidad familiar es más importante que la identidad del héroe), quiénes fueron sus ancestros y especificando las peculiaridades de su carácter (Meyer, 2008: 248-249).

Esta condición semidivina suponía que se encontraran por encima de los simples mortales, siendo individuos absolutos y no sometidos a ninguna ley, salvo la voluntad de los dioses (Sánchez Escalonilla, 2002: 19). Así, por ejemplo, el héroe de Homero es esclavo de su propio destino inalterable, el cual, en algunas ocasiones, también lo es para los dioses, y, sin embargo, estos héroes se sienten dueños de sus decisiones (Virgilio, 2013: 13). Meyer, sin embargo, afirma que lo que separa al héroe épico del

trágico es el deseo del primero por controlar su propio destino, intención que logra alcanzar en la mayoría de las ocasiones. “Un héroe épico tiene un sentido tal de la certidumbre que la suya parece incredulidad arrogante” (Meyer, 2008: 254-255).

Otra característica del héroe épico relacionada con la divinidad es que el primero es un personaje de una fuerza sobrehumana, pero que necesita la ayuda de poderes mágicos, espirituales o intelectuales extraordinarios externos para poder llevar a cabo con éxito su dura tarea. En este sentido, su figura se ajusta perfectamente a la definición que del término héroe hace el *Oxford English Dictionary*: “Un hombre de cualidades sobrehumanas favorecido por los dioses”, ejemplos de lo cual serían Gilgamesh o Aquiles que disfrutaban del favor de los dioses al tiempo que están emparentados con ellos (Meyer, 2008: 246).

Una de las formas en que la divinidad puede manifestarse como auxiliadora del héroe es a través de sueños o visiones (elemento recurrente en la novela de caballerías). La importancia que adquieren los sueños está presente desde las culturas antiguas (Grecia, Babilonia, Roma, etc.), “donde se consideraba una manifestación sagrada de revelaciones divinas” (Pascual Auqué, 2015: 810).

A pesar de lo mencionado por Meyer, respecto al carácter interesado de los héroes (el cual está más relacionado para García Gual con los arcaicos héroes míticos como Heracles o Jasón, “que se lanzan a sus aventuras para lograr una gloria personal”), el héroe épico acepta la defensa de una comunidad (generalmente la suya o una vecina) expone su vida por ella (por ejemplo, Héctor en la *Ilíada*). Como señaló Redfield en su libro *La tragedia de Héctor*,

Todos los hombres nacen para morir, pero solo el guerrero debe enfrentarse a este hecho en su vida social, puesto que solo cumple con sus obligaciones haciendo frente a los que buscan su muerte. La comunidad se asegura mediante el combate, que es la negación de la comunidad: esto genera una contradicción en el papel del guerrero. Su comunidad lo mantiene y lo envía a su propia destrucción. En nombre de la comunidad él debe abandonarla y penetrar en el reino de la fuerza. El guerrero solo protege al mundo humano contra la fuerza gracias a que él mismo está obligado a utilizar y sufrir la fuerza. (García Gual, 2016: 12-13).

Las características que suelen describir al típico héroe épico son el valor, la fuerza y el coraje así como su arrojo a la hora de entrar en violento combate (Homero,

2007<sup>40</sup>: 455). Sin embargo, estas no son los únicos rasgos que lo describen, pues el héroe épico debe ser también una persona que se preocupe por las consecuencias de los acontecimientos. El coraje que demuestran ha de ir unido a un increíble sentido de la concentración y del valor, así como a un sentido de la responsabilidad que sobrepasa al de cualquier ser humano corriente. Por este motivo, los héroes épicos suelen ser presentados en términos hiperbólicos, porque representan “la idea de que incluso desde las filas de los simples mortales pueden emerger figuras dignas de veneración y emulación”, y estar sometidos a un escrutinio exhaustivo, tanto de sus defectos como de sus talentos (Meyer, 2008: 254-255).

Como ya se mencionó al hablar del concepto del héroe, en el mundo épico se encuentra una mayoría masculina<sup>78</sup> y, tal vez por este motivo, en el universo de la épica “el caudillaje, el código militar y la total entereza frente a la adversidad son más importantes que el éxito en el amor o las delicadezas cortesanas”<sup>79</sup> (Smith, 1983: 15).

El héroe épico, además, debe escoger siempre el mejor momento para iniciar su viaje (ya se indicó que, si el héroe se salta el periodo de iniciación, la consecuencia directa será la muerte o el castigo); asimismo, cabe señalar que la mayoría de los héroes épicos emprenden viajes grandiosos. El viaje es un tema preponderante en la literatura occidental. El viaje representa un proceso por el que ha de pasar el héroe para implantar el orden y la seguridad que necesita el ser humano y que normalmente no se centra en la dirección que toma, sino en el aprendizaje interno que obtiene.

El siguiente rasgo definitorio es el modo en que el héroe épico se enfrenta a los obstáculos, puesto que en el proceso correlativo de la resolución de problemas es donde se halla la enseñanza que ha de adquirir.

Finalmente, y como se vio en el viaje de Campbell, además del éxito en las pruebas, el héroe épico debe enfrentarse a la muerte, que se presenta como otro medio de enriquecimiento mental y espiritual. Meyer señala a este respecto que:

en la mayoría de las epopeyas el héroe se ve obligado a pasar por un *nekusis*, una clase de angustia profunda que procede del mundo de los muertos. (...) En una

---

<sup>78</sup> Aunque podemos encontrar ejemplos de heroínas que, aun sin ser protagonistas de las obras en las que se incluyen, actúan con un código ético y una fuerza (normalmente psicológica, si bien también se encuentran mujeres de gran fuerza física, como Brunilda en el *Cantar de los Nibelungos*) semejante y, en ocasiones, superior a la de sus contrapartidas masculinas.

<sup>79</sup> Esto no siempre es así, como se podrá comprobar más adelante en obras como el *Râmâyana* o el *Cantar de los Nibelungos*.

*nekusis*, el héroe nada, metafóricamente, por todo el mundo de la vida posterior, buceando bajo el agua, por así decirlo, de un entorno que es una realidad alternativa y metafórica al mundo consciente, un lugar carente por completo de vida. (Meyer, 2008: 259-264).

Lo que obtiene el héroe tras su descenso a los infiernos es un conocimiento absoluto que completa su ser y le proporciona la iluminación (Meyer, 2008: 267). Así, para Meyer, en el núcleo de todas las historias épicas existe una sencilla relación tripartita compuesta por la partida del héroe, el transcurso del viaje y, finalmente, el combate entre el héroe y el monstruo, de cuya victoria depende el primero para poder reclamar su hogar y su identidad; esta estructura tripartita la traduce en la siguiente “fórmula básica: el héroe, el enigma y el monstruo” (Meyer, 2008: 278-279).

Las aportaciones con las que el héroe épico ha contribuido a la literatura occidental es la idea de que un individuo debe intentar restablecer el orden en el caos, sin tener en cuenta su condición o nivel social. De esta forma, cuando es requerido y parte a la aventura, es porque ha recibido la llamada para superar la desesperación y combatir las descontroladas fuerzas del cosmos pues en él reside la noción de divinidad, es decir, la idea de que en él existe algo mayor que nosotros, que puede crear y guiar, incluso en la oscuridad (Meyer, 2008: 283).

En particular, la literatura medieval se ha alimentado de los héroes que le precedían, como la materia épica, la antigüedad o el ciclo bretón (Martínez Pérez, 2006: 149). Así, surge más adelante el héroe de la ficción caballerescas, que no representa ya los valores de su comunidad pero que mantiene una serie de rasgos comunes con la épica. De esta manera, su nacimiento continúa siendo singular (“su concepción ha sido adúltera, pues los padres no están casados por la iglesia sino en secreto, ante un testigo. Son hijos de reyes y princesas, abandonados para evitar la Ley de Escocia”), es abandonado a los elementos con algún objeto identificativo de los progenitores (los cuales facilitarán la anagnórisis posterior) y se ve sometido a algún peligro (prueba que funciona como rito de paso). Cuando crece (lejos de sus padres) es investido caballero, transformándose en adulto y adquiriendo la categoría de caballero y, por tanto, de héroe<sup>80</sup>. Ya como caballero, defenderá los ideales caballerescos (“el valor; la defensa de su señor, su comunidad, los desamparados y la Iglesia; la fe cristiana, la justicia; la

---

<sup>80</sup> Es interesante que, por lo general, en la mayor parte de los héroes, no se poseen demasiados datos de la infancia de estos, sino que se pasa en muchas ocasiones de su nacimiento a la edad adulta.



humildad; la templanza y la moderación; la generosidad; la lealtad a la orden de caballería, a su señor y a la Iglesia; y los principios de la cortesía”) (Pascual Auqué, 2015: 804-805). Otro de los rasgos propios de este héroe es la ira y la furia que se desata en el fragor de la batalla (Pascual Auqué, 2015: 816).

Umberto Eco señaló que la imagen religiosa tradicional se refería a un personaje, ya fuera de origen divino o humano, cuyas características se revelaban como fijas e irreversibles en su vicisitud. De este modo:

No se excluía la posibilidad de que existiera, detrás del personaje, además de un conjunto de características, una historia; pero esa historia estaba ya definida por un desarrollo determinado, y constituía la fisonomía del personaje de forma definitiva. En otras palabras, una estatua griega podía representar a Hércules o una escena de los trabajos de Hércules; en ambos casos, (...) Hércules era visto como alguien que ha tenido una historia, y esta historia caracterizaba su fisonomía divina (Eco, 2016: 268-269).

Sin embargo (continúa), el héroe del cómic nace en el contexto de una *civilización de la novela*. En las antiguas civilizaciones, cuando se narraba algo, este suceso era ya conocido por el público (por ejemplo, el reconocimiento de la culpa de Edipo ante las palabras de Tiresias) y hacía que este se identificara con la situación y el personaje, el cual “encarna una ley, una exigencia universal, y debe ser en cierta medida *previsible*: no puede reservarnos sorpresas” (Eco, 2016: 269).

Los motivos que se emplean constantemente en el mito son “el nacimiento ilegítimo del héroe; su crianza en el extranjero; la disputa (...); el destierro o la huida del héroe ante la cólera del señor; el encarcelamiento; la búsqueda del padre y la venganza de los deudos” (Pascual Auqué, 2015: 798).

Se puede afirmar que el héroe épico, por su parte, es un personaje leal, valeroso, fiel y generoso y que todos estos rasgos son parte esencial de su personalidad, características que no sólo lo diferencian respecto a los demás, convirtiéndole en alguien superior, sino que, además, le llevan a perseguir de forma incansable la gloria. Tanto héroes míticos (son fundadores) como trágicos (son los que defienden y padecen la justicia de la ley) poseen, por ello, unos rasgos reconocibles: “son fuertes, aventureros y valientes, alcanzan la gloria después de la muerte, se materializan en la memoria colectiva, proceden de esclarecidos orígenes y son fundadores de linajes”; asimismo los

héroes conforman el inicio de la narración de los acontecimientos y funcionan como mediadores entre naturaleza y cultura (Cardona Zuluaga, 2006: 62).

Además, el héroe épico siente un amor puro y fuerte hacia su dama, sin tensión ni drama, amor que será correspondido con la misma firmeza y que les hará sufrir una serie de obstáculos hasta que puedan estar juntos.

Finalmente, y de acuerdo con el viaje del héroe que propone Campbell, normalmente este camino no termina nunca ya que, aunque regrese a casa, siempre surgirá algún problema que resolver, algún débil al que proteger o la búsqueda de algún ideal que perseguir.

### 2.3. ESTUDIO PARTICULAR DE LOS HÉROES ÉPICOS

Para analizar cada uno de los héroes de forma individual, primero se indicarán unas nociones sobre la obra y, a continuación, se desarrollarán las características que pueden hallarse en la obra en el mismo orden que el de la tabla (Vid. Capítulo V. Anexo) para, de esta forma, poder enunciar una serie de características comunes a todos los héroes épicos del corpus. En la tabla se podrán comprobar los valores positivos que posee cada héroe y, si una característica no aparece en un héroe, no se tratará en el respectivo estudio y no se marcará de ninguna forma en la tabla.

#### 2.3.1. Gilgamesh

Es posible que, tal y como afirma Rexroth, el *Poema de Gilgamesh* sea la primera narración que ha llegado hasta nosotros y que fuera, además, la primera que se puso por escrito, ya que data de los inicios de la civilización mesopotámica. Gilgamesh sobrevivió como héroe épico durante dos mil años en el Próximo Oriente mediante versiones “en hitita, hurrita, cananeo, sumerio y asirio” o en una vaga evocación en el Corán. Por ello, si se tienen en consideración las diversas culturas y lenguas que lo han acogido, el gran período de tiempo transcurrido y los sistemas para reproducir y transmitir que existían, se ha de afirmar que “el *Poema de Gilgamesh* es uno de los relatos más populares de todos los tiempos” (Rexroth, 2014: 11).

Además, la mitología sumeria es de especial relevancia para el Occidente como fuente de “tradiciones babilonias, asirias, fenicias y bíblicas (de estas últimas surgieron el mahometismo y el cristianismo)”, y como importante influyente en las religiones paganas de “celtas, griegos, romanos, eslavos y germanos” (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 126).

En lo que respecta a la obra en sí, según la terminología literaria contemporánea, es una epopeya (canto narrativo continuo que muestra el límite del mundo conocido y se centra en el núcleo psicológico de unos momentos históricos), la cual, como obra literaria, reafirma la necesidad del lector por que se le asegure que el héroe de la narración además de resistir, prevalecerá (Meyer, 2008: 246).

Mitchell reafirma la idea que ya se había introducido, que *Gilgamesh* constituye “el relato más antiguo del mundo, un milenio más antiguo que la *Ilíada* o la Biblia”. El protagonista del mismo fue un histórico rey que gobernó en la ciudad de Uruk (Mesopotamia) hacia el año 2750 a. C. En esta epopeya, veremos la aparición de un amigo íntimo, Enkidu, “un hombre desnudo y salvaje que ha sido civilizado por medio

de las artes eróticas de una sacerdotisa del templo” junto al que Gilgamesh combate monstruos y que morirá, provocando el dolor inconsolable del rey y su partida en busca del único hombre que escapó de la muerte y puede poner remedio a su desesperación (Mitchell, 2014: 11).

Campbell indica que la tradición prebíblica de Gilgamesh (que partió en busca de la planta de la inmortalidad *Nunca Envejece*) forma “la fábula más grandiosa de la búsqueda del elixir en Mesopotamia” (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 213).

Bauzá, por su parte, señala que la composición, formada por “un poema acadio desarrollado por un escriba de mediados del período babilónico”, plantea una intriga doble, una divina y otra heroica, al igual que harán las epopeyas homéricas siglos más tarde (Bauzá, 2007: 14).

Gilgamesh es, para Meyer, “una expresión tanto de la mente como del cuerpo” y lleva sobre sí mismo la señal de los grandes héroes respondiendo “ante la imposibilidad y la ausencia de durabilidad con una resistencia del más alto orden” puesto que los héroes tratan constantemente de resistir la inevitabilidad de ser vencidos por las dificultades.

“Gilgamés, el antiguo rey de Uruk, una ciudad situada en el valle que se extiende entre los ríos Éufrates y Tigris, lleva muerto más de cuatro mil años” pero su relevancia surge de su enfrentamiento con su propia mortalidad y sus dudas acerca del sentido de su vida (a pesar de todos sus, según el cronista, muchos e importantes logros heroicos). Gilgamesh no sólo es un héroe poseedor de grandes habilidades, “sino, también, un personaje que ha adquirido grandes conocimientos sobre el mundo y sus misterios” (Meyer, 2008: 243-245). Todo esto hace que el poema no sólo sea un relato sobre la lucha contra el mal y la búsqueda de la inmortalidad, sino, al mismo tiempo, una narración sobre la amistad y la muerte del ser amado (Mitchell, 2014: 17) y “también la historia de cómo el hombre se civiliza, cómo aprende a gobernarse a sí mismo y, por lo tanto, a su pueblo, y a actuar con templanza, sabiduría y piedad” (Mitchell, 2014: 18-19).

*Gilgamesh*, del mismo modo que sucederá con ejemplos posteriores, es el relato del viaje de un héroe<sup>81</sup>, aunque se podría afirmar que se erige como “la madre de todos los viajes de héroes, con sus inmensas y desbordantes presencias míticas moviéndose

---

<sup>81</sup> Se puede encontrar un resumen del poema en Bauzá, 2007: 14-15.

por un pasaje de sueños”. Gilgamesh viaja hasta los confines del mundo y recibe por ello el conocimiento de los primeros días de la humanidad. Más tarde, y tras sobrevivir al viaje, regresa a su pueblo para “restaurar el gran templo de Ishtar y la famosa muralla de Uruk” (Mitchell, 2014: 18-19). Aunque el viaje del héroe en *Gilgamesh* es atípico (Mitchell, 2014: 64-65), completa “la fase final del héroe arquetípico, en el que el héroe entrega nueva vida a su comunidad cuando regresa a ella con los dones que ha descubierto durante su aventura” (Mitchell, 2014: 76).

Aunque no aparece en el propio poema de Gilgamesh, puesto que el héroe ya es un adulto cuando comienza el canto, Aelian (ca. 200 a. C.) relata en sus *Historias animales* “la historia de un chico que fue salvado por un águila<sup>82</sup>” (Rank, 2013: 47). Este chico es el propio Gilgamesh, pues se cuenta sobre su nacimiento lo siguiente:

Cuando los senecoros reinaban sobre los babilonios, los adivinos caldeos predijeron que el nieto del rey tomaría el reino de su abuelo. Este, temeroso de la profecía, puso a su hija bajo vigilancia, aunque esta concibió un hijo de un hombre discreto. Por temor al rey, los guardias arrojaron al niño de la acrópolis en la que estaba encerrada la hija del rey pero un águila lo vio caer y lo recogió y cuidó. El niño recibió el nombre de Gilgamesh y se convirtió en el rey de Babilonia (Rank, 2013: 47).

Bauzá señala que el poema de Gilgamesh trata, con toda probabilidad, de un antiguo rey de la ciudad de Uruk (ca. 2700 a. C.) el cual, según narra el mito, “era divino en sus dos terceras partes y humano en el tercio restante”. Como ya se ha enunciado, conocemos a este legendario héroe de la cultura sumerio-babilónica gracias a la milenaria epopeya que narra, entre otros motivos, su denodado esfuerzo por hallar la inmortalidad (la cual llega a vislumbrar pero no logra alcanzarla), aunque lo importante esta historia es que la derrota del héroe. Este fracaso puede deberse a cualquiera de las dos pruebas que no es capaz de vencer, la del sueño y el extravío de la planta de la eterna juventud (Bauzá, 2007: 14).

Para Mitchell, Gilgamesh es un antihéroe además de una superpotencia que no conoce, en un principio, la diferencia entre fuerza y arrogancia (lo que nos lleva a plantearnos el equilibrio entre el bien y el mal); así, al atacar por precaución a un monstruo, atrae sobre sí el desastre que sólo puede remediar mediante un agónico viaje que transforma en sabiduría sus miedos (Mitchell, 2014: 12).

---

<sup>82</sup> “Aelian, who lived about 200 A. D., relates in his ‘Animal Stories’ the history of a boy who was saved by an eagle”.

Como ya se ha indicado, el origen de Gilgamesh se narra en *Historias de animales* de Aelian muchos siglos después de la muerte del propio héroe aunque su nacimiento, como el de la mayoría de los héroes épicos posee una singularidad visible. De esta manera, Gilgamesh es hijo de una princesa y de “un hombre discreto” y, aunque no es expuesto a las aguas, sí que es arrojado de la acrópolis y recogido por un águila, que sustituirá a sus padres. Por otro lado, en el poema se menciona que es divino en dos terceras partes puesto que lo crearon los dioses.

En los siguientes fragmentos se puede comprobar esta afirmación así como los dones que se le otorgaron:

Samash, el dios del sol, lo ama, y el padre de los dioses, Anu, ha ensanchado su mente, como lo han hecho Enlil, dios de la tierra, y Ea, dios del agua y de la sabiduría. (Mitchell, 2014: 93).

Cuando los dioses crearon a Gilgamés, le dieron un cuerpo perfecto. Shamah, el glorioso, le concedió el don de la belleza. Adad, el dios de las tormentas, le dotó de valor, los grandes dioses hicieron su cuerpo perfecto, aventajando a los demás hombres, aterrizando a todos como si fuera un gran toro salvaje. Hicieron de él un ser con dos tercios de dios y un tercio de hombre. (Meyer, 2008: 248).

en dos tercios divino y en uno humano, hijo del rey Lugalbanda, que se convirtió en dios, y de la diosa Ninsun (...) La diosa Aruru, madre de la creación, había modelado su cuerpo y lo había hecho el más fuerte de los hombres: enorme, hermoso, radiante, perfecto. (Mitchell, 2014: 87-88).

Gilgamesh no sólo es de origen semidivino, sino que en su preparación para luchar junto a Enkidu contra Humbaba acude a unos herreros para que les forjen armas:

(...) ordenemos que el herrero nos fabrique armas que sólo los héroes más poderosos puedan usar. (...) Los herreros escucharon sus instrucciones y forjaron enormes armas que los hombres normales jamás podrían sostener: hachas de noventa kilos cada una, puñales con la guarda en cruz y fundas de oro puro. Cada hombre cargaba más de trescientos kilos de armas y armadura. (Mitchell, 2014: 103).

La idea de que las armas del héroe solo puedan ser utilizadas por este es un tema recurrente dentro del arquetipo del héroe; así, por ejemplo, otros personajes cuyas armas únicamente pueden emplear o sostener, incluso, ellos mismos, son Ulises y su arco, el rey Arturo y Excalibur o Thor y Mjöltnir.

En cuanto a los poderes sobrehumanos que posee Gilgamesh, se indica que es un hombre:

superior a todos los reyes, poderoso y alto más que ningún otro, violento, magnífico, un toro salvaje, caudillo invicto, el primero en la batalla, bienamado de sus soldados –*baluarte* lo llamaban, *protector del pueblo, impetuoso aluvión que destruye todas las defensas*. (Mitchell, 2014: 87).

Más adelante, cuando Enkidu y él parten hacia el bosque de Humbaba se muestra su fuerza y resistencia, pues logran atravesar en tres días lo que le costaría seis semanas a un hombre normal: “Habían recorrido en sólo tres días y tres noches el camino que recorrería un hombre corriente en seis semanas” (Mitchell, 2014: 108-113).

Y, sin embargo, como señala el escriba, Gilgamesh, a pesar de las dificultades y las penalidades, logra salir victorioso: “Lee cómo Gilgamesh todo lo sufrió y todo lo superó” (Mitchell, 2014: 86).

En cuanto a los auxiliares que aparecen en el poema de Gilgamesh, encontramos dos; por un lado, Enkidu, su compañero y, por otro, los auxiliares que se encuentra en su camino en busca de la inmortalidad.

En primer lugar, Enkidu es, al revés que Gilgamesh, dos partes humano o animal y una divina (pues una diosa lo ha creado a partir de la arcilla) y es enviado para que el rey deje a un lado su proceder injusto y violento con el pueblo. Gilgamesh y Enkidu, aunque ambos con cualidades sobrehumanas, difieren en algunos aspectos, así “mientras que Gilgamesh es arrogante, Enkidu es infantil; si Gilgamesh es violento, Enkidu es pacífico” (Mitchell, 2014: 23), y su aspecto también es distinto, si Gilgamesh está dotado de belleza, Enkidu es más semejante a un animal, cubierto de pelo y de aspecto fiero (que asusta a los pastores cuando aún no está civilizado). Por ello, el primer encuentro entre Gilgamesh y Enkidu (después de que este fuera *humanizado* un poco), es feroz:

Lleno de furia, Gilgamesh lo agarró con todas sus fuerzas, enormes brazos se trabaron con enormes brazos, chocaron sus frentes como toros salvajes, ambos hombres se tambalearon, cayeron contra las casas, las jambas temblaron, se estremecieron los muros, rodaron por las calles luchando cuerpo a cuerpo, sus

miembros se entrelazaron, cada uno de aquellos enormes cuerpos intentando deshacerse del abrazo del otro. Finalmente, Gilgamesh derribó al hombre salvaje y lo sujetó contra el suelo con su rodilla derecha. Lo abandonó la cólera. Volviéndose, quiso marchar. La lucha había terminado. (Mitchell, 2014: 97-98).

Gilgamesh demuestra ser más poderoso que Enkidu y este se somete al héroe, iniciando así su amistad:

Dijo Enkidu: ‘Gilgamesh, eres único entre los hombres. Tu madre, la diosa Ninsun, te hizo más fuerte y valiente que cualquier mortal y con justicia te otorgó Enlil la realeza, pues es tu destino gobernar sobre los hombres’. Se abrazaron y se besaron, Se dieron la mano como hermanos. Uno junto al otro caminaron. Se convirtieron en amigos verdaderos. (Mitchell, 2014: 97-98).

Gilgamesh necesita a Enkidu tanto como este al primero para infundirse valor el uno al otro ante, por ejemplo, la horrible visión de Humbaba (Mitchell, 2014: 116-120). Así, juntos, se apoyan en los momentos difíciles para vencer las dificultades físicas y psicológicas:

Si nos ayudamos uno al otro y combatimos hombro con hombro, haremos perdurables nuestros nombres, para siempre grabaremos nuestra fama en la memoria de los hombres. (Mitchell, 2014: 118).

Una vez muerto el Toro Celeste, le arrancaron el corazón y se lo ofrecieron a Shamash. Entonces los dos héroes se postraron ante él y se sentaron, el uno junto al otro, como hermanos. (Mitchell, 2014: 129).

A partir de la pelea inicial, comienza una amistad tan íntima que, a la muerte de Enkidu, Gilgamesh lo trata y le llora como si fuera una novia, ocupando su lamento seis páginas del poema (Mitchell, 2014: 137-142) y en él culpa y maldice al principio a la prostituta que humanizó a Enkidu y lo llevó hasta él.

El lamento y el dolor del héroe por la pérdida de un ser querido suele ser mayor su, además, este es el compañero fiel: “Cuando oyó las palabras de su amigo<sup>83</sup>, Gilgamesh lloró, bajaron las lágrimas por sus mejillas” (Mitchell, 2014: 131).

La muerte de Enkidu provoca en Gilgamesh el temor por su propio fin, que le llevará a su viaje:

---

<sup>83</sup> “Amigo querido (...) me llevan de tu lado y no regresaré” (Mitchell, 2014: 131).



Lloraba Gilgamesh por su amigo Enkidu, con amargura lloraba mientras vagaba por el monte. ‘¿También yo he de morir? (...) ¿Cómo puedo soportar esta angustia que anida en mi vientre, este temor a la muerte que me empuja sin cesar? (Mitchell, 2014: 142).

El otro auxiliar está representado por los guardianes del portal con los que se encuentra Gilgamesh cuando, tras la muerte de Enkidu, y temeroso de su propia condición mortal, acude a Utnapishtim para obtener la inmortalidad. De esta manera, “al igual que un millar de héroes posteriores de las narraciones populares y las historias Zen, parte en busca de un maestro que pueda darle sabiduría” (Mitchell, 2014: 61).

Frente a otros héroes, a quienes se les presentan las pruebas que habrán de pasar, Gilgamesh parte en su busca cuando decide ir al bosque de los cedros para matar a Humbaba:

(...) hemos de emprender un viaje hacia el bosque de los cedros, donde vive el feroz monstruo Humbaba. Debemos matarlo y extirpar el mal del mundo<sup>84</sup> (...) he de entrar en él, ascender sus laderas y cortar un cedro tan alto que forme un torbellino al caer al suelo. (Mitchell, 2014: 99-100).

Humbaba, como la mayor parte de los monstruos a los que el héroe ha de vencer, es horrible y causa espanto sólo con su imagen:

¿Pero cómo puede osar hombre alguno penetrar en el Bosque de los Cedros? (...) ¿Acaso no ha declarado prohibida la entrada, acaso no puso allí a Humbaba para llenar de espanto a los hombres? (...) Su aliento despide fuego, su voz retumba como el trueno, sus mandíbulas son la muerte. Puede escuchar todos los sonidos del bosque, incluso el más leve susurro entre las hojas, nos escuchará a más de cien kilómetros de distancia. ¿Quién de entre los dioses o los hombres podría derrotarlo? (...) Quienquiera que entre caerá fulminado por el terror. (Mitchell, 2014: 99-100).

Más adelante, Gilgamesh y Enkidu tendrán que luchar contra el Toro Celeste que envía la diosa Ishtar después de que el primero, a su regreso a Uruk, rechace su propuesta de matrimonio y se burle de ella. Esto desata la ira de la diosa que pretende acabar con Gilgamesh con el Toro Celeste (Mitchell, 2014: 124-127). Sin embargo,

---

<sup>84</sup> El dios Enlil.

como ya se ha visto más arriba, los dos héroes lo matan; provocando aún más la furia de Ishtar, quien acude a los dioses y estos resuelven que Enkidu muera.

Gilgamesh decide marcharse de Uruk, guiado por la pena por la muerte de Enkidu y el temor a que le ocurra a él lo mismo; por lo que, “abandonando todos sus privilegios y responsabilidades, dimitiendo de sus funciones como rey y guerrero (...) Gilgamesh se viste con una piel de animal y abandona Uruk” (Mitchell, 2014: 58-59).

Él mismo se impone la tarea, como penitencia por la muerte de Enkidu (la cual, por cierto, era en parte culpa suya). Así, se dice: “debo recorrer un camino que ningún hombre ha transitado, debo afrontar un combate que ningún hombre ha conocido” (Mitchell, 2014: 104). “Tras el funeral, Gilgamesh abandonó Uruk y se internó en el monte con el cabello enmarañado y una piel de león” (Mitchell, 2014: 141), dirigiéndose hacia los confines del mundo para encontrar a Utnapishtim.

En el camino, la primera prueba que ha de pasar es la de recorrer un largo túnel por el que el sol pasa cuando se oculta para dar paso a la noche. El hombre escorpión así le acoseja:

Deberás correr por el túnel más rápido que el viento. Dispones sólo de doce horas. Si no sales del túnel antes de que se ponga el sol y penetre en él, no hallarás refugio donde protegerte de su mortífero fuego. (Mitchell, 2014: 144).

Aunque el hombre escorpión le advierte a Gilgamesh que ningún hombre ha logrado pasar el túnel, “en la duodécima hora salió del túnel a la luz. El sol se estaba precipitando hacia la entrada. Había escapado por poco” (Mitchell, 2014: 145). Una vez alcanzado el otro lado, donde se encuentra el jardín de los dioses, la diosa Siduri le insta a abandonar su viaje:

Aunque consigas recorrer tal distancia, ¿qué harás cuando llegues a las Aguas de la Muerte? El único hombre que puede ayudarte es Urshanabi, el barquero de Utnapishtim. (Mitchell, 2014: 150-151).

Sin embargo, la furia de Gilgamesh pone en peligro el tránsito por las aguas de la muerte al matar a los seres de piedra que podían acercarle a la otra orilla. En consecuencia, Urshanabi le encomienda una tarea que solo un héroe como él puede llevar a cabo:

Tus propias manos han vedado la travesía, pues en tu furia despedazaste a los Hombres de Piedra que manejaban mi barca y no podían ser heridos por las Aguas de la Muerte. Pero no desesperes. Hay otra forma de que podemos cruzar el vasto océano. Toma tu hacha, corta trescientas pértigas puntiagudas, cada una de treinta metros, péalalas, hazles empuñaduras y tráemelas. (Mitchell, 2014: 150-151).

Como se ha indicado, la muerte es uno de los temas importantes del poema de Gilgamesh, si no el fundamental de toda la narración. Bauzá indica que “el ejemplo más acabado respecto de la búsqueda de la inmortalidad lo constituye la mítica figura de Gilgamés” (Bauzá, 2007: 14).

En un principio, Gilgamesh parece ser consciente de su condición de ser mortal cuando trata de convencer a Enkidu para que le acompañe a matar a Humbaba y así lograr una fama que los mantendrá “vivos”:

Nosotros no somos dioses, no podemos ascender al cielo. No, somos hombres mortales. Sólo los dioses viven por siempre. Nuestros días son pocos en número (...) ¿Por qué temer, pues, si más tarde o más temprano la muerte ha de llegar? (...) me acompañes o no, cortaré ese árbol, mataré a Humbaba, haré perdurable mi nombre, para siempre grabaré mi fama en la memoria de los hombres. (Mitchell, 2014: 100-101).

Esta necesidad de alcanzar la fama por parte del héroe para, tras su muerte, seguir viviendo en el recuerdo de su comunidad es un motivo común a la mayor parte de los héroes épicos y supone el entronque con una motivación más egoísta que la de aquellos que sólo pretenden salvar a su pueblo.

Gilgamesh recurre a Utnapishtim ya que él fue el único que logró vencer a la muerte después de ayudar a los dioses, quienes le dotaron con la inmortalidad en agradecimiento. Gilgamesh señala sobre Utnapishtim que “él es mi última esperanza. Quiero preguntarle cómo logró vencer a la muerte” (Mitchell, 2014: 144). Una vez llega a Utnapishtim, este le pone una prueba que habrá de superar si quiere que le transmita el conocimiento de la vida eterna:

Supera primero esta prueba: permanece, sin más, despierto durante seis días. Vence al sueño, y quizás vencerás a la muerte. (...) Nada más sentarse, el sueño lo envolvió como la niebla. (Mitchell, 2014: 162-163).

Por tanto, la última prueba, aquella que le otorgaría el don de vencer a la muerte no la supera (para demostrar el paso del tiempo, pues se queda dormido los seis días, la

esposa de Utnapishtim va colocando cada día un bollo de pan junto a Gilgamesh). Sin embargo, la esposa de Utnapishtim se apiada de él y le habla de una planta que se encuentra en el Gran Abismo y que le puede dotar de la eterna juventud:

Existe un pequeño arbusto espinoso que crece en las aguas del Gran Abismo, tiene puntas afiladas que picharán tus dedos como las espinas de una rosa. Si encuentras esta planta y la traes a la superficie, hallarás el secreto de la juventud. (Mitchell, 2014: 165).

Gilgamesh, después de sumergirse en el Gran Abismo, a una profundidad a la que no habría llegado un hombre corriente o no hubiera podido salir, y de recoger la planta, la deja a un lado durante un instante y la pierde, fracasando en el segundo intento por lograr la inmortalidad: “Una serpiente olió su fragancia, se deslizó sigilosamente y se apoderó de la planta” (Mitchell, 2014: 165-166).

A pesar de ser un individuo con gran parte divina, Gilgamesh se nos muestra como un héroe que posee numerosas debilidades y vulnerabilidades. Al principio, su excesiva potencia y su falta de juicio en el trato de sus súbditos, acarrea que estos se quejen a los dioses por la situación y que los dioses envíen a Enkidu: “tú has concedido a mi hijo belleza, fuerza y valor. ¿Por qué lo has cargado con un corazón incapaz de descanso?” (Mitchell, 2014: 104). Gilgamesh agota a los jóvenes, hace trabajar a su pueblo en exceso, acosa a las mujeres (utilizando el derecho de pernada)... y se le envía a Enkidu para que calme sus ánimos; pero este supondrá su próxima debilidad, “el amor lo ha cambiado todo; ha convertido a Gilgamesh en un ser absolutamente vulnerable” (Mitchell, 2014: 60). El amor vuelve vulnerables y fuertes al mismo tiempo a los héroes (desde Gilgamesh o Dantés a Superman o Green Arrow), si bien se tiende a emplear con mayor frecuencia el primer sentido.

Gilgamesh no destaca por su excepcional sabiduría o inteligencia, es más bien una fuerza de la naturaleza, imparable, y no asimila el conocimiento hasta que finaliza su viaje. Sin embargo, “Gilgamesh puede ser un tirano, pero es perspicaz” (Mitchell, 2014: 23), es decir, aunque tanto él como Enkidu “como héroes tienen que ser fuertes y valientes, no perspicaces” (Mitchell, 2014: 47), se observa cierto ingenio en él. Esta intuición le lleva a plantearse el problema de la mortalidad cuando observaba el cadáver de su compañero:

Durante seis días y siete noches lo lloré, hasta que un gusano salió por su nariz. Entonces me asusté, se apoderó de mí el miedo a la muerte y salí a vagar por el monte. (...) ¿Y no me ocurrirá como a él, que me tumbaré en el polvo y no volveré a levantarme? (Mitchell, 2014: 148-149).

El sentido del valor y la audacia varía a lo largo del poema, es decir, en algunas situaciones Gilgamesh se mostrará valiente, mientras que en otras se amedrentará debido al miedo:

Dentro del Bosque de los Cedros, Gilgamesh y Enkidu son cada uno a su vez presa del terror y reciben ánimos del otro. A diferencia de los imperturbables valientes de las leyendas germánicas, como Beowulf o Sigfrido, para un héroe babilónico no es una deshonra sentir miedo. Gilgamesh no sólo puede tener miedo ante la visión del monstruo, sino que también puede expresarlo. No echa a correr como el gran Héctor cuando huye aterrorizado de Aquiles al pie de las murallas de Troya, pero se queda paralizado. (Mitchell, 2014: 45).

En estas ocasiones en las que le vence el miedo, Enkidu actuará como apoyo e impulsor del valor del rey, por ejemplo, aquí: “Gana tu fama de manera que por siempre los hombres hablen del valeroso Gilgamesh que dio muerte a Humbaba en el Bosque de los Cedros” (Mitchell, 2014: 121).

Es este miedo (al monstruo, a la muerte, al fracaso...) el que aumenta el valor del héroe y su importancia; el héroe es capaz de vencer al miedo en pos de un bien mayor, ya sea en beneficio propio o ajeno:

También Gilgamesh se consume planteándose una pregunta acerca de la vida y la muerte (...) (Rilke denominó al *Gilgamesh* ‘la epopeya del temor a la muerte’.) El miedo es la otra cara del frío *ethos* guerrero, en la que la conciencia de la mortalidad motiva al héroe a forjarse su fama. (Mitchell, 2014: 59).

Por esto, Gilgamesh se mueve entre dos aguas, la del héroe puramente épico que busca la fama, frente al trágico, que padece el destino. He aquí dos ejemplos en los que se observa, por un lado, el héroe temeroso y humano y, por otro, el audaz:

El pánico golpeó a Gilgamesh como una ola, el terror inundó sus músculos, su corazón se congeló, su boca se secó, sus piernas temblaron, sus pies quedaron enraizados en la tierra. (Mitchell, 2014: 118).

Gilgamesh sintió cómo el valor regresaba. Arremetieron contra Humbaba como dos toros salvajes. (...) Lo observó Gilgamesh, se subió sobre él, colocó el puñal en la garganta de Humbaba (...) Si me matáis, incurriréis en la ira de los dioses y su juicio será severo. (Mitchell, 2014: 120-121).

A pesar de sus muchas virtudes, Gilgamesh no se caracteriza por su autodomínio; desde la situación inicial en la que somete a su pueblo a sus pasiones y el brutal primer encuentro con Enkidu, a la ira que le mueve a destruir a los Hombres de Piedra o el cansancio que le hace fallar la prueba del sueño, Gilgamesh se rinde ante sus pulsiones:

Se describe a Gilgamesh como un joven gigantesco y frenético (su nombre podría significar ‘El viejo es un joven’), un guerrero, y, tras su regreso, como un buen rey y benefactor de su pueblo: una combinación de Goliat y David. Pero su comienzo es el de un tirano. (...) El hombre de valor insuperable e inagotable energía se ha convertido en un monstruo egoísta; el pastor se ha transformado en lobo. Oprime a los jóvenes, quizás con trabajos forzados, y oprime a las muchachas, quizás con su voraz apetito sexual. Puesto que es un monarca absoluto (y para colmo es divino en sus dos terceras partes) nadie se atreve a criticarle. (Mitchell, 2014: 21-22).

La ciudad es su predio, pasea su arrogancia por ella, la frente altiva, pisotea a sus habitantes como un toro salvaje. Es el rey, aquello que desea lo hace, al padre arrebató a su hijo para aplastarlo, a la madre su hija para hacerla suya, a la hija del guerrero, a la novia del joven las hace también suyas, nadie osa enfrentársele. (...) Gilgamesh, pese a ser noble y magnífico, ha sobrepasado todos los límites. (...) Crea un nuevo héroe y que se contrarresten de forma perfecta, para que Uruk tenga paz. (Mitchell, 2014: 88-89).

Por este carácter impulsivo, en más de una ocasión se le aconseja prudencia en sus acciones: “No confíes sólo en tus fuerzas; al contrario, sé prudente, condúcete con cautela, haz que cada golpe sea importante” (Mitchell, 2014: 106).

Aunque su autocontrol es prácticamente inexistente, su fuerza es inconmensurable. Cuando los pastores tienen el problema con el temor que les provoca Enkidu, hablan así de él: “vive en Uruk un hombre llamado Gilgamesh. Es el rey de la ciudad y, dicen, el hombre más fuerte del mundo, son sus músculos como la piedra. (...) Él sabrá qué hacer” (Mitchell, 2014: 90). Además la prostituta sacerdotisa lo describe así a Enkidu:

Te mostraré a Gilgamesh, rey poderoso, el héroe destinado a la alegría y al dolor.

Te pondrás delante de él y lo contemplarás admirado, verás cuán bello, cuán viril es, cómo su cuerpo rebosa potencia sexual. Él es incluso más alto y fuerte que tú, tan lleno de vida que no necesita dormir. (Mitchell, 2014: 93).

Asimismo, junto con esta increíble fuerza, Gilgamesh “es presentado al lector como una amalgama única de inmortalidad y belleza humana” (Meyer, 2008: 248), ambas cualidades dotadas por los dioses que lo crearon.

Al final, el recuerdo que se transmite de Gilgamesh es absolutamente positivo, olvidando la época de tiranía y violencia a la que sometió a la ciudad de Uruk:

abrió los pasos de las montañas, cavó pozos en sus laderas, atravesó el vasto océano, navegó hacia el sol naciente, viajó hasta los confines del mundo en pos de la vida eterna, y cuando halló a Utnapishtim –el hombre que sobrevivió al Gran Diluvio y a quien se le concedió la inmortalidad-, restauró los ritos antiguos, olvidados, levantando de nuevo los templos que el Diluvio había destruido, renovando las imágenes y los sacramentos por el bien del pueblo y de la sagrada tierra. ¿Quién puede igualarse a Gilgamesh? ¿Qué otro rey ha instaurado tal temor? ¿Quién más puede decir: ‘Sólo yo reino, supremo entre todos los hombres’. (Mitchell, 2014: 87-88).

Gilgamesh regresa a Uruk, su ciudad, y termina el poema de la misma forma en que comenzó, alabando la patria de la que había partido: “Éstas son las murallas de Uruk, ciudad con la que ninguna otra de la tierra puede compararse” (Mitchell, 2014: 167).

### 2.3.2. Râma

Vâlmîki, autor del *Râmâyana*, recopiló cantos y leyendas sobre Râma y es un nombre casi tan enigmático como el de Homero, pues según el propio *Râmâyana*, era contemporáneo del héroe (Coomaraswamy, 2008: 9). Así, para el investigador occidental, el *Râmâyana* es un poema épico comparable a la *Odisea* y la *Eneida* (Noguera Mas, 2008: 56).

El *Râmâyana*, por su parte “es la épica más ampliamente difundida del sur y sudeste asiático” y la fecha de su composición en sánscrito por Vâlmîki no se ha podido comprobar, aunque se tiende a afirmar que se produjo antes del siglo IV a. C. (si bien el primer y el último libro se añadieron posteriormente). Entre los siglos II a. C. y III d. C. se compiló definitivamente y, desde entonces, la historia se ha contado innumerables veces (Noguera Mas, 2008: 1).

El *Râmâyana* narra el viaje de Râma, “que se resume en los catorce años de exilio del héroe, el secuestro de su esposa y la muerte del demonio”. De esta forma, Râma (al igual que sucede con otros héroes como Aquiles, Héctor, Ulises o Eneas) “se distingue de los demás hombres por su entereza, fuerza y coraje” (Noguera Mas, 2008: 56-57) así como por el hecho de que “es hombre y dios a la vez” (Noguera Mas, 2008: 151), lo que suscita que sea un personaje muy querido y popular.

Como se ha señalado, “el material del *Râmâyana*, en su forma más simple, la historia del rescate de una esposa raptada, no es tan diferente del de otro gran poema épico, la *Ilíada* de Homero” (Coomaraswamy, 2008: 10). Por ello, es posible que ambos relatos épicos remonten su origen a unas fuentes anteriores al primer milenio antes de Cristo y no que uno derive del otro.

En el caso del *Râmâyana*, existía una versión más corta de la que luego derivaron una serie de versiones, que fueron unificadas más tarde en un único documento (al que se le añadió un tiempo después algún fragmento, hasta llegar a la versión completa) y que parece pertenecer a la primera parte del renacimiento hindú aunque su argumento sea anterior a esta época.

Sin embargo, ya sea mediante la transmisión escrita (a través de los *Vedas* o de su traducción a las lenguas vernáculas) u oral (recitación, teatro, canciones populares...) así como la pintura; el *Râmâyana* tuvo una gran difusión. “Hasta épocas muy recientes no



había ningún niño o niña hindú que no conociera la historia del Râmâyana; y su mayor aspiración era ser como Râma o Sîtâ” (Coomaraswamy, 2008: 13).

Por tanto, el *Râmâyana*, considerada “la primera de las escrituras populares del hinduismo” (escrita en los inicios del Cristianismo), constituye una suerte de “evangelio mundial de la pureza y el dolor, pero también”, al mismo tiempo, un cuento de hadas sobre la naturaleza (Coomaraswamy, 2008: 33).

En cuanto a la versión utilizada, “equivale más o menos a una vigésima parte de todo el Râmâyana” y está formada por una traducción condensada, que incluye todas las ideas fundamentales sin añadir ningún episodio o figura retórica “que no estén autorizadas por el texto original” (Coomaraswamy, 2008: 11).

La historia comienza con el propio Vâlmîki paseando por el bosque y al que, tras la muerte de un pájaro a manos de un cazador, Brahmâ (el Creador del Mundo) le insta a escribir la historia de Râma. Esta comienza en Ayodhyâ, una ciudad en la que todos los habitantes eran buenos, honrados, fieles, devotos, etc. y cuyo rey (Dasharatha) no había logrado tener un hijo varón, por lo que decidió sacrificar un caballo a los dioses para que se lo concedieran. Estos aceptaron su petición y, como tenían un problema con un demonio llamado Râvana, hicieron que el dios Vishnu naciera en la forma de los cuatro hijos de Dasharatha; lo que otorga a Râma su origen semidivino.

Del mismo modo que ocurre con Ulises en la *Odisea*, Râma se haya ante la prueba del arco, aunque este no se enfrenta a ella para que se produzca la anagnórisis, sino para obtener como premio a Sîtâ. Así, en Mithila les cuentan a Râma y a su hermano Lakshman que poseían un arco que “había sido entregado por Shiva a los dioses, y por los dioses a su antepasado<sup>85</sup> Devarata” (Coomaraswamy, 2008: 54) y que aquel que pudiera doblarlo, recibiría como premio a Sîtâ, la hija de Janaka, la cual no había nacido de los hombres, sino que había surgido de un surco mientras Janaka araba y consagraba el campo (por lo que se observa que la que será la futura esposa de Râma también procede de un nacimiento singular). Le dejaron intentarlo a Râma y:

trajeron el gran arco en un carro de ocho ruedas del que tiraban cinco mil hombres

---

<sup>85</sup> Se refiere, según señala el libro, a Janaka, râja de Mithila.

corpulentos. Râma sacó el arco de su funda y se esforzó por doblarlo; el arco cedió fácilmente, y Râma le puso la cuerda y lo tensó hasta que acabó partiéndose en dos con el ruido de un terremoto o un trueno. (Coomaraswamy, 2008: 54).

De este modo, Janaka felicitó a Râma y ordenó preparar la boda e invitar al padre de Râma, puesto que el râja concedió Sîtâ a Râma y su otra hija (Urmilâ) a Lakshman, además de las hijas de Kushadhwaja a los otros dos hermanos.

Antes de que todo esto suceda, se demuestra el poder de Râma cuando Vishvâmitra (un gran sabio), al inicio de la narración, le pidió al padre de Râma que le dejara llevárselo ya que sólo este podía vencer a los demonios que le estaban molestando. Dasharatha, como le había prometido darle lo que quisiera, no pudo negarse, aunque la marcha de Râma (y, por consiguiente, también la de Lakshman) le apenaba. El sabio le prometió que, a pesar de tratarse de una aventura peligrosa, podía asegurarle la victoria de Râma y así pasaron los dos hermanos diez días con el sabio (el tiempo que duraron los ritos) en los que,

cuando los rākshasas, como nubarrones que oscurecían el cielo, aparecieron veloces con formas horribles, Râma hirió y puso en fuga a Mârîcha y Suvâhu y mató a los otros merodeadores nocturnos. (Coomaraswamy, 2008: 52).

Así, se comprueba que Râma, a pesar de su juventud y de que, en apariencia, no había luchado antes contra demonios, tiene el poder innato (proveniente de su esencia divina) de vencer a las criaturas del Mal.

Cuando el sabio terminó los sacrificios, los llevó a la celebración del gran sacrificio que iba a realizar el râja de Mithila (Janaka), el cual, al verles llegar, “preguntó quiénes eran aquellos hermanos que caminaban entre los hombres como leones o elefantes, semejantes a dioses y tan agradables de ver” (Coomaraswamy, 2008: 53), lo que supone una descripción gráfica de la presencia del héroe y su auxiliar.

Pasado el tiempo, Dasharatha decidió abdicar en favor de su hijo Râma para lo que convoca al consejo en busca de aprobación. Este reafirma su intención diciendo que desean “ver al príncipe Râma instalado como heredero, guiando el elefante del estado, sentado bajo el parasol del dominio” y, a continuación, enumeran sus virtudes (la clemencia, la elocuencia, la veracidad, la destreza en el manejo del arco, la generosidad, la belleza, la sensibilidad, la bondad, etcétera) comparándolas a veces con las de otros

dioses. Asimismo, más adelante se señala una comparación similar cuando se afirma que “Râma, con su autodomínio, su vigilancia y su fuerza que tiene el poder de todos los dioses” (Coomaraswamy, 2008: 136-137).

Otra demostración del poder que posee Râma se produce en la batalla contra Râvana, quien había secuestrado a su esposa, Sîtâ, para vengarse del héroe por haber asesinado a su hermano. En cierto momento, Râvana fue hacia donde se hallaba:

Râma, algo apartado, con grandes ojos como pétalos de loto, largos brazos, invencible, sosteniendo un arco tan enorme que parecía estar pintado en el cielo. Râma puso flechas en el arco y tensó la cuerda, por lo que un millar de râkhasas murieron de terror cuando lo oyeron vibrar; y allí empezó una batalla a muerte entre los héroes. Aquellas flechas atravesaron al rey de Lankâ como serpientes de cinco cabezas y cayeron silbando al suelo. (Coomaraswamy, 2008: 164).

El hecho de que varios demonios sucumban ante la sola presencia del héroe es bastante revelador y entronca la imagen del héroe con la de la divinidad cuya aparición puede enajenar o aniquilar la vida. Acto seguido, Râvana le devuelve el golpe y:

Râma respondió a ese ataque con flechas con rostros como el sol y las estrellas, como meteoros o relámpagos, y destruyó las flechas de Râvana (...) todas las divinidades que regían todas las armas se pusieron del lado de Râma, y con este augurio favorable y otras señales de buena fortuna Râma empezó a hostigar intensamente a Râvana y le hirió, por lo que el auriga de éste, pensando que estaba a punto de morir, se dio la vuelta y huyó del campo de batalla. (...) Râma, con sus flechas mortíferas, cortó una tras otras las cabezas del de Diez Cuellos, pero cada vez salían nuevas cabezas en el lugar de las cortadas y la muerte de Râvana no parecía en absoluto más cercana que antes (...) Entonces Râma tomó el arma de Brahmâ que le había dado Agastya (...) Bendiciendo esta flecha con *mantras* védicos, Râma la colocó en su arco y la disparó, y la flecha voló hasta el lugar asignado y partió el pecho de Râvana, tras lo cual, bañada en sangre, volvió para entrar humildemente en el carcaj de Râma. Así murió el señor de los râkshasas. (Coomaraswamy, 2008: 164-168).

Así, Râma, ayudado por los dioses, uno de los cuales (Brahmâ) le entrega un arma, consigue matar a Râvana, señor de los demonios, saliendo victorioso del combate contra el monstruo, si bien el exilio al que está sometido no termina en ese momento.

Respecto a los auxiliares que acompañan o ayudan a Râma, además de los dioses que lo apoyan en el momento de mayor dificultad de la lucha, Lakshman (su hermano), Sîtâ (su esposa) y un águila son los auxiliares más destacados, sobre todo el primero. En cuanto a Lakshman, se dice lo siguiente:

Lakshman se consagró al servicio de Râma, por lo que los dos siempre estaban juntos. Como una sombra fiel, Lakshman seguía a Râma, compartiendo con él todo lo que tenía y protegiéndole cuando salía a hacer ejercicio o a cazar. (Coomaraswamy, 2008: 50).

Lakshman se muestra a lo largo de toda la narración como el apoyo del héroe tanto en la lucha como en el exilio al que es condenado y, como todos los compañeros del héroe, aunque posee unas habilidades extraordinarias, no se encuentran al mismo nivel que las del propio héroe.

Otro de los auxiliares de Râma es el Océano mismo. En un momento determinado, Râma, para lograr cruzar hasta Lânka, intenta que Océano le ayude a cruzar, pero este no responde hasta que Râma dispara una flecha hechizada por Brahmâ. Entonces, Océano le dice que haga que caiga en tierra y “el agua del mar hacia el norte se secó y se quemó, y donde estaba el mar se convirtió en un desierto. Pero Râma bendijo el desierto y lo hizo fértil” (Coomaraswamy, 2008: 140-141). De este modo, pudieron construir un puente y llegar al otro lado, donde comenzó la batalla (Coomaraswamy, 2008: 147).

Los agresores (por utilizar la terminología de Propp en lugar del término *villano*) son diversos tanto en sus características como en sus motivaciones. Así, se observan cuatro, de dos tipos diferentes; por un lado la vieja niñera y Kaikeyî quienes, la primera por temor a perder su puesto y la segunda por ira y envidia infundidas, son causantes del exilio de Râma (y, por tanto, de Sîtâ y Lakshman también); por otro lado, aparecen los demonios Khara y Râvana, los cuales parecen necesariamente enfrentados al héroe. El primero intenta raptar a Sîtâ y es asesinado por Râma, y el segundo, sin escuchar los consejos de Mârîcha, decide vengarse de la muerte de su hermano.

En primer lugar, la vieja niñera de una de las tres esposas del râja (Kaikeyî) trata de infundirle envidias por la proclamación de Râma como heredero frente a sus otros hermanos (como Bharata, su hijo). Al principio, no logra que se moleste, puesto que afirma que quiere a ambos de la misma forma; sin embargo, finalmente logra que el orgullo, la ira y la envidia la posean y que exija al rey que su propio hijo sea coronado y Râma desterrado durante catorce años como pago por unos dones que el rey le debía. Dasharatha debe acceder a su petición, aunque intenta que Kaikeyî se retracte, para evitar perder el honor y que su esposa se suicide.

Por otro lado, Râvana, hermano de Khara, es avisado de la muerte del primero y

le aconsejan raptar a Sîtâ para así hacer daño a Râma. Mientras que el aspecto de los dos anteriores es el de un ser humano corriente, el de Râvana, señor de los rākshasa, es tan terrorífico como el de Humbaba en el poema de Gilgamesh:

Veinte brazos y diez cabezas tenía Râvana (...) Estaba lleno de cicatrices de muchas heridas recibidas en batallas con los dioses; de porte regio y atavío magnífico era ese cruel y poderoso rākshasa (...) y no lo podía matar ningún dios, espíritu, ave o serpiente. (Coomaraswamy, 2008: 101).

Sin embargo, a pesar de esta imagen, Mârîcha le aconseja dos veces a Râvana que se abstenga de intentar nada contra Râma, pero su hermana le hostiga para que le vengue, por lo que finalmente acepta raptar a Sîtâ. Para ello, hace que Mârîcha se haga pasar por un hermosísimo ciervo dorado que Râma perseguirá hasta hallarse muy lejos de Sîtâ y Lakshman y este será atraído por la voz de Râma que falseará Mârîcha. Este demonio morirá a manos de Râma pero para cuando llegue hasta donde debería estar Sîtâ, ya se la habrá llevado Râvana (aunque ella se opone a sus intenciones: “Soy la sirviente de Râma, león entre los hombres, inamovible como una montaña, vasto como el poderoso océano, radiante como Indra<sup>86</sup>”, Coomaraswamy, 2008: 105) y habrá matado a Jatâyû (el águila que actuaba como protector), quien pudo aconsejarles que acudieran al gran mono Sugriva antes de morir. “Râma y Sugriva se hicieron amigos jurados y cada uno se comprometió a ayudar al otro” (Coomaraswamy, 2008: 113). Râma le devolvería su casa y a su esposa, arrebatados por su hermano Vâli, y Sugriva le ayudaría a recuperar a Sîtâ.

En la gran batalla, la que los demonios se sirvieron de la magia para intentar vencer (Indrajit, por ejemplo, se hizo invisible para poder atacar al ejército de monos y osos de Râma), acto que enaltece aún más las virtudes de Râma, quien no se sirve de malas artes, sino de sus propias cualidades, aunque recibe apoyo de los dioses por medio de armas (como se ha indicado antes) o a través de servicios de los dioses. Así, Garuda, un dios, cura las heridas de Râma y Lakshman y “volvieron a tener su fuerza y resplandor de antes, si no más” (Coomaraswamy, 2008: 147).

Otro de los momentos en los que Vâlmîki confronta las buenas formas de actuar en la batalla frente a las de los agresores es cuando:

---

<sup>86</sup> La fidelidad de Sîtâ respecto a Râma es absoluta a lo largo del poema, lo que provocará un choque mayor para el lector cuando Râma, en dos ocasiones, la repudie poniendo en duda su lealtad.

Râma, montado sobre Hanuman [un mono], entabló un terrible combate con el rey de Lankâ. Râma destruyó su carro e hirió a Râvana con rayos, le partió la corona en dos con un disco de fuego y le clavó una flecha, con lo cual Râvana fue perdiendo fuerzas y desfalleciendo; entonces, perdonándole la vida, lo mandó de vuelta a Lankâ” (Coomaraswamy, 2008: 153). Râvana, en lugar de aceptar su derrota, llamó a su hermano Asa de Olla; “entonces Râma, con Hanuman y Angada y otros monos valientes lo atacaron con árboles y cimas de montaña. (Coomaraswamy, 2008: 155-156).

El exilio de Râma comienza por culpa de la vieja niñera de una de las esposas (Kaikeyî) del padre de Râma y por esta misma. Râma es llamado ante su padre y Kaikeyî le comunica que ha de vivir “como ermitaño en el bosque de Dandaka durante catorce años, vestido de corteza y con el pelo enmarañado, y que Bharata sea nombrado heredero del trono” (Coomaraswamy, 2008: 71). Râma, ante estas noticias no se enfada ni cambia de ánimo sino que acepta su destino y pide acudir ante su madre y su esposa para consolarlas; la primera llora y ruega que la lleve con él, puesto que en palacio vivirá como una criada de Kaikeyî y no podrá soportar estar tan lejos de Râma. Sîtâ indica que se exiliará con Râma ya que su destino está unido al de él por ser su esposa y que, además, ya le advirtieron cuando era pequeña que habría de vivir un tiempo en el bosque. Lakshman, por su parte, lleno de ira, intenta que Râma se oponga a las órdenes de su padre y luche; aunque, ante la oposición de este, decide seguir a la pareja en su exilio al bosque. De esta forma se observa no sólo la mencionada fidelidad de Sîtâ respecto a Râma sino también la diferencia entre el carácter del compañero del héroe y el héroe mismo.

Mientras Râma, Lakshman y Sîtâ están en el exilio, Dasharatha le cuenta a Kaushalyâ (la madre de Râma) que siendo joven mató por soberbia a un ermitaño (lanzó una flecha guiándose sólo por el sonido) y los padres de este le maldijeron con la muerte por llorar a un hijo<sup>87</sup>. Así, tras confesar ese pecado, el rey muere y Bharata es llamado al palacio para presentarse ante el consejo y, una vez en la ciudad, su madre le cuenta lo sucedido, ante lo que Bharata monta en cólera y reniega del trono ante ella. Bharata no se siente capaz de reinar y solicita al consejo que manden una expedición en busca de Râma que es quien debe gobernar en su opinión, y, cuando llega a la ermita

---

<sup>87</sup> La utilización de profecías como la que menciona Sîtâ o de maldiciones como la del padre de Râma son frecuentes en las narraciones épicas. Así, ya hemos visto el ejemplo de Gilgamesh, en el que Aelian menciona un origen profético, o el conocido ejemplo de Edipo, cuyo nacimiento, asesinato de su padre y matrimonio con su madre fue vaticinado.

donde está Râma, lo encuentra

sentado en la casa de tejado de hojas, coronado de mechones de pelo apelmazado y vestido con una piel de ciervo negro; era como una llama, con hombros de león, poderosamente armado y con ojos de loto; parecía el señor de este mundo ceñido por el mar, como el inmortal Brahmâ. (Coomaraswamy, 2008: 94).

Râma, tanto para su hermano Bharata como para su propio pueblo, es el merecedor del trono; sin embargo, la moral de Râma le impide finalizar su exilio antes de plazo. Como Râma no acepta regresar hasta que no terminen sus catorce años de exilio, Bharata toma las sandalias de Râma y las instala en el trono como regentes, mientras él vive retirado como ministro de ellas. Râma, por su parte, decide partir hacia el bosque de Dandaka porque los demonios no dejan de molestar a los ermitaños por su culpa y porque los que habían acudido a buscarle habían hecho que aquel lugar le recordara a su hogar y al dolor de aquellos que le querían. Râma, por tanto, se aleja aún más en su exilio, buscando la paz de aquellos que sufren por su culpa e intentando olvidar la felicidad prometida pero que no puede alcanzar hasta que no termine su prueba:

Râma, Sîtâ y Lakshman vagaron por el bosque y fueron bien recibidos en todas las ermitas. Los grandes sabios que vivían en ellas también se quejaron de los diabólicos merodeadores nocturnos y suplicaron a Râma que les protegiera de ellos, cosa que él prometió de buen grado. (Coomaraswamy, 2008: 96).

Así, y hasta que Sîtâ es raptada por Râvana, continúan ayudando a aquellos que se lo piden en lo que dura su exilio.

La muerte y la vulnerabilidad de Râma, si bien no aparecen, sí que se mencionan de forma velada. Por un lado, a la primera se alude cuando los dioses le preguntan al final de la narración a Râma si prefiere continuar con su vida humana o regresar a su forma de Vishnu. Su vulnerabilidad se presenta a través de, como en otros muchos héroes, los seres queridos del personaje; Sîtâ se presenta por tanto, a través de los ojos de los demonios, como el único medio de infligirle daño a Râma (por ello, en determinado momento de la batalla, Râvana decidirá utilizar su magia para mostrarle a Râma a la ilusión de una Sîtâ muerta).

En lo referente al saber, Râma demuestra que no sólo es un héroe fuerte con una serie de virtudes físicas y morales, sino también sabio y docto en numerosos campos de estudio:

Los cuatro hijos de Dasharatha crecieron hasta llegar a la edad viril, y todos sobresalían en valor y virtud. Râma, especialmente, se convirtió en el ídolo del pueblo y el favorito de su padre. Docto en los Vedas, no era menos experto en la ciencia de los elefantes y los caballos y en conducir carros, y era un verdadero espejo de cortesía. (Coomaraswamy, 2008: 50).

Más adelante, se continúa enumerando las muchas capacidades de Râma:

Era docto en los Vedas y en todas las artes y ciencias de paz y de guerra, como la hospitalidad, la política, la lógica y la poesía, el adiestramiento de caballos y elefantes y el tiro con arco; honraba a los ancianos, no buscaba su propio provecho; no despreciaba a nadie, sino que era solícito con el bienestar de todo el mundo; cuidaba de su padre y sus madres y estaba muy unido a sus hermanos, especialmente a Lakshman. (Coomaraswamy, 2008: 55-56).

También Râma, aunque contrario a la utilización del engaño (pues es un hombre honesto), urde un ardid para vencer a Râvana. Así, Râma, al descubrir que Râvana está armado de forma que no puede herirle, finge la derrota para poder seguir luchando. Sin embargo, como este uso de la astucia parece contrario a la raíz del héroe, se vuelve en principio en su contra. Indrajit vuelve a pelear siendo invisible e hiriendo a Râma y Lakshman y, a continuación, les hace creer que ha matado a Sîtâ. Vibhishana, el demonio que les acompaña, les cuenta que todo ha sido un truco.

El héroe, además, está sometido a la pertenencia a un determinado grupo social que le impide comportarse de una forma no acorde al estrato en el que se enmarca su persona. Esto se puede comprobar en el momento en el que, al comienzo de su exilio, Sîtâ, viendo la vida que llevaban, preguntó si no deberían actuar acorde a la moral de los ermitaños (no dañar a ningún ser vivo), ante lo que Râma dijo que no podía ya que “estaba obligado por el deber caballeresco y por promesas personales” (Coomaraswamy, 2008: 97).

La justicia del héroe no solo se aplica a su propia persona, sino que también la emplea con aquellos que le han ayudado. De esta manera, cuando los dioses le conceden una petición, él pide que vuelvan a la vida todos los monos y osos caídos durante la batalla, y el ermitaño Bharadwâja le concede “el don de que los árboles situados a lo largo del camino a Ayodhyâ dieran flores y frutos mientras avanzaba, aun cuando no fuera la estación de las flores y los frutos” (Coomaraswamy, 2008: 182).

Por tanto, Râma se muestra como un héroe “recto y veraz, el primero de los hombres en



heroísmo” (Coomaraswamy, 2008: 161).

El valor de Râma se demuestra en cualquiera de los enfrentamientos que tiene a lo largo de su exilio, pero una característica importante de este héroe es su sentido del autocontrol:

De aquellos cuatro hijos, Râma era el más querido por su padre y por todos los hombres de Ayodyâ. Destacaba en toda virtud; pues era de carácter sereno en toda circunstancia de fortuna o desgracia, nunca se enfadaba en vano; se acordaba del más pequeño favor, pero olvidaba cien insultos. (Coomaraswamy, 2008: 55-56).

También es importante, junto con la justicia y el autodomínio, su sentido del honor. Así, lo demuestra cuando Vibhishana, un demonio, que se oponía a los planes bélicos de Râvana, acudió a Râma. Râma “le habló cortésmente y se comprometió, a cambio de su ayuda en la guerra, a ponerlo en el trono de Lankâ cuando hubieran matado a Râvana” (Coomaraswamy, 2008: 138). Promesa que cumple al término de la batalla y que demuestra que, a pesar de que, aunque el personaje al que hace la promesa pertenece al lado del Mal (es un demonio), Râma es honesto con sus intenciones y lleva a cabo de forma justa sus juramentos.

Ya se ha mencionado que Râma repudia a Sîta, poniendo en duda su fidelidad (argumenta que ha pasado mucho tiempo raptada por Râvana y que, aunque no sea culpa suya, ha estado en la casa de otro hombre por un periodo demasiado prolongado). Una vez terminada la batalla y habiendo vencido a los demonios, Râma repudia a Sîta porque ha estado en casa de otro (Râvana) durante mucho tiempo; ella se somete a una ordalía<sup>88</sup>, que pasa sin problemas. Además, en este momento se le informa a Râma de que él es el propio Vishnu y Krishna y que Sîta es Lakshmi, de modo que la vuelve a aceptar y “así, el glorioso hijo de Dasharatha volvió a tener esposa, y su corazón estaba alegre” (Coomaraswamy, 2008: 178).

Se ha afirmado que Râma es un héroe fuerte, y demuestra su fuerza y valor a lo largo de la narración con ejemplos como los que siguen: “En una ocasión un feroz rākshaha llamado Virādha agarró a Sîta y se la quería llevar, pero Râma y Lakshman, con grandes esfuerzos, lo mataron” (Coomaraswamy, 2008: 97). En otra ocasión, una

---

<sup>88</sup> Prueba ritual usada en la Europa medieval y en ciertas sociedades para averiguar la culpabilidad o inocencia de una persona acusada, y una de cuyas formas es el juicio de Dios.

râkshasî llamada Surpanakhâ intentó casarse con Râma primero y luego con Lakshman y, al no conseguirlo, intentó matar a Sîtâ, “entonces Lakshman cogió su espada y le cortó la nariz y las orejas” (Coomaraswamy, 2008: 98), lo que supuso que pidiera a su hermano Khara que le vengara. Este envió primero a catorce demonios y, como “Râma mató a todas aquellas criaturas malvadas con sus flechas” (Coomaraswamy, 2008: 98), Khara fue con catorce mil demonios a por Râma, quien envió a su hermano y a su esposa a refugiarse a una cueva y se puso la cota de malla, ya que quería luchar él solo puesto que no tenía miedo. A observar la batalla acudieron los dioses y espíritus del aire así como las criaturas del cielo. “Râma solo y luchando a pie, mató a todos los catorce mil terribles râkshasas y quedó frente a frente con el propio Khara (...) una flecha ardiente lanzada por Râma consumió al demonio” (Coomaraswamy, 2008: 99-100).

Otra muestra de la fuerza de Râma se encuentra en el siguiente fragmento de la batalla:

Entonces Râma entró en el combate e hirió a su enemigo con muchas flechas y le seccionó un brazo, que al caer mató a cientos de monos. Luego, con una segunda flecha, le cortó el otro brazo, y con dos discos de borde afilado cortó las dos piernas del demonio, y con una flecha de Indra le arrancó la cabeza. El râkshasa cayó como una gran montaña y se estrelló en el mar, y los dioses y los héroes se alegraron. (Coomaraswamy, 2008: 157).

Râma, al igual que sucederá con otros héroes, no sólo es un cúmulo de virtudes, sino también de belleza; sin embargo, frente a los héroes que surgen en la zona más occidental, los héroes orientales, como Râma o Gilgamesh, poseen una belleza que se puede relacionar con el ámbito femenino, es decir, son hermosos pero no por su aspecto fiero y masculino, sino en un modo divinal. Este tipo de belleza lo recogerá Amadís y la novela de caballerías, que muestran la fuerza del héroe pero también una belleza más oriental. La belleza de Râma se menciona de forma explícita en el siguiente fragmento: “Entonces Dasharatha mandó llamar a Râma, aquel héroe de largos brazos, de belleza como la luna, y que alegraba los ojos de todos los hombres” (Coomaraswamy, 2008: 59).

Finalmente, al terminar su tiempo de exilio, Râma regresa a Ayodhyâ para hacerse cargo del gobierno puesto que, como le dice Bharata, “Nadie sino tú puede soportar la pesada carga de un imperio como el nuestro” (Coomaraswamy, 2008: 184); así que

le consagró como rey de Ayodhyâ. Ante lo cual los dioses se alegraron, los

ganharvas cantaron y las apsaras danzaron; la tierra se llenó de cosechas, los árboles dieron frutos y flores y todos los hombres estaban alegres y contentos. Y Râma hizo obsequios de oro y ornamentos, vacas y caballos a los brahmanes. (Coomaraswamy, 2008: 185-186),

demostrando todas las virtudes que posee Râma y haciendo gala de las mismas para beneficio de sus súbditos y familiares.

“Râma gobernó en Ayodhyâ durante diez mil años<sup>89</sup>; y finalmente sucedió que Sîtâ concibió” (Coomaraswamy, 2008: 189); en ese momento, el consejo le comunica que existen rumores sobre la inocencia de Sîtâ (el mismo problema que cuando terminó la batalla) y afirman que, por ello, los ciudadanos pasarán por alto las faltas de sus esposas siguiendo el ejemplo del rey. Râma, aunque sabe que su esposa es inocente (pues se lo ha probado), debe repudiarla por segunda vez. Aprovecha la visita de ella a los ermitaños para que se quede en la ermita de Vâlmîki<sup>90</sup>, donde da a luz a dos hijos (/Kusha y Lava) y que serán quienes reciten el *Râmâyana* ante el propio Râma, quien estaba apesadumbrado e incapaz de encontrar la paz sin Sîtâ (la cual, tras demostrar ante el consejo su pureza e inocencia, fue engullida por la Tierra). Râma, por tanto, repudia de nuevo a Sîtâ, aunque esta vez la pierde por tener que cumplir su deber ante su pueblo.

Finalmente, ante Râma se presenta el Tiempo cuando se han cumplido los once mil años de la estancia de Vishnu, y este decide dejar la tierra y volver al cielo con todos sus súbditos.

---

<sup>89</sup> Muchos de los reyes de la épica que podríamos caracterizar de orientalizante gobiernan durante un número de años superior al de cualquier mortal, si bien normalmente la cifra no suele superar los tres dígitos.

<sup>90</sup> Es reseñable que la narración vuelva a Vâlmîki, en quien comenzó; como sucede con el poema de Gilgamesh, que comienza y termina en el elogio de las murallas de Uruk.

### 2.3.3. Samuel y David

La Biblia es un antecedente fundamental para la creación de los superhéroes y para la concepción de la idea misma debido a que la mayor parte de los autores de cómic que idearon estos personajes en un inicio eran judíos. Así, por ejemplo, el nombre kriptoniano de Superman, Kal-El, es similar a una palabra hebrea que significa la voz de Dios (אל-קל) (Wienstein, 2006).

Samuel es hijo de Elcana (“un sufita de la montaña de Efraím”, como se señala en *Los padres de Samuel*) y Ana, quien no podía tener hijos hasta que rogó a Yavé:

Oh Yavé de los ejércitos, si quieres mirar la aflicción de tu sierva y te acuerdas de mí y no te olvidas de tu sierva y me das un hijo varón, yo lo consagraré a Yavé por todos los días de su vida, y la navaja no pasará por su cabeza. (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 305).

Se observa que el nacimiento de Samuel se debe a la promesa que le hace su madre a Dios por lo que este habrá de estar necesariamente al servicio de Yavé. De esta forma, Samuel nació por la promesa de su madre, pues Yavé la aceptó:

Helí bendecía a Elcana y a su mujer diciendo: ‘Que Yavé te dé descendencia de esta mujer en lugar del que ella ha cedido a Yavé’. Yavé visitó a Ana, que concibió y dio a luz a tres hijos y dos hijas. El joven Samuel crecía en la presencia de Yavé. (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 307).

Si puede concebirse un arma, esta sería el Arca de la Alianza, que se muestra como el *elemento mágico* cuya pérdida supone una acumulación de problemas y penalidades tanto para aquellos que lo han extraviado como para los que lo han robado (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 308-309).

A lo largo de la historia de Samuel no se encuentran numerosos fragmentos que puedan sustentar de manera firme una caracterización del héroe, aunque sí que se notifica su muerte (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 333-335).

Samuel aparece en la narración como un juez y libertador motivado por Dios; de esta manera, se dice que:

Samuel fue juez en Israel durante toda su vida. Cada año hacía un recorrido por Betel, Gálgala y Masfa, y en todos estos sitios juzgaba a Israel. Después volvía a Rama, donde tenía su casa, y allí juzgaba a Israel. También construyó allí un altar a

Yavé. (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 312).

Aunque no constituiría un héroe a señalar, Saúl aparece como el mediador entre los dos héroes bíblicos del corpus: Samuel y David. De esta manera, Saúl supone un punto de inflexión entre ambos.

En un inicio, el propio Saúl es considerado como alguien digno de admiración que superaba a todos los hijos de Israel y, por ello, se le dota de ciertos poderes sobre el resto de los israelitas: “Entonces caerá sobre ti el espíritu de Yavé, profetizarás con ellos y serás cambiado en otro hombre” (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 314) consagrándole como rey de Israel. Sin embargo, algunos hombres perversos lo desprecian (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 315) afirmando que no será capaz de salvarles. Dios se apodera entonces de Saúl y le infunde cólera, por lo que despedaza dos bueyes y, gracias al temor que infunde, lleva 600.000 hombres a luchar contra los ammonitas (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 315).

Samuel, se opone a la elección de un rey (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 316-317) y finalmente Saúl es rechazado por Dios por no haber respetado su voluntad (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 321), lo que le supondrá una serie de problemas a David.

Tras el rechazo de Dios a Saúl, el heredero real del trono de Israel, David, “es convertido en pastor, que gradualmente asciende en la escala social hasta el trono real. También se le da la hija del rey (Saúl) en matrimonio, y el rey busca su muerte, pero David siempre es salvado de forma milagrosa de los mayores peligros. También escapa de la persecución simulando demencia y fingiendo ser estúpido<sup>91</sup>” (Rank, 2013: 68).

Este origen humilde es recurrente en los héroes y, si bien David no procede de un estrato superior en la jerarquía ni ha sido abandonado y acogido por unos segundos padres, David se muestra como el elegido por Dios. Así, de él se dice lo siguiente: “David era un joven pastor de catorce años, el menor de varios hermanos, cuando Samuel lo ungió con aceite para designarlo rey de Israel ante la sorpresa de su familia” (Sánchez Escalonilla, 2002: 93). Finalmente, y tras la muerte de Saúl y Jonatán (hijo del rey y amigo de David), David se mostrará como el elegido de Dios a través de la profecía de Natán (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 348-349).

Como sucede con Samuel, de nuevo aparece el Arca de la Alianza, aunque en

---

<sup>91</sup> “(...) the royal scion, David, is made a shepherd, who gradually rises in the social scale up to the royal throne. He likewise is given the king’s (Saul’s) daughter in marriage, and the king seeks his life, but David is always saved by miraculous means from the greatest perils. He also evades persecution by simulating dementia and playing the fool”.

este caso se debe a que logran recuperarla y la trasladan a Jerusalén (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 347-348). Así David demuestra su poder como ungido por Dios, venciendo a los arameos y ammonitas, cuyo rey, Janón, sufre los mismos problemas que Saúl (que se tratarán al hablar del agresor) (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 351-352).

Una diferencia de David respecto a Samuel, es que el primero contará con la ayuda de un auxiliar quien, además, está relacionado con su agresor; Jonatán es hijo de Saúl pero eso no le impide interceder por él para evitar que Saúl lo mate (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 327-329). El final de Jonatán será trágico, al igual que el de Enkidu, pues muere a manos de los filisteos junto con sus dos hermanos y su padre, Saúl (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 340-341), noticia que, al llegar a oídos de David, le sume en una profunda tristeza pues, del mismo modo que sucede con Enkidu y Gilgamesh, la relación entre David y Jonatán es extremadamente íntima.

Micol, hija de Saúl, también actúa como auxiliar cuando ayuda a David a escapar y va con Samuel, donde todos los que quieren matarle acaban profetizando con ellos (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 326-327).

Aunque Saúl es un agresor relevante en la historia de David, el más conocido es, sin duda, Goliat. En la guerra contra los filisteos hace su aparición Goliat.

Entonces salió de las filas de los filisteos un campeón llamado Goliat, de Gat, cuya estatura era de seis codos y un palmo. Llevaba sobre su cabeza un casco de bronce y vestía una coraza escamada, también de bronce, que pesaba cinco mil siclos. Llevaba en los pies unas polainas de bronce y un escudo, también de bronce, en la espalda. El asta de su lanza pesaba seiscientos siclos de hierro. (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 323-326).

En el momento en el que David va a enfrentarse a Goliat, es despreciado por este por su aspecto y por aparecer como un pastor (con un cayado y sin armadura, ya que se la quita porque no está cómodo con ella). Sin embargo, a pesar de su apariencia, David logra matar a Goliat con la piedra y la honda y le corta la cabeza provocando una doble reacción en Saúl. Por un lado, le entrega a su hija Micol como premio por la hazaña pero, por otro, empieza a temerle (lo que supondrá el comienzo de una serie de intentos de asesinato).

Mientras que las luchas entre los israelitas y otros pueblos se suceden (por ejemplo, entran en guerra en más de una ocasión contra los filisteos; Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 337-338), David perdona varias veces la vida a Saúl, tras un nuevo intento por matarle

(Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 335-336)

En Hebrón consagran rey de Judá a David, no sin que suponga la escisión de dos facciones, los partidarios de David y los de uno de los hijos de Saúl (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 342-344). David, sin embargo, demuestra su poder derrotando a los filisteos y convirtiéndose en rey durante tres décadas (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 346-347).

Ya siendo rey, David debe reprimir la rebelión de Absalón, pero la muerte de este le aflige, mostrando una debilidad de ánimo que Joab (quien ha matado al rebelde) le recrimina. Sin embargo, frente a esta vulnerabilidad al sentir lástima por el enemigo caído, se enfrenta con la entereza y la grandeza de ánimo del rey, que perdona a todos los que habían renegado de él. Se ha de señalar también el hecho de que, el rey no vuelve a tomar a sus concubinas, guardando un riguroso celibato hasta su muerte (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 362-366).

Otra característica de David es que pasa un año y cuatro meses en Siceleg en lo que se podría considerar como un exilio, aunque se encuentra allí porque Aquis le ha asignado la ciudad (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 336-337).

Más tarde, en la mencionada rebelión de Absalón, David debe huir de Jerusalén quedándose allí el arca, que había sido recuperada de manos enemigas (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 358-359) y el consejo de Cusai salva al héroe de sus perseguidores (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 360-361).

No se menciona la muerte de David en el fragmento de la Biblia seleccionado, pero sí aparecen ciertas vulnerabilidades del rey. Por ejemplo David se acuesta y deja embarazada a la mujer de otro, Urías, y manda a éste a morir al frente para poder quedarse con ella, lo que supone el desagrado ante Dios y la muerte del nuevo hijo de David, profetizada por Natán (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 352-354).

Otra de las desgracias que recaen sobre David es que su hijo Amnón, viola a su hermana Tamar, y Absalón, también su hermano, lo mata como venganza (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 354-356).

David demuestra ser un héroe astuto, que emplea su inteligencia para escapar del peligro. Por ejemplo, en Nob, cuando tiene que huir, se hace pasar por loco (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 329-330). Asimismo, demuestra inteligencia cuando logra una y otra vez (en la caverna de Adulam, en Queila, en la caverna de Engadi...) escapar de Saúl, a veces teniendo que asesinar a alguien (como a los sacerdotes y sus familias en Adulam) y otras asumiendo cierta conmiseración al evitar matar, por ejemplo, al rey Saúl (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 330-333). Esto se relaciona con un rasgo que ya se ha podido

observar, el carácter justo de David, quien perdona a los que le ofenden y actúa rectamente con su pueblo (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 339-340).

Así se señala al mencionar las guerras del rey: “David reinó sobre todo Israel, haciendo derecho y justicia a todo su pueblo” (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 349-350), cuando ayuda al hijo de Jonatán (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 350-351) o al permitir el regreso de Absalón a Jerusalén (en esta ocasión, gracias a la intercesión de Joab) (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 356-358).

Hacia el final de su reinado, cuando los israelitas padecen una hambruna para expiar una falta cometida contra los gabaonitas, David sigue siendo mostrado como alguien justo y temeroso de Dios (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 366- 367).

Otro de los aspectos de David, aunque sólo se menciona en una ocasión, es su belleza, que parece singular dado el ámbito geográfico en el que se desarrollan los acontecimientos. Así, cuando es consagrado rey, se dice que “era rubio, de buen aspecto y de buena presencia” (Lamadrid, 1976<sup>7</sup>: 322).



#### 2.3.4. Aquiles y Héctor

Para Rexroth, La *Ilíada* es una obra sinfónica (Rexroth, 2014: 21) cuya existencia, si bien proviene de un ingente repertorio de temas, episodios y personajes ya existentes e incluidos en una literatura oral desarrollada y establecida, es nueva, como así lo demuestra la enorme extensión de versos por la que está compuesta y que hace imposible que nadie mantuviera todo ese material inalterado y completo en su memoria para su recitación.

La *Ilíada* consta de veinticuatro cantos que sitúan el comienzo de la acción durante el décimo año de la guerra entre griegos-aqueos y troyanos, apareciendo estos últimos reducidos tras los muros de su inexpugnable ciudad (llamada Troya o Ilión). La ciudad está sitiada por los aqueos, que acudieron para vengar la afrenta de Menelao (esposo de Helena) y que resisten enfrentando su ejército al de los troyanos en el punto culminante de la campaña (Homero, 2009: 7-8).

Kayser señala que:

El acontecimiento que rige la estructura es la cólera de Aquiles, desde su causa hasta el restablecimiento de la honra del héroe, y la venganza de la muerte de Patroclo, víctima involuntaria de aquella cólera. Este acontecimiento permite que cobren vida los personajes, y, con la ayuda de motivos que desvían y retardan la acción, hace posible que se abra un vasto mundo, como conviene a una obra épica. (Kayser, 1970: 477).

De esta forma, la *Ilíada* representa un género cuya esencia consiste en la estructuración de un mundo total que se hace posible gracias al acontecimiento mencionado, que se erige como “estrato portador de sustancia” (Kayser, 1970: 477).

Sin embargo, no sólo Aquiles centra el interés de la narración; la *Ilíada* “es una doble tragedia: la de Aquiles y los griegos por un lado, y la de Héctor y los troyanos por otro, que sirven la una de contrapunto de la otra” (Rexroth, 2014: 17) y que suponen el apoyo para la selección de ambos como héroes de esta obra, analizándolos, como se hizo con Samuel y David, por separado.

En cuanto a la obra, se ha de señalar que la *Ilíada* surge como “una metáfora del autosacrificio, la idea de que, en toda sociedad, existen quienes están dispuestos a morir por defender sus creencias, sus familias y las cosas que aman” (Meyer, 2008: 53), de forma que Homero

ensalza a sus héroes periclitados mostrando a los lectores que la muerte incrementa el

valor del individuo, transformándoles de simples mortales en poderosas sombras que representan virtudes en lugar de inapropiadas habilidades para el combate. (Meyer, 2008: 55).

“En la *Ilíada* no se desarrolla ante nuestros ojos más que un episodio aislado de la guerra de Troya” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 21) y, sin embargo, es suficiente para mostrar la fuerza de una idea, la del autosacrificio, por una comunidad, en el caso de Héctor, y en pos de la fama, en el de Aquiles.

En primer lugar, Aquiles procede de la unión del mortal Peleo y la ninfa Tetis, cuya unión, en algunas versiones se debe a un acuerdo entre los dioses para evitar enfrentamientos. En estas versiones, Tetis da a luz a varios niños antes de Aquiles pero, temerosa de su mortalidad, los somete a la prueba del fuego, en la que todos ellos sucumben. Aquiles parece dirigirse al mismo fin, pero Peleo logra salvarle a tiempo (aunque sufre algunos daños en la piel y en los pies y es curado por el centauro Quirón). En otras interpretaciones, Tetis expone a Aquiles a las aguas mágicas de una laguna que dotan al héroe de la inmunidad, a excepción del talón, por el que le sujetaba y que será la causa de su muerte. Sin embargo, lo que tienen en común todas las versiones del mito del origen de Aquiles, es su ser semidivino pues “Aquiles, príncipe de hombres, que es, según dicen, hijo de una diosa” (Homero, 2009: 82).

A lo largo de la *Ilíada* se observa el uso de diferentes armas por parte de ambos bandos (flechas, espadas, lanzas, piedras...), pero no destaca ninguna en manos de Aquiles. Sin embargo, cuando Patroclo es asesinado y Aquiles quiere vengarse de Héctor, Tetis le pide que espere, pues no tiene su armadura sino que está en poder del guerrero troyano, pero que ella le llevará “una hermosa armadura fabricada por Hefesto” (Homero, 2009: 234).

Atenea, en cierto momento, reviste de esplendor a Aquiles para que cesara la lucha por el cadáver de Patroclo: “Aquiles, caro a Zeus, se levantó, y Atenea cubrióle los fornidos hombros con la égida floqueada y circundóle la cabeza con áurea nube, en la cual ardía resplandeciente llama” (Homero, 2009: 236).

En cuanto a la armadura prometida por Tetis, aparece de esta forma descrita:

Armábase entre éstos el divino Aquiles: rechinándole los dientes, con los ojos centelleantes como encendida llama y el corazón traspasado por insoportable dolor, lleno de ira contra los teucros, vestía el héroe la armadura regalo del dios Hefesto, que la había fabricado. Púsose en las piernas elegantes grebas ajustadas con

broches de plata; protegió su pecho con la coraza; colgó del hombro una espada de bronce guarnecida con argénteos clavos, y embrazó el grande y fuerte escudo, cuyo resplandor semejaba desde lejos al de la Luna. (...) Cubrió después la cabeza con el fornido yelmo que brillaba como un astro; y a su alrededor ondearon las áureas y espesas crines que Hefesto había colocado en la cimera. (...) Sacó del estuche la lanza paterna, ponderosa, grande y robusta que, entre todos los aqueos, solamente él podía manejar. (Homero, 2009: 250-251).

Se puede observar cómo, en el caso de Aquiles, vuelve a repetirse la aparición de un arma que sólo el héroe puede utilizar, así como una armadura cuya apariencia relaciona al héroe con la divinidad.

Aquiles, del mismo modo que sucederá con Héctor, es importante para su ejército pues, cuando no lucha, se resiente el avance de la batalla. Así, un grupo de héroes trata de convencer a Aquiles de que regrese a la pelea después de Agamenón le quite a Briseida, pero no lo consiguen: “La embajada intenta que el feroz héroe vuelva a la lucha, pero fracasa” (Homero, 2009: 9).

Respecto a este acontecimiento, se debe a que Agamenón, al tener que devolver a Criseida a su padre (tras sufrir una peste provocada por el dios Apolo), se queda con Briseida, la esclava favorita de Aquiles. Se llevan a Briseida y “Aquiles rompió en llanto” y pidió a su madre Tetis que intercediera por él ante Zeus demostrando así el poder que posee Aquiles gracias a su origen semidivino:

Suplica a su madre Tetis reparación por el ultraje. La diosa Tetis consigue de Zeus la promesa de vengar a su hijo. El padre de los dioses envía a Agamenón un engañoso sueño que le hace concebir vanas esperanzas de triunfo. (Homero, 2009: 8).

En la *Ilíada* es importante la aparición de un compañero junto al héroe, en el caso de Aquiles se trata de Patroclo quien luchará mientras Aquiles no desee hacerlo e intentará convencerlo para regrese a la batalla. Así, Patroclo, ante la visión de los aqueos siendo hostigados por los teucros y Héctor agarrando la popa de una de las naves, acude a Aquiles para rogarle que vuelva a la lucha:

¡Oh tú, que tan mal empleas el valor! ¿A quién podrás ser útil más tarde, si ahora no salvas a los argivos de una muerte indigna? ¡Despiadado! No fue tu padre el jinete Peleo, ni Tetis tu madre; el glauco mar o las escarpadas rocas debieron de engendrarte, porque tu espíritu es cruel. Si te abstienes de combatir por algún vaticinio que tu madre, enterada por Zeus, te haya revelado, envíame a mí con los demás mirmidones, por si llego a ser la aurora de la salvación de los dánaos, y

permite que cubra mis hombros con tu armadura para que los teucros me confundan contigo y cesen de pelear. (Homero, 2009: 200-201).

Al no conseguir que Aquiles vuelva a la pelea, solicitará que le deje llevar su armadura para infundir terror en los atacantes, lo que supondrá la muerte de Patroclo a manos de Héctor. Aquiles, ante las palabras de Patroclo, le contesta muy indignado:

¡Ay de mí, Patroclo, del linaje de Zeus, qué dijiste! No me abstengo por ningún vaticinio que sepa y tampoco la venerada madre me dijo nada de parte de Zeus, sino que se me oprime el corazón y el alma cuando un hombre, porque tiene más poder, quiere privar a su igual de lo que le corresponde y le quita la recompensa. (...) Cubre tus hombros con mi magnífica armadura, ponte al frente de los mirmidones, y llévalos a la pelea. (Homero, 2009: 201).

Una vez muerto Patroclo, Aquiles, antes de que llegue Antíloco para comunicarle la muerte de este, presiente la noticia y se lamenta:

negra nube de pesar envolvió a Aquiles. El héroe cogió ceniza con ambas manos y derramándola sobre su cabeza, afeó el gracioso rostro y manchó la divina túnica; después se tendió en el polvo, ocupando un gran espacio, y con las manos se arrancaba los cabellos “(...) mi ánimo no me incita a vivir, ni a permanecer entre los hombres, si Héctor no pierde la vida, atravesado por mi lanza, y recibe de este modo la condigna pena por la muerte de Patroclo Menetiada. (...) Iré a buscar al matador del amigo querido, a Héctor; y sufriré la muerte cuando lo dispongan Zeus y los demás dioses inmortales. (Homero, 2009: 232-234).

Y más adelante continúa su lamento anunciando su promesa de venganza: “Ya que he de morir, oh Patroclo, después que tú, no te haré las honras fúnebres hasta que traiga las armas y la cabeza de Héctor, tu magnánimo matador” (Homero, 2009: 238).

Aquiles le expone a Tetis, una vez que esta le trae la armadura y las armas que le ha hecho Hefesto, su temor por la corrupción del cuerpo de Patroclo, pero la diosa le tranquiliza prometiendo que cuidará de que permanezca incorruptible. A continuación, convoca a todos los aqueos y les informa de que renuncia a su cólera y se dispone a luchar. Odiseo y Agamenón le instan a esperar a que los soldados coman, en lugar de acudir a la batalla en ayunas, pero Aquiles cree que deben pelear cuanto antes, aunque termina por ceder ante los argumentos de Ulises. “Pero nada podía alegrar el corazón del héroe, mientras no entrara en sangriento combate. Y acordándose de Patroclo, daba hondos y frecuentes suspiros” (Homero, 2009: 249).

En el siguiente fragmento también se comprueba de esta manera la íntima amistad existente entre Patroclo y Aquiles, como entre Gilgamesh y Enkidu. En el caso de estos últimos, supuso el viaje en busca de la inmortalidad de Gilgamesh, en el de los primeros, el regreso a la batalla de Aquiles.

Aquiles lloraba, acordándose del compañero querido, sin que el sueño, que todo lo rinde, pudiera vencerle: daba vueltas acá y allá, y con amargura traía a la memoria el vigor y gran ánimo de Patroclo. (Homero, 2009: 301).

Los dioses, sin embargo, partidarios algunos de Héctor, retrasan el enfrentamiento entre ambos héroes:

Aquiles deseaba romper por el gentío en derechura a Héctor Priámida, pues el ánimo le impulsaba a saciar con la sangre del héroe a Ares, infatigable luchador. Mas Apolo, que enardece a los guerreros, movió a Eneas a oponerse al Pelida, infundiéndole gran valor. (Homero, 2009: 253).

Más tarde, y dado que el destino del final de Troya está escrito, deciden apoyar a los griegos en su conquista de la ciudad:

Todos hemos bajado hoy del Olimpo a intervenir en esta batalla, para que Aquiles no padezca hoy ningún daño de parte de los teucros; y luego sufrirá lo que la Parca dispuso, hilando el lino, cuando su madre lo dio a luz. (Homero, 2009: 254).

Una vez vengado Patroclo, llega la hora de ofrecer los sacrificios y realizar los rituales funerarios necesarios que, una vez más, demuestran la estrecha relación entre los dos griegos y la importancia del uno para el otro:

Cuando llegaron al lugar que Aquiles les señaló, dejaron el cadáver en el suelo, y en seguida amontonaron abundante leña. Entonces, el divino Aquiles, el de los pies ligeros, tuvo otra idea: separándose de la pira, se cortó la rubia cabellera, que conservaba espléndida para ofrecerla al río Esperquio. (Homero, 2009: 286).

Además, antes de prender la pira funeraria de Patroclo, sacrifica en ella, entre otras cosas, a doce troyanos ilustres.

Los agresores de Aquiles serán dos, por un lado, Agamenón, que le impulsará a retirarse de la batalla después de que este le arrebatara a Briseida; por otro, Héctor, que provocará su regreso al terreno bélico para vengar la muerte de Patroclo.

En cuanto al primero, Aquiles se queja ante Agamenón de que, a pesar de que luche por una causa ajena y que combata más fieramente que el propio Agamenón, su parte en el botín es más pequeña, por lo que volverá a su patria en lugar de quedarse a entregarle riquezas y perder su honra. Ante estas palabras, Agamenón le responde:

Aunque seas valiente deiforme Aquiles (...) tú, Pelida, el más portentoso de los hombres" [...], "me eres más ocioso que ningún otro de los reyes, alumnos de Zeus, porque siempre te han gustado las riñas, luchas y peleas. Si es grande tu fuerza, un dios te la dio. (Homero, 2009: 18-19).

El ánimo de Aquiles se resiente ante la respuesta<sup>92</sup> y, de esta forma, "Acongojóse el Pelida, y dentro del velludo pecho su corazón discurrió dos cosas: o, desnudando la aguda espada que llevaba junto al muslo, abrirse paso y matar al Átrida, o calmar su cólera y reprimir su furor" (Homero, 2009: 19), pero, antes de resolver nada, Atenea se le apareció y le dijo que se contuviera, pues lograría mayores beneficios.

El segundo agresor de Aquiles es el otro héroe que nos atañe, Héctor, a quien exclama: "Ojalá el furor y el coraje me incitaran a cortar tus carnes y a comérmelas crudas" (Homero, 2009: 280), tal es su furia contra quien mató a Patroclo. Así, una vez prendida la pira funeraria de Patroclo, reafirma su postura de hacer que los perros acaben con el cadáver de Héctor (pero los dioses evitan que los perros se acerquen y ungen a Héctor con un aceite que impide que su cuerpo se dañe al ser arrastrado).

En cuanto a la muerte del héroe, y en el caso concreto de Aquiles, los elementos humanos que se dan en él son su *hamartia*. Aquiles muere porque Zeus ofrece "su vida como sacrificio para el apaciguamiento de los dioses que apoyaban a los troyanos durante la guerra. Aquiles es designado para morir con el fin de que la guerra pueda resolverse" (Meyer, 2008: 247).

Argullol afirma que "en Aquiles se da (...) todo el ciclo heroico trágico. (...) su principal reto es contra la naturaleza mortal a la que, a pesar de su madre divina, no puede escapar" (Arguyoll, 1982: 177). Para los románticos, Aquiles es el héroe ideal que encarna el principio heroico-trágico de la vida por el hecho de que se encuentra entre la muerte y la divinidad, participando de ambas (Arguyoll, 1982: 188). Tetis se lamenta por el destino mortal de su hijo exclamando: "¡Ojalá estuvieras en las naves sin llanto ni pena, ya que tu vida ha de ser corta, de no larga duración! (...) el héroe de más

---

<sup>92</sup> "Aquiles, varón muy superior" (Homero, 2009: 32).

breve vida” (Homero, 2009: 24-25). El propio Aquiles es consciente desde un principio de su mortalidad y, aunque tiene la opción de elegir, el dolor por la muerte de Patroclo hace que la elección por una vida larga no sea posible:

Mi madre, la diosa Tetis, de argentados pies, dice que el hado ha dispuesto que mi vida acabe de una de estas dos maneras: Si me quedo a combatir en torno de la ciudad troyana, no volveré a la patria, pero mi gloria será inmortal; si regreso, perderé la ínclita fama, pero mi vida será larga, pues la muerte no me sorprenderá tan pronto. (Homero, 2009: 117).

La vulnerabilidad que todos conocemos por la fama de este mito es mencionada y analizada por Meyer de la siguiente forma:

Aquiles, hijo de Zeus, cuyas proezas tanto físicas como estratégicas jamás se habían visto ensombrecidas por las de ningún otro. Sin embargo, el lector es perfectamente consciente de que Aquiles tiene un punto débil, su célebre talón, y que éste va a convertirse en su perdición. La madre de Aquiles, la diosa Tetis, también se ha percatado de lo que le esperaba a su hijo desde el día en que se embarcó para aquella larga, costosa y enloquecida singladura que habría de llevarle a participar en el sitio de Troya, poniéndose de parte de los griegos (...) La ironía trágica que hay en todo ello es que Aquiles se cree inmortal y que, a pesar de las protestas en sentido contrario de su madre, se marcha a la guerra rebosante de coraje y valor para, una vez allí, enfrentarse a todo cuanto le sobrevenga. Lo que guía a Aquiles es el orgullo y es, también, ese mismo orgullo el que le ciega (...) ante las realidades a las que habrá de enfrentarse. Sin embargo, y a pesar de tener tantas posibilidades en su contra, el lector apuesta en todo momento porque, al final, el héroe sobrevivirá. La narración finaliza antes de la muerte de Aquiles, dejando una extraña sensación de derrota y de ansiosa anticipación de los hechos. (Meyer, 2008: 251-252).

Sin embargo, no es su talón la única vulnerabilidad de Aquiles, sino que las relaciones humanas (con Briseida y con Patroclo) provocan que pierda el dominio de sí mismo y actúe sin pensar en las consecuencias. De esta manera, Aquiles sólo se doblegará y humanizará “ante la muerte de Patroclo, preso de una sed rabiosa de venganza”. Por otro lado, el héroe cederá a la compasión “ante las lágrimas del viejo Príamo suplicante, esta vez tocado de compasión por el acongojado anciano y afectado por el recuerdo de su propio viejo padre Peleo” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 36).

De esta forma, se lamenta por el amor que sentía por su esclava, Briseida, que le fue sustraída por Agamenón, quien ha enviado a Odiseo para que convenza a Aquiles de

que regrese a la lucha; intento infructuoso, dado que

el hijo de Peleo y descendiente de Zeus, Aquiles el de los pies ligeros, seguía irritado en las veleras naves, y ni frecuentaba las juntas donde los varones cobran fama, ni cooperaba a la guerra; sino que consumía su corazón, permaneciendo en los bajeles, y echaba de menos la gritería y el combate. (Homero, 2009: 25).

Aquiles no es, sin embargo, un héroe al que le falte un conocimiento, una inteligencia y una prudencia habituales en los héroes, aunque su característica más destacada sea, junto con su fuerza y su valor, su impulsividad. Ante la negativa de Agamenón de devolver a Criseida, Apolo envía la peste durante nueve días a los aqueos. Al décimo día,

Aquiles convocó al pueblo a junta (...) Aquiles, el de los pies ligeros, se levantó y dijo: (...) consultemos a un adivino (...) para que nos diga por qué se irritó tanto Febo Apolo (...) y si quemando en su obsequio grasa de corderos y de cabras escogidas, querrá apartar de nosotros la peste. (Homero, 2009: 17).

Calcante se levanta dispuesto a explicar lo que ha visto, pero antes le ruega a Aquiles que le proteja de la ira de alguien con gran poder, a lo que responde Aquiles: “ninguno de ellos pondrá en ti sus pesadas manos, junto a las cóncavas naves, mientras yo viva y vea la luz acá en la tierra” (Homero, 2009: 17). De esta manera, se concluye que deben entregar a Criseida a Apolo para que Zeus les permita tomar la ciudad de Troya (Homero, 2009: 18).

Aquiles, habiendo renunciado a la batalla y como respuesta ante la petición de los griegos de que vuelva a luchar, expone:

Para nada se agradece el combatir siempre y sin descanso contra el enemigo. La misma recompensa obtiene el que se queda en su tienda, que el que pelea con bizarría; en igual consideración son tenidos el cobarde y el valiente; y así muere el holgazán como el laborioso. Ninguna ventaja me ha proporcionado sufrir tantos pesares y exponer mi vida en el combate. (...) Conquisté doce ciudades por mar y once por tierra en la fértil región troyana. (Homero, 2009: 116).

Como ya se ha señalado, Aquiles no siempre se deja llevar por sus impulsos, aunque sea este estado en el que se halla con mayor frecuencia; ejemplo de tranquilidad y justicia es el momento en el que acepta que Príamo se lleve el cadáver de Héctor y le promete asegurarle la tranquilidad durante los ritos funerarios: “dime con sinceridad



cuantos días quieres para hacer honras al divino Héctor; y durante este tiempo permaneceré quieto y contendré al ejército” (Homero, 2009: 313).

Una de las cualidades más destacadas de Aquiles es su extraordinaria fuerza, propia de un semidiós. Ejemplo de ello es su resistencia ante las acometidas de los troyanos: “Mientras el divino Aquiles asistía a las batallas, los teucros, amedrentados por su formidable pica, no pasaban de las puertas dardanias; y ahora combaten lejos de la ciudad, junto a las cóncavas naves” (Homero, 2009: 78). De él también se afirma “que destruye los escuadrones y tiene el ánimo de un león” (Homero, 2009: 94) o que “no era hombre de condición benigna y mansa, sino muy violento” (Homero, 2009: 260).

Las comparaciones de Aquiles con un animal salvaje (concretamente, un león) se suceden a lo largo del poema, al igual que la utilización del epíteto épico “el de los pies ligeros”.

(...) Aquiles, el cual concibe pensamientos no razonables, tiene en su pecho un ánimo inflexible y medita cosas feroces, como un león que dejándose llevar por su gran fuerza y espíritu soberbio, se encamina a los rebaños de los hombres para aderezarse un festín; de igual modo perdió Aquiles la piedad y ni siquiera conserva el pudor que tanto favorece o daña a los varones (Homero, 2009: 302).

Finalmente, de él se menciona la inevitabilidad de su muerte, a pesar de sus virtudes guerreras: “tú recibirás aquí mismo la muerte, a pesar de ser un terrible y audaz guerrero” (Homero, 2009: 273) o de su belleza que lo asemeja a un dios: “la estatura y el aspecto de Aquiles, pues el héroe parecía un dios” (Homero, 2009: 313).

Mientras que Aquiles es semidivino, Héctor no es sino un ser humano, aunque de cualidades y virtudes excepcionales. García Gual dice sobre él:

No es hijo ni pariente cercano de ningún dios, ni tiene un nombre de resonancias arcaicas. (Notemos que muchos héroes tienen nombres antiguos, como todos los acabados en -eus, por ejemplo Achilleus, Peleus, Theseus, Odysseus, etcétera, mientras que el de Héctor tiene una clara etimología que lo relaciona con el verbo que significa ‘tener’ o ‘sostener’, lo que indica su función en la defensa de la ciudad. ‘Héctor’ es ‘el sostenedor de la ciudad asediada’). Parece pues un personaje en gran medida inventado y moldeado por Homero y resulta, entre todos los personajes del poema, el que se halla más próximo a nuestra simpatía por sus cualidades humanas, aquel cuyo destino nos conmueve más. (Lo ha señalado muy

bien Jacqueline de Romilly, en su fino y emotivo comentario, en *Héctor*, 1997). No es la figura central de la *Ilíada*, pero sí la más amable, ‘la más querida de Homero’ (Schadewaldt). (García Gual, 2016: 116-117).

Y, sin embargo, dadas sus excepcionales cualidades, se dice de él “que era un dios entre los hombres y no parecía hijo de un mortal, sino de una divinidad” (Homero, 2009: 306).

Del mismo modo que Aquiles no posee unas armas características en un inicio, le ocurre a Héctor, aunque sí que se mencionan, tanto antes como después de hacerse con la armadura de Aquiles, las armas y protecciones del héroe troyano: “Allí entró Héctor, caro a Zeus, llevando una lanza de once codos, cuya bronceína y reluciente punta estaba sujeta por áureo anillo” (Homero, 2009: 86).

Más tarde y tras matar a Patroclo, Héctor le arrebató la armadura y las armas:

Héctor había despojado a Patroclo de las magníficas armas y se lo llevaba arrastrando, para separarle con el agudo bronce la cabeza de los hombros y entregar el cadáver a los perros de Troya (...) entregó las magníficas armas a los troyanos para que las llevaran a la ciudad, donde habían de proporcionarle inmensa gloria. (Homero, 2009: 219).

Héctor, injuriado por Glaucos, se pone la armadura de Aquiles que llevaba Patroclo y sus armas y va a luchar contra Glaucos; y, a pesar de que este acto de robo molesta a Zeus, este dejará que Héctor salga victorioso, pues su muerte es inminente. Una vez se pone la armadura de Aquiles y sostiene sus armas, parece que estas causan un efecto de furia en Héctor y mejoran su aspecto:

La armadura de Aquiles le vino bien a Héctor; apoderóse de éste un terrible furor bélico, y sus miembros se vigorizaron y fortalecieron; y el héroe dando recias voces, enderezó sus pasos a los aliados ilustres y se les presentó con las resplandecientes armas del magnánimo Pelida. (Homero, 2009: 221).

Héctor es hijo de Príamo, rey de Troya, pero no sólo por este motivo los hombres le siguen, sino porque su valor y su fuerza son mayores que las de ningún otro y junto a él luchan los más valientes: “A los troyanos mandábalos el gran Héctor Priámo, de tremolante casco. Con él se armaban las tropas más copiosas y valientes, que ardían en deseos de blandir las lanzas” (Homero, 2009: 43).

Además, su agilidad y rapidez en la batalla le permite aparecer en un lado de la lucha y,

a continuación, en el opuesto, siempre liderando a las tropas:

Héctor, armado de un escudo liso, llegó con los primeros combatientes. Cual astro funesto, que unas veces brilla en el cielo y otras se oculta detrás de las pardas nubes; así Héctor, ya aparecía entre los delanteros, ya se mostraba entre los últimos, siempre dando órdenes y brillando como el relámpago del padre Zeus que lleva la égida. (Homero, 2009: 135).

A diferencia de Aquiles, a Héctor no le acompaña ningún auxiliar, sino que sus auxiliares son aquellos héroes que retrasan su muerte ayudándole en la batalla:

Héctor atisbó a dos guerreros en las filas; arremetió a ellos, gritando, y le siguieron las fuertes falanges troyanas que capitaneaban Ares y la venerable Enio (...) ¿Cómo nos admiramos de que el divino Héctor sea hábil lancero y audaz luchador? A su lado hay siempre alguna deidad para librarle de la muerte, y ahora es Ares, transfigurado en mortal, quien le acompaña. Emprended la retirada, con la cara vuelta hacia los teucros, y no queráis combatir denodadamente con los dioses (...) Los teucros llegaron muy cerca de ellos, y Héctor mató a dos varones diestros en la pelea que iban en un mismo carro: Menestes y Anquialo. (Homero, 2009: 74).

Los dioses deciden que Héctor rete a uno de los héroes aqueos para poner fin al combate, el cual consideran que ya se ha prolongado demasiado tiempo:

Hagamos que Héctor, de corazón fuerte, domador de caballos, provoque a los dánaos a pelear con él en singular combate, e indignados los aqueos, de hermosas grebas, susciten a alguien que mida sus armas con el divino Héctor. (Homero, 2009: 91).

Otro de los momentos en los que los dioses ayudan a Héctor es cuando Iris, enviada por Zeus, lo rescata de la batalla y le aconseja:

A Héctor, Zeus le sustrajo de los tiros, el polvo, la matanza, la sangre y el tumulto. (...) ¡Héctor, hijo de Príamo, que en prudencia igualas a Zeus! El padre Crónida me manda para que te diga lo siguiente: Mientras veas que Agamenón, pastor de hombres, se agita entre los combatientes delanteros y destroza sus filas, retírate de la lucha y ordena al pueblo que combata con los enemigos en la sangrienta batalla. Mas así que aquél, herido de lanza o de flecha, suba al carro, te dará fuerzas para matar enemigos hasta que llegues a las naves de muchos bancos, se ponga el sol y comience la sagrada noche. (Homero, 2009: 137-138).

Cuando Héctor y los teucros estaban junto a las naves de los aqueos, Zeus dejó de

observarles, pues no esperaba que Poseidón se posicionara del lado de estos últimos para intentar darles la victoria; sin embargo, los dioses están divididos respecto al final de la batalla. Así, Zeus es partidario del triunfo de los troyanos para mayor gloria de Aquiles, quien aún no ha regresado a la lucha.

Zeus quería que triunfaran Héctor y los teucros para glorificar a Aquiles, el de los pies ligeros, mas no por eso deseaba que el ejército aqueo pereciera totalmente delante de Ilión, pues sólo se proponía honrar a Tetis y a su hijo, de ánimo esforzado. (Homero, 2009: 166).

Zeus, en otro momento, incita a Héctor a combatir con gran furia y arrojo:

y entonces Zeus les impulsó a combatir. A la manera que un torbellino de vientos impetuosos desciende a la llanura, acompañado del trueno de Zeus, y al caer en el mar con ruido inmenso levanta grandes y espumosas olas que se van sucediendo; así los teucros seguían en filas cerradas a los jefes, y el bronce de las armas relucía. Iba a su frente Héctor Priámida, cual si fuese Ares, funesto a los mortales: llevaba por delante un escudo liso, formado por muchas pieles de buey y una gruesa lámina de bronce, y el refulgente casco temblaba en sus sienas. Movíase Héctor, defendiéndose con la rodela, y probaba por todas partes si las falanges cedían; pero no logró turbar el ánimo en el pecho de los aqueos. (Homero, 2009: 174-175).

Sin embargo, a pesar de que en un inicio no logra suscitar el temor entre los griegos, a través de Febo Apolo, Zeus le infunde de nuevo vigor a Héctor y este hace que a los aqueos les entre miedo ante su acometida “porque Apolo les infundió terror y dio gloria a Héctor y a los teucros” (Homero, 2009: 192). Apolo aparece nuevamente para animar el espíritu de Héctor contra los griegos, a pesar de las dudas de este: “Héctor se hallaba con el carro y los corceles en las puertas Esceas y estaba indeciso entre guiarlos de nuevo hacia la turba y volver a combatir, o mandar a voces que las tropas se refugiasen en el muro” (Homero, 2009: 214), cuando se le apareció Apolo y le insta a cargar contra Patroclo.

Una vez muerto Patroclo y con Aquiles de nuevo en la batalla buscando venganza, el dios Apolo le recomienda a Héctor que espere a que Aquiles realice la primera acometida y que, hasta entonces, permanezca alejado entre la multitud pero,

tan pronto como Héctor vio a su hermano Polidoro cogiéndose las entrañas y encorvado hacia el suelo, se le puso una nube ante los ojos y ya no pudo combatir a distancia: sino que, blandiendo la aguda lanza e impetuoso como una llama, se

dirigió al encuentro de Aquiles. (Homero, 2009: 259).

Apolo y Atenea, a favor de Héctor y Aquiles, respectivamente, evitan que los dos héroes se hieran, por lo que Aquiles decide luchar contra el resto de troyanos, a muchos de los cuales mata. Al llegar al río Janto, divide a los teucros en dos grupos, uno en la explanada cerca de la ciudad y otro en el río, al que envía numerosos cadáveres. Uno de los motivos por los que Héctor es protegido y tan querido por los dioses, “el más querido de cuantos mortales viven en Ilión”, es porque nunca olvidó ofrecer sacrificios a estos (Homero, 2009: 302).

Tal y como Héctor es el agresor de Aquiles, este lo será del troyano, como único agresor, pues ni dentro de Troya ni fuera surgen figuras que destaquen por su enfrentamiento con Héctor, salvo el semidiós, quien llama a Héctor “matador de hombres” (Homero, 2009: 20).

Héctor se muestra, no solo como el héroe querido por dioses y troyanos, sino temido por los aqueos dada su valentía y su fiereza, que lograba transmitir a sus compañeros en la lucha:

Mientras vivió Héctor, estuvo Aquiles irritado y la ciudad del rey Príamo no fue expugnada, la gran muralla de los aqueos se mantuvo firme. (...) Los argivos, vencidos por el azote de Zeus, encerrábanse en el cerco de las cóncavas naves por miedo a Héctor, cuya valentía les causaba derrota, y éste seguía peleando y parecía un torbellino. Como un jabalí o un león se revuelve, orgulloso de su fuerza, entre perros y cazadores que agrupados se tiran muchos venablos (...) y va de un lado a otro, probando, se apartan aquellos hacia los que se dirige; de igual modo agitábase Héctor entre la turba y exhortaba a sus compañeros a pasar el foso. (Homero, 2009: 150-151).

Tras la aparición de Aquiles, desarmado pero acogido por Atenea, algunos de los troyanos quieren volver a la ciudad, pero Héctor se opone a esta idea, pues sigue sintiendo que Zeus está de su parte y afirma: “si verdaderamente el divino Aquiles se propone salir del campamento, le pesará tanto más, cuanto más se arriesgue. Porque me propongo no huir de él, sino afrontarle en la batalla horrisona, y alcanzará una gran victoria, o seré yo quien la consiga” (Homero, 2009: 238).

Otra de las diferencias entre Aquiles y Héctor es que, aunque ambos estén condenados a morir, la de Héctor es una muerte que provocará la compasión tanto de los troyanos y griegos como de los dioses y del público que asisten a la furia con la que Aquiles trata el cadáver del troyano. García Gual comenta el concepto de la *bella*

*muerte*, relacionándola con la de Héctor pues, aunque el cadáver de Héctor es despojado de su dignidad hasta que no aparece Príamo en la tienda de Aquiles rogando la devolución del cuerpo para realizar las exequias, el héroe se sacrifica (con la certeza, al final del combate, de que los dioses le han abandonado y que va a morir) por un bien mayor: la defensa de su comunidad.

Jean Pierre Vernant ha comentado la ‘bella muerte’ del guerrero, ese que, joven y firme, al morir combatiendo por la patria en la vanguardia del combate, ejemplifica el valor heroico. Incluso cuando queda tendido en tierra, su cadáver hermoso y ensangrentado es un paradigma del máximo valor y la virtud guerrera a los ojos de sus conciudadanos. Pero no abunda la ‘bella muerte’ entre los grandes héroes: tan solo Héctor encaja perfectamente en ese ideal heroico. Acaso por el marcado individualismo de los grandes héroes, que son anteriores a los ideales de la polis, solitarios más bien en sus aventuras, y muchas veces culpables, por su propia grandeza, de cierta desmesura, eso que los griegos llamaban *hybris*, esas bruscas muertes no se ajustan a la imagen del hermoso final del joven guerrero que combate y muere por su ciudad, una imagen exaltada por la poesía de época arcaica. La muerte le llega a menudo –al héroe solitario– de manera inesperada, en una emboscada o en un lance fatídico, y atrás quedan para la memoria sus triunfos. La muerte del héroe no parece un motivo esencial en el canto épico, que exalta la grandeza y la gloria heroicas, pero sí lo es con frecuencia en muchas tragedias. (García Gual, 2016: 17-18).

La primera vez que Héctor es alcanzado por las armas enemigas, el resto de teucros le protegen de ser arrastrado a campo enemigo o alcanzado por las lanzas enemigas y le meten en el carro para acercarle a lugar seguro. En ese momento, todo parece perdido para Héctor:

al llegar al vado del voraginoso Janto (...) bajaron a Héctor del carro y le rociaron el rostro con agua: el héroe recobró los perdidos espíritus, miró a lo alto, y poniéndose de rodillas, tuvo un vómito de negra sangre; luego cayó de espaldas, y la noche oscura cubrió sus ojos, porque aún tenía débil el ánimo a consecuencia del golpe recibido. (Homero, 2009: 183).

Esta ausencia de Héctor es aprovechada por los aqueos para atacar con mayor ferocidad. En este momento Zeus despierta de su sueño, le reprocha a Hera sus ardides y le explica qué va a suceder: Héctor volverá a la lucha y pondrá en fuga a los aqueos, hasta que Patroclo sea enviado a pelear por Aquiles y muera a manos de Héctor, lo que provocará la cólera de Aquiles y la muerte de Héctor y, finalmente, la toma de Ilión. Así, los teucros regresan corriendo a la ciudad mientras Apolo engaña a Aquiles para que le

persiga, pero Héctor no llega a entrar a Troya pues “el hado funesto sólo detuvo a Héctor para que se quedara fuera de Ilión, en las puertas Esceas” (Homero, 2009: 273), donde deberá combatir contra Aquiles y ante las que morirá. “Héctor continuaba inmóvil ante las puertas y sentía vehemente deseo de combatir con Aquiles” (Homero, 2009: 274) pero, cuando Aquiles llegó ante él, echó a correr y empezaron una larga persecución que observaban los dioses con interés. Finalmente, y después de tratar de escapar de Aquiles o de volver a entrar en las murallas de Troya, Héctor declara:

No huiré más de ti, oh hijo de Peleo, como hasta ahora. Tres veces di la vuelta, huyendo, en torno a la gran ciudad de Príamo, sin atreverme nunca a esperar tu acometida. Mas ya mi ánimo me impele a afrontarte, ora te mate, ora me mates tú. (Homero, 2009: 278).

Sin embargo, Héctor le pide a Aquiles que, si le mata, devuelva su cadáver a los troyanos y que, en el caso de que resulte al revés, él llevará su cuerpo a los aqueos; pero Aquiles se niega a ello y, una vez mate a Héctor, castigará su cuerpo inerte con furia. Héctor, que, como ya se ha indicado, descubre su destino y que los dioses ya no le amparan, manifiesta lo siguiente:

Entonces Héctor comprendiólo todo, y exclamó: ¡Oh! Ya los dioses me llaman a la muerte. (...) Cercana tengo la perniciosa muerte, que ni tardará ni puedo evitarla. (...) Cumplióse mi destino. Pero no quisiera morir cobardemente y sin gloria; sino realizando algo grande que llegara a conocimiento de los venideros. (Homero, 2009: 279).

La muerte de Héctor, de la misma expresividad que las otras que aparecen a lo largo de la *Ilíada*, es, por el contrario, mucho más emotiva tanto por el héroe que muere, como la forma de describirlo y la respuesta del griego al terminar con su enemigo: “Aquiles envasóle la pica a Héctor (...) y la punta, atravesando el delicado cuello, asomó por la nuca. (...) Héctor cayó en el polvo, y el divino Aquiles se jactó del triunfo” (Homero, 2009: 280).

Aquiles, tras matar a Héctor, se dirige a los griegos de esta forma: “Hemos ganado una gran victoria: matamos al divino Héctor, a quien dentro de la ciudad los troyanos dirigían votos cual si fuese un dios” (Homero, 2009: 281).

Si se ha de señalar una vulnerabilidad en Héctor, esta serán los lazos familiares

que le atan tanto a su mujer como a su hijo y a su padre. De esta manera, Andrómaca se queja de que, cuando Héctor muera ante los aqueos, ella estará sola, pues Aquiles mató a su padre y a sus hermanos cuando tomó Tebas, y Artemisa hizo que su madre muriera asada en el palacio de Eetión y le pide que se mantenga a salvo: “Héctor, ahora tú eres mi padre, mi venerable madre y mi hermano; tú, mi floreciente esposo. Pues, ea, sé compasivo, quédate en la torre ¡no hagas a un niño huérfano y a una mujer viuda!” (Homero, 2009: 88).

Héctor, que también teme, no la muerte, sino el dolor de aquellos a los que ama, le responde, sin embargo, que no puede aceptar sus ruegos:

Contestó el gran Héctor, de tremolante casco: Todo esto me preocupa, mujer, pero mucho me sonrojaría ante los troyanos y las troyanas de rezagantes peplos si como un cobarde huyera del combate; y tampoco mi corazón me incita a ello, que siempre supe ser valiente y pelear en primera fila, manteniendo la inmensa gloria de mi padre. Bien lo conoce mi inteligencia y lo presiente mi corazón: día vendrá en que perezcan la sagrada Ilión, Príamo y su pueblo armado con lanzas de fresno. Pero la futura desgracia de los troyanos, de la misma Hécabe, del rey Príamo y de muchos de mis valientes hermanos que caerán en el polvo a manos de los enemigos, no me importa tanto como la que padecerás tú cuando alguno de los aqueos, de bronceas lorigas, te lleve llorosa, privándote de libertad (...) Pero que un montón de tierra cubra mi cadáver antes que oiga tus clamores o presencie tu rapto. (Homero, 2009: 88-89).

A continuación, Héctor quiere coger en brazos a su hijo antes de regresar al campo de batalla (del que no regresará) pero este tiene miedo del aspecto de su padre vestido con armadura y casco, así que Héctor se quita el yelmo y ruega a Zeus que haga que su hijo sea “ilustre entre los teucros y muy esforzado; que reine poderosamente en Ilión, que digan de él cuando vuelva de la batalla: ¡es mucho más valiente que su padre!” (Homero, 2009: 89). Entonces, Héctor le dice a Andrómaca que regrese a sus tareas ya que los varones de Ilión, con él a la cabeza, se encargarán de luchar contra los aqueos.

Héctor, fuerte, valiente y compasivo, también posee inteligencia y sensibilidad, como demuestra al negarse a hacer libaciones estando cubierto de suciedad y sangre:

Respondióle el gran Héctor, de tremolante casco: No me des vino dulce como la miel, venerada madre; no sea que me enerves y me hagas perder valor y fuerza. No me atrevo a libar el negro vino en honor de Zeus sin lavarme las manos, ni es lícito orar al Cronión, el de las sombrías nubes, cuando se está manchado de sangre y



polvo. (Homero, 2009: 85).

En uno de los momentos de la batalla, Héctor ordena a los soldados que enciendan hogueras durante la noche para evitar que los aqueos emprendan la huida mientras dure la oscuridad. Asimismo, idea un plan para destruir las naves de los griegos e impedir su huida:

Tampoco Héctor dejaba dormir a los valientes teucros; pues convocó a los próceres, a cuantos eran caudillos y príncipes de los troyanos, y una vez reunidos les expuso una prudente idea: (...) acercarse a las aves de ligero andar (...) y averigüe si éstas son guardadas todavía, o los aqueos, vencidos por nuestras manos, piensan en la fuga y no quieren velar porque el cansancio abrumador los rinde. (Homero, 2009: 128-129).

Asimismo, en una de las luchas Héctor demuestra su conocimiento sobre la guerra al evitar ser herido:

El gran Áyax deseaba constantemente arrojar su lanza a Héctor, armado de bronce; pero el héroe, que era muy experto en la guerra, cubriendo sus anchos hombros con un escudo de pieles de toro, estaba atento al silbo de las flechas y al ruido de los dardos. Bien conocía que la victoria se inclinaba del lado de los enemigos, pero resistía aún y procuraba salvar a sus compañeros queridos. (Homero, 2009: 207).

Héctor también muestra un gran sentido de la lealtad para con los suyos, lo que le impulsa no sólo a luchar por ellos, sino también a recriminar a Paris por su miserable comportamiento (pues la guerra se originó por el rapto de Helena al griego Menelao):

Advirtiolo Héctor [que Paris retrocedía al ver a Menelao] y le reprendió con injuriosas palabras: ¡Miserable Paris (...)! Ojalá no te contaras en el número de los nacidos o hubieses muerto célibe. Yo así lo quisiera y te valdría más que no ser la vergüenza y el oprobio de los tuyos (...) Los troyanos son muy tímidos; pues si no, ya estarías revestido de una túnica de piedra por los males que les has causado. Respondióle el deiforme Alejandro: (...) Con motivo me increpas y no más de lo justo; pero tu corazón es inflexible como el hacha que hiende un leño y multiplica la fuerza de quien la maneja hábilmente para cortar maderos de navío: tan intrépido es el ánimo que en tu pecho se encierra. (Homero, 2009: 45).

Paris le propone a Héctor luchar únicamente Menelao y él por Helena y que, el que gane, se quede con ella y las riquezas del otro y poner fin de esta manera a la guerra. Sin embargo, cuando Paris va a ser vencido por Menelao, es rescatado por los dioses del

campo de batalla, provocando la continuación de la guerra.

El valor de Héctor se ha señalado a lo largo de este estudio individual pues, a diferencia de su hermano Paris, el héroe troyano no duda en ningún momento en arriesgar su vida por el bien de la comunidad. Así, Héctor, tras ser reprendido por Sarpedón, "saltó del carro al suelo, sin dejar las armas; y blandiendo un par de afiladas picas, recorrió el ejército, animóle a combatir y promovió una terrible pelea" (Homero, 2009: 72).

Otra característica ya mencionada es la fuerza que posee Héctor, excepcional dado que se trata de un hombre mortal pero que actúa de la siguiente forma en batalla:

el gran Héctor, de tremolante casco; el cual, cubierto de luciente bronce, se abrió calle por los combatientes delanteros e infundió terror a los dánaos (...) Héctor, de tremolante casco, pasó corriendo, sin responderle, porque ardía en deseos de rechazar cuanto antes a los argivos y quitar la vida a muchos guerreros. (...) Los argivos, al acometerlos Ares y Héctor, armado de bronce, ni se volvían hacia las negras naves, ni rechazaban el ataque, sino que se batían en retirada desde que supieron que aquel dios se hallaba con los teucros. (Homero, 2009: 76).

De este modo, también se indica que "Héctor Priámida, que a todos amedrenta y cuyo encuentro en la batalla, donde los varones adquieren gloria, causaba horror al mismo Aquiles" (Homero, 2009: 92). Héctor, en los enfrentamientos bélicos se sitúa generalmente en la primera línea de batalla (regresando a las últimas filas únicamente para dar órdenes a sus soldados) para infundir miedo en los enemigos y demostrar su valía:

Héctor iba con los delanteros, haciendo gala de su fuerza. Como el perro que acosa con ágiles pies a un jabalí o a un león, le muerde, ya en los muslos, ya las nalgas, y observa si vuelve la cara; de igual modo perseguía Héctor a los aqueos de larga cabellera, matando al que se rezagaba y ellos huían espantados. (...) Héctor hacía girar por todas partes los corceles de hermosas crines; y sus ojos parecían los de la Gorgona o los de Ares, peste de los hombres. (Homero, 2009: 106).

Así, Héctor no dejará de luchar hasta su muerte, marcada por el destino:

Y el impetuoso Héctor no dejará de pelear hasta que junto a las naves se levante el Pelida, el de los pies ligeros, el día aquel en que combatirán cerca de los bajeles y en estrecho espacio por el cadáver de Patroclo. Así decretólo el hado. (Homero, 2009: 108).

También, como se ha mencionado, incita a la batalla a sus semejantes por medio de sus actos, (“Héctor, que haciendo arduas proezas con su lanza y su habilidad ecuestre, destruía falanges de jóvenes guerreros” (Homero, 2009: 143)), y sus palabras:

Héctor, al notar que Agamenón se ausentaba, con penetrantes gritos animó a los troyanos y a los licios (...) Con estas palabras les excitó a todos el valor y la fuerza. Como un cazador azuza a los perros de blancos dientes contra un montaraz jabalí o contra un león; así Héctor Priámida igual a Ares, funesto a los mortales, incitaba a los magnánimos teucros contra los aqueos. Muy alentado, abrióse paso por los combatientes delanteros, y cayó en la batalla como tempestad que viene de lo alto y alborota al violáceo ponto. (Homero, 2009: 139).

Héctor actúa de forma acorde a sus obligaciones como guerrero troyano, pero también atendiendo a los deseos de los dioses, motivo por el que, en cierto momento, evita pelear con Áyax:

Héctor, deseoso de penetrar y deshacer aquel grupo de hombres, promovía gran tumulto entre los dánaos, no dejaba la lanza quieta, recorría las filas de aquéllos y peleaba con la lanza, la espada y grandes piedras; solamente evitaba el encuentro con Áyax Telamonio, porque Zeus se irritaba contra él siempre que combatía con un guerrero más valiente. (Homero, 2009: 144).

Otra demostración de la fuerza de Héctor, muy superior a la de cualquier hombre pasado o presente, se indica en su capacidad de levantar grandes pesos y realizar hazañas impensables para cualquier otro:

Héctor cogió entonces una piedra de ancha base y aguda punta que había delante de la puerta: dos de los más forzudos hombres del pueblo, tales como son hoy, con dificultad hubieran podido cargarla en un carro; pero aquel la manejaba fácilmente, porque el hijo del artero Cronos la volvió liviana. Bien así como el pastor lleva en una mano el vellón de un carnero, sin que el peso le fatigue, Héctor, alzando la piedra, la conducía hacia las tablas que fuertemente unidas formaban las dos hojas de la alta puerta y estaba aseguradas por dos cerrojos puestos en dirección contraria, que abría y cerraba una sola llave. Héctor se detuvo delante de la puerta, separó los pies, y, estribando en el suelo para que el golpe no fuese débil, arrojó la piedra al centro de aquélla: rompiéronse ambos quiciales, cayó la piedra dentro por su bastante resistencia, desuniéronse las hojas y cada una se fue por su lado, al impulso de la piedra. El esclarecido Héctor, que por su aspecto a la rápida noche semejaba, saltó al interior: el bronce relucía de un modo terrible en torno de su cuerpo, y en la mano llevaba dos lanzas. Nadie, a no ser un dios, hubiera podido salirle al encuentro y detenerle propio peso, recrujieron las tablas, y como los cerrojos no ofrecieron cuando traspuso la puerta. Sus ojos brillaban como el fuego.

Y volviéndose a la tropa, alertaba a los teucros para que pasaran la muralla. (Homero, 2009: 158-159).

En la lucha, Héctor le arroja la lanza a Áyax pero, aunque le da, sólo logra golpearle en las armas, lo que hace que se irrite por haber tirado la lanza inútilmente y que tenga que retroceder para evitar ser herido, aunque no lo logra, pues una piedra le hace una herida en el pecho cerca del cuello y cae al suelo (Homero, 2009: 183). La furia de Héctor la asemeja Homero a la de un dios como Ares, mostrando una imagen del héroe capaz de infundir terror en sus enemigos:

Como se enfurece Ares blandiendo la lanza, o se embravece el pernicioso fuego en la espesura de la poblada selva, así se enfurecía Héctor: su boca estaba cubierta de espuma, los ojos le centelleaban debajo de las torvas cejas y el casco se agitaba terriblemente en sus sienes mientras peleaba. Y desde el éter, Zeus protegía únicamente a Héctor, entre tantos hombres, y le daba honor y gloria; porque el héroe debía vivir poco (...) Y Héctor, resplandeciente como el fuego, saltó al centro de la turba como la ola impetuosa levantada por el viento cae desde lo alto sobre la ligera nave (...) los aqueos todos fueron puestos en fuga por Héctor y el padre Zeus (...) temían mucho al divino Héctor. (Homero, 2009: 197-198).

Héctor logra alcanzar la popa de una nave y pide a los teucros que le lleven fuego para prender las naves, pero ninguno lo consigue, pues son asesinados todos por Áyax. Héctor, sin embargo, continúa luchando con fiereza contra los griegos de esta manera: “Epigeo echaba mano al cadáver [de Sarpedón] cuando el esclarecido Héctor le dio una pedrada en la cabeza y se la partió en dos dentro del fuerte casco” (Homero, 2009: 211).

El momento en el que Héctor vence a Patroclo, cuya muerte es lamentada por los griegos pero que se traduce en un elogio al troyano, al dar muerte a quien tantos hombres había logrado asesinar se expone de la siguiente forma:

Cuando Héctor advirtió que el magnánimo Patroclo se alejaba y que lo habían herido con el agudo bronce, fue en su seguimiento, por entre las filas, y le envasó la lanza en la parte inferior del vientre, que el hierro pasó de parte a parte; y el héroe cayó con estrépito, causando gran aflicción al ejército aqueo (...) así Héctor Príamida privó de la vida, hiriéndole con la lanza, al esforzado hijo de Menetio, que a tantos había dado muerte. (Homero, 2009: 216).

La descripción de Héctor es fiera en el campo de batalla, como se ha podido comprobar y como se observa en los siguientes fragmentos: “Héctor tiene la terrible fuerza de una

llama, y no cesa de matar con el bronce, protegido por Zeus, que le da gloria” (Homero, 2009: 228) y “Héctor, de tremolante casco, partía; y la negra piel que orlaba el abollonado escudo como última franja, le batía el cuello y los talones” (Homero, 2009: 82).

Sin embargo, esto no significa que el héroe no posea una belleza excepcional, ya que de él se dice en el Canto VI lo siguiente,

Héctor reúne a las mujeres troyanas y les suplica que imploren el auxilio de los dioses. Se encuentra con su esposa y la patética entrevista se halla cargada de negros nubarrones, puesto que será la última que sostendrán los dos amantes esposos antes de la muerte del gallardo y más humano caudillo troyano, mucho más atractivo para el lector que el orgulloso Aquiles, su gran rival y vencedor. (Cardona, 2009: 9).

Finalmente, si bien no posee un símbolo que lo distinga, sí que emplea Homero los epítetos épicos “de tremolante casco” y “Priámida” en sus designaciones a Héctor, al igual que ocurre con Aquiles “el de los pies ligeros”.

### 2.3.5. Ulises

La *Odisea* es el poema del sufrido y errante héroe Odiseo (o Ulises) “que luchó contra la adversidad y se impuso a ella, es el último eslabón de una multisecular cadena de poesía épica tradicional y oral que se formó y desarrolló en la antigua Grecia” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 9). La *Odisea* es la fase final del viaje del héroe que regresa a su patria (Homero, 2007<sup>40</sup>: 21-22) y que comienza con estas famosas palabras:

Háblame, Musa, de aquel varón de multiforme ingenio que, después de destruir la sacra ciudad de Troya, anduvo peregrinando larguísimo tiempo, vio las poblaciones y conoció las costumbres de muchos hombres y padeció en su ánimo gran número de trabajos en su navegación por el ponto, en cuanto procuraba salvar su vida y la vuelta de sus compañeros a la patria. Mas ni aun así pudo librarlos, como deseaba, y todos perecieron por sus propias locuras. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 53).

En la *Odisea*, al héroe no le sirve sólo con el código de honor de la épica heroica para vencer a monstruos, brujas, magas, gigantes y sirenas, sino que debe poseer también otras cualidades como la astucia, objetivismo, paciencia y resistencia, “amén de facilidad para fraguar embustes y actuar con disimulo, justamente los atributos que requiere el héroe del cuento popular” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 22-23).

En la *Ilíada* (que exalta los valores épicos guerreros), Homero adelanta en la figura de Ulises “una nueva dimensión del héroe homérico, más racional, más civilizado, más humano, más cercano a nosotros” que alcanzará en la *Odisea* su culminación; así, en la *Ilíada* se verá a Ulises como “el más astuto, ingenioso, prudente y hábil negociador de todos los jefes griegos”, siendo la prudencia y la inteligencia, los rasgos más característicos del héroe. Ulises destaca por su prudencia y su inteligencia “mediadora por encima de la simple fuerza e, incluso, del valor, aunque sin negarle la una ni el otro” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 449). Como dice Rexroth:

a lo largo de toda la refriega en la llanura troyana, hay un personaje que siempre adopta la perspectiva del sentido común. Es astuto, prudente e inalterable. Siempre busca el máximo resultado con el mínimo coste en sangre y esfuerzo. Es Ulises. (Rexroth, 2014: 21).

Como su propio nombre indica, en la *Odisea*, el héroe es Odiseo, rey de Ítaca e hijo de Laertes y que saqueó la sagrada ciudad de Troya, rey de Ítaca e hijo de Laertes. Ulises no sólo debe derrotar a una auténtica horda de bestias fantásticas, sino también a su propio inconsciente. Sus monstruos serán, por tanto, el dios del mar (Poseidón), “la

distancia, el tiempo, la añoranza y sus propios temores” (Meyer, 2008: 279). Ulises destaca, según Guillén, como arquetipo del exilio, como un tópico del deseo de regresar al hogar<sup>93</sup>. Kayser al hablar de Ulises señala que:

Hay (...) una ‘epopeya de personajes’: junto a la *Ilíada* tenemos la *Odisea*. El lector moderno debe guardarse de considerar a Ulises demasiado como esposo, padre y terrateniente. (...) Todo el mundo griego, hecho visible en estos cantos, es un mundo de hombres que regresan a sus lares. Y Ulises es entre ellos el más grande, el que más intensamente regresa. Ulises no es un padre, un esposo o un individuo cualquiera... Es un caudillo, perseguido por Neptuno y protegido por Atenea; es un personaje portador de mundo en proporciones máximas; es, finalmente, el griego que partió hacia la empresa guerrera (o hacia una empresa comercial o de colonización) y ha tenido que confiarse al mar horrendo. Ítaca es la patria despoblada de hombres, a la que regresa Ulises y en la que se han instalado cómodamente los que se habían quedado. (Kayser, 1970: 477).

Umberto Eco establece una comparación entre el Ulises de Homero y el D’Artagnan de Dumas afirmando lo siguiente:

En cierto sentido, y para un cierto tipo de memoria popular, un D’Artagnan vale tanto como un Ulises o un Orlando. Ante una situación en que la complejidad de la intriga se resuelve con picaresca indiferencia, con acrobática osadía e inocente falta de escrúpulos (y, además, con un animal positivismo), podemos perfectamente evocar a D’Artagnan en lugar de a Ulises, o viceversa. (Eco, 2016: 246).

Meyer, por su parte, indica que Ulises es visto desde una doble perspectiva. Por un lado, la de los griegos (la de Homero) y, por otra, la de los romanos (la de Virgilio):

Para los griegos, Odiseo era un astuto superviviente, una metáfora del individuo que se enfrenta a la caprichosa naturaleza del universo y que utiliza todos los medios que tiene a su disposición para regresar a su hogar, aunque no sin antes aprender, durante el proceso, cuanto puede sobre el mundo y sobre sí mismo. Para los romanos, en cambio, Ulises era el saqueador de la sagrada ciudadela de Troya, un bribón y un mentiroso que no duda en sacrificar su honor y sus heroicas credenciales para salvar su propio pellejo. Héroe o villano, Odiseo/Ulises es, sin duda, la metáfora universal del viajero errante que no duda en enfrentarse a todas las fuerzas del universo para cumplir su propósito. (Meyer, 2008: 195).

Ulises será el héroe de la épica heroica de Homero, además de un “fabulador de

---

<sup>93</sup> “Los dos arquetipos del exilio serán, en efecto, el héroe de la *Odisea* y Ovidio (...) Era también un tópico el deseo de Ulises de ver el humo del hogar natal” (Guillén, 1998: 54-55).

quiméricas y alucinantes maravillas en todo semejantes a las que pueblan los cuentos populares fantásticos”, el héroe de la saga troyana protagonista “de muchas vivencias y aventuras originariamente propias de otros personajes del cuento popular” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 22).

La narración comienza con un prólogo en el que se explica que, de entre los griegos que combatieron en Troya, “unos han muerto, otros ya regresaron a sus hogares y tan sólo Odiseo se encuentra retenido, lejos de su patria y su hogar, en poder y entre los brazos de la ninfa Calipso” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 25). Todos los dioses, a excepción de Poseidón (ya que Ulises había cegado a su hijo, el cíclope Polifemo), están a favor del regreso de Ulises a Ítaca, así que Atenea envía a Hermes a la isla de Calipso para que libere al héroe y este pueda volver a su hogar y poner fin a la esquilación de su hacienda a cargo de los pretendientes de Penélope.

Respecto al origen de Ulises es relevante señalar las palabras que el propio Odiseo dice respecto a su linaje y que lo relacionan con todos aquellos héroes que se caracterizan, entre otras cosas, por ser hijos únicos.

El Cronión hizo que fueran siempre unigénitos los de mi linaje. Arcesio engendró a Laertes, su único hijo; éste no engendró más que a mi padre Odiseo, y Odiseo, después de haberme engendrado a mí tan solamente, dejome en el palacio y no disfrutó de mi compañía. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 305).

El uso de armas no es algo que se singularice en un único objeto en el caso de Odiseo, quien demuestra su capacidad de utilizar distintos tipos de armas con la misma destreza. Sin embargo, se puede señalar como característico el manto que le cubre y que nos recuerda a la descripción de la armadura que Hefesto le forjó a Aquiles.

Llevaba el divinal Odiseo un manto lanoso, doble, purpúreo, con áureo broche de dos agujeros: en la parte anterior del manto estaba bordado un perro que tenía entre las patas delanteras un manchado cervatillo, mirándole forcejear; y a todos pasmaba que, siendo entrambos de oro, aquél miraba al cervatillo a quien ahogaba, y éste forcejeaba con los pies, deseando escapar. En torno del cuerpo de Odiseo vi una espléndida túnica que semejava árida brizna de cebolla, ¡tan suave era!, y relucía como un sol. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 355).

También ha de destacarse el arco que Penélope emplea para decidir cuál de los pretendientes será digno merecedor de su mano. El mencionado arco únicamente puede



ser armado por Ulises y solo él será capaz de atravesar los ojos de las doce segures con la flecha. Todo esto puede observarse en los siguientes fragmentos de la obra:

aquel que más fácilmente maneje el arco, lo arme y haga pasar una flecha por el ojo de las doce segures, será con quien yo me vaya (...) logren tirar de la cuerda y consigan que la flecha traspase el hierro. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 365).

En el fragmento anterior se puede comprobar que no sólo Ulises posee astucia, sino que su esposa Penélope (quien engañó durante largo tiempo a los pretendientes tejiendo de día y deshaciendo el telar de noche), también esgrime esta cualidad. En el extracto siguiente, Penélope avisa a los pretendientes de su resolución, y estos se quejan por la dificultad de la prueba en el posterior:

(...) pondré aquí el gran arco del divino Odiseo, y aquel que más fácilmente lo maneje, lo tienda y haga pasar por el ojo de las doce segures, será con quien me vaya. (...) creo que nos será difícil armarlo. Que no hay entre todos los que aquí estamos un hombre como fue Odiseo. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 381).

Para Ulises, sin embargo, la superación de la prueba no conlleva ninguna dificultad ya que es él el único capaz de manejar ese arco.

cual un hábil citarista y cantor tiende fácilmente con la clavija nueva la cuerda formada por el retorcido intestino de una oveja que atara del uno y del otro lado: de este modo, sin esfuerzo alguno, armó Odiseo el grande arco. (...) Tomó el héroe una veloz flecha que estaba encima de la mesa (...) tiró a la vez de la cuerda y de las barbas, allí mismo, sentado en la silla, apuntó al blanco, despidió la saeta y no erró a ninguna de las segures, desde el primer agujero hasta el último: la flecha, que el bronce hacía ponderosa, las atravesó a todas y salió afuera. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 392).

Y, en cuanto tiene en sus manos el arma, comienza a vengarse de aquellos que han intentado hacerse con su esposa, han esquilado sus bienes y les han injuriado a él y a los suyos: “Odiseo, acertándole en la garganta, hirióle con la flecha y la punta asomó por la tierna cerviz” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 393). De esta forma, “mientras el héroe tuvo flechas para defenderse, fue apuntando e hiriendo sin interrupción en su propia casa a los pretendientes, los cuales caían unos en pos de otros” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 396).

Ulises, a excepción de los injuriosos pretendientes, “tenía muchos amigos, pero eran pocos los aqueos que pudieran comparársele” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 355), razón por la

que era admirado por sus semejantes. De esta manera se observa que, “a lo largo de todo el poema, Posidón es enemigo de Odiseo; Atenea, su valedora; a lo largo de todo el poema se capta la contraposición de Odiseo a Agamenón, de Penélope a Clitemnestra, y de Telémaco a Orestes” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 27).

De esta manera, se observa un cambio respecto al orden divino; en la *Odisea* los dioses se muestran como justicieros y todopoderosos y preocupados por la moralidad de las acciones humanas, a diferencia de la *Ilíada* o la *Eneida*, en las cuales los dioses parecen divertirse con juegos de estrategia en el mayor tablero jamás concebido y su única preocupación parecen ser los honores que les rinden los aqueos o teucros y la rectitud de un estricto código bélico.

Así, Atenea, benefactora de Ulises, siente lástima por Odiseo y por los impedimentos que Poseidón establece para que el héroe no pueda regresar a su hogar. En un determinado momento dice:

se me parte el corazón a causa de prudente y desgraciado Odiseo, que mucho tiempo ha, padece penas lejos de los suyos, en una isla azotada por las olas, en el centro del mar (...) la hija del terrible Atlante (...) retiene al infortunado y afligido Odiseo, no cejando en su propósito de embelesarle con tiernas y seductoras palabras para que olvide Ítaca; mas Odiseo, que está deseoso de ver el humo de su país natal, ya de morir siente anhelos (...) ¿Cómo quieres que ponga en olvido al divinal Odiseo, que por su inteligencia se señala sobre los demás mortales y siempre ofreció muchos sacrificios a los inmortales dioses que poseen el anchuroso cielo? Pero Poseidón (...) le guarda vivo y constante rencor porque cegó al cíclope, al deiforme Polifemo, que es el más fuerte de todos los cíclopes (...) Desde entonces Poseidón (...) hace que vaya errante lejos de su patria. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 55-56).

De esta manera, debido a la intervención de Atenea, Odiseo puede regresar a su hogar, siendo apoyado y favorecido por dicha diosa, quien también ampara al hijo de Odiseo, Telémaco, adoptando la apariencia de Mentor, preceptor de éste (Meyer, 2008: 247).

Otros auxiliares de Ulises son Eumeo el porquerizo y Euriclea la nodriza; Eumeo declara: “no hallaré un amo tan benévolo en ningún lugar a que me encamine, ni aun si me fuere a la casa de mi padre y de mi madre, donde nací y ellos me criaron” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 271). Por su parte, Euriclea es la única, junto con el perro de Ulises, que lo reconoce incluso estando bajo el cambio de apariencia que le hace Atenea: “en ninguno he advertido una semejanza tan grande con Odiseo en el cuerpo, en la voz y en los pies, como en ti la echo de ver” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 359).

Finalmente, otro auxiliar de Ulises es su propio hijo Telémaco, el cual sirve de apoyo para la consecución de sus planes de venganza, y que posee los mismos dones que su padre, como puede comprobarse en este fragmento: “Y lo habría armado, tirando con gran fuerza por cuarta vez; pero Odiseo se lo prohibió con una seña y le contuvo contra su deseo” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 382-383).

Ya se ha referido la idea de que Ulises se enfrenta, no sólo a sus propios demonios interiores (sus temores, su ambición, sus dudas...), sino también a todo un conjunto de seres más o menos monstruosos que tratan de impedir su regreso a Ítaca. En cuanto a esto, se dice que:

Odiseo (...) no es el héroe de hazañosas gestas que lucha contra otros guerreros en el campo de honor, sino contra monstruos, brujas, encantamientos de sirenas y seres viles, bellacos, auténticos follones que no respetan el código de honor. (López Eire, 2007<sup>40</sup>: 37).

En un momento determinado, Ulises increpa a Agamenón por mostrar cobardía en sus acciones, reacción indigna de un rey que encabeza un ejército como el de los griegos:

El ingenioso Odiseo, mirándole con torva faz, exclamó: ¡Átrida! (...) Deberías estar al frente de un ejército de cobardes y no mandarnos a nosotros, a quienes Zeus concedió llevar a cabo arriesgadas empresas bélicas desde la juventud a la vejez, hasta que perezcamos. (Homero, 2009: 177).

Sin embargo, es Poseidón el gran adversario de Ulises, pues es quien trata de impedir una y otra vez su regreso a Ítaca y prolongar así su dolor, en más de una ocasión impidiéndole llegar cuando comienza a ver tierras conocidas.

Gozoso despegó las velas el divinal Odiseo y, sentándose, comenzó a regir hábilmente la balsa con el timón, sin que el sueño cayese en sus párpados (...) Diecisiete días navegó, atravesando el mar, y al decimoctavo pudo ver los umbrosos montes del país de los feacios en la parte más cercana. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 136).

Poseidón ve a Ulises cerca de Esqueria y hace que una gran tempestad aparezca en el mar. “Entonces desfallecieron las rodillas y el corazón de Odiseo, y el héroe, gimiendo a su magnánimo espíritu” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 137) se lamenta por no haber muerto en Troya junto a los otros aqueos:

vino una grande ola que desde lo alto cayó horrendamente sobre Odiseo (...) Fue arrojado el héroe lejos de la balsa (...) Mucho tiempo permaneció Odiseo sumergido, que no pudo salir a flote inmediatamente por el gran ímpetu de las olas y porque le pesaban los vestidos que le había entregado la divinal Calipso. Sobrenadó, por fin, despidiendo de la boca el agua amarga que asimismo le corría de la cabeza en sonoros chorros. Mas, aunque fatigado, no perdía de vista la balsa, sino que, moviéndose con vigor por entre las olas, la asió y se sentó en medio de ella para evitar la muerte. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 138).

La ninfa Ino Leucotea, sin embargo, le salva dándole un consejo y un velo. Circe, por el contrario, aparece como agresor de Ulises, pues convierte a sus compañeros en animales, por lo que Odiseo intenta matarla:

Desenvainé la aguda espada que llevaba cerca del muslo y arremetí contra Circe como deseando matarla. (...) Eres sin duda aquel Odiseo de multiforme ingenio, de quien me hablaba siempre el Argifontes que lleva áurea vara, asegurándome que vendrías cuando volviese de Troya en la negra y velera nave. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 208).

Los pretendientes son otro grupo agresor de Ulises ya que “de continuo le degüellan muchísimas ovejas y flexípedes bueyes de retorcidos cuernos” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 57). Sobre ellos le advierte Tiresias cuando Ulises se encuentra en el Hades:

aunque tú te libres, llegarás tarde y mal, habiendo perdido todos los compañeros, en nave ajena, y hallarás en tu palacio otra plaga: unos hombres soberbios, que se comen tus bienes y pretenden a tu divinal consorte, a la cual ofrecen regalos de boda. Tú, en llegando, vengarás sus demasías (...). Te vendrá más adelante y lejos del mar una muy suave muerte, que te quitará la vida cuando ya estés abrumado por placentera vejez, y a tu alrededor los ciudadanos serán dichosos. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 221).

Quizás para enaltecer la posterior victoria de Ulises y Telémaco sobre los pretendientes, se explica cuántos de ellos acudieron a Ítaca:

De Duliquio vinieron cincuenta y dos mozos escogidos, a los que acompañan seis criados; otros veinticuatro mancebos son de Same; de Zacinto hay veinte jóvenes aqueos, y de la misma Ítaca, doce, todos ilustres; y están con ellos el heraldo Medonte, un divinal aedo y dos criados peritos en el arte de trinchar. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 308-309).

Otro de los agresores de Odiseo es Iro (Arneo), un mendigo con el que Ulises discute, mientras se halla bajo su falsa apariencia de mendigo, por el espacio en el umbral de la casa del héroe. Como los pretendientes les empujan a la lucha, Ulises les hace prometer que nadie intercederá por Iro si él va venciendo.

Aunque no es justo que un hombre viejo y abrumado por la desgracia luche con otro más joven, el maléfico vientre me instiga a aceptar el combate para sucumbir a los golpes que me dieran. (...) prometí todos con firme juramento que ninguno, para socorrer a Iro, me golpeará con pesada mano procediendo inicua y empleando la fuerza para someterme a aquél. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 335-336).

Se ha indicado ya que el exilio en el que se halla Ulises desde la isla de Calipso es el comienzo de la obra y que el viaje de regreso y todas las penalidades que habrá de padecer componen la mayor parte de la obra. A lo largo del texto se incluyen, sin embargo, nociones del feliz resultado de las andanzas de Ulises; por ejemplo, aquí: “Odiseo no estará mucho tiempo alejado de los suyos, sino que ya quizá se halla cerca y les aparece a todos la muerte y el destino, y también les ha de venir daño a muchos de los que moran en Ítaca, que se ve de lejos” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 76-77).

El exilio y la imposibilidad de regresar de Ulises (que, recordemos, lleva veinte años fuera de su patria) le provoca un pesar tan profundo que no puede sino lamentarse y llorar, a pesar de las comodidades de la isla de Calipso o de la promesa de la inmortalidad.

el hijo de Laertes, el que tiene en Ítaca su morada. Le vi en una isla y echaba de sus ojos abundantes lágrimas: está en el palacio de la ninfa Calipso, que le detiene por fuerza, y no le es posible llegar a su patria tierra porque no dispone de naves provistas de remos ni de compañeros que le conduzcan por el ancho dorso del mar. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 119).

(...) el magnánimo Odiseo, (...) estaba llorando en la ribera, donde tantas veces, consumiendo su ánimo con lágrimas, suspiros y dolores, fijaba los ojos en el ponto estéril y derramaba copioso llanto. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 131).

Por ello, Atenea intercede ante los dioses por él y, finalmente, envían a Hermes para que comunique la resolución a la ninfa.

Hermes (...) ve a decirle a la ninfa de hermosas trenzas nuestra firme resolución – que el paciente Odiseo retorne a su patria- para que el héroe emprenda el regreso

sin ir acompañado ni por los dioses ni por los mortales hombres: navegando en una balsa hecha con gran número de ataduras, llegará en veinte días y padeciendo trabajos a la fértil Esqueria, a la tierra de los feacios, que por su linaje son cercanos a los dioses; y ellos le honrarán cordialmente, como a una deidad y le enviarán en un bajel a su patria tierra (...) Dispuesto está por la Parca que Odiseo vea a sus amigos y llegue a su casa de alto techo y a su patria” (...) “está contigo un varón que es el más infortunado de cuantos combatieron alrededor de la ciudad de Príamo durante nueve años (...) Y Zeus te manda que a tal varón le permitas que se vaya cuanto antes; porque no es su destino morir lejos de los suyos, sino que la Parca tiene dispuesto que los vuelva a ver, llegando a su casa de elevada techumbre a su patria tierra” (...) “fuese a buscar al magnánimo Odiseo. Hallóle en la playa (...) sin que sus ojos secasen el continuo llanto, y consumía su dulce vida suspirando por el regreso, pues la ninfa ya no le era grata. Obligado a pernoctar en la profunda cueva, durmiendo con la ninfa que le quería sin que él la quisiese, pasaba el día sentado en las rocas de la ribera del mar, y consumiendo su ánimo en lágrimas, suspiros y dolores, clavaba los ojos en el ponto estéril y derramaba copioso llanto. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 130, 132 y 133).

Antes de dejar partir a Ulises, Calipso le dice que “ante todas cosas, habéis de emprender un viaje a la morada de Hades y de la venerada Perséfone para consultar el alma del tebano Tiresias, adivino ciego, cuyas mientes se conservan íntegras” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 213). Para que lleve a término este viaje al Hades con éxito, le da una serie de consejos y advertencias: “Pronto comparecerá el adivino, príncipe de hombres, y te dirá el camino que has de seguir, cuál será su duración y cómo podrás volver a la patria, atravesando el mar en peces abundoso” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 215).

A través de las numerosas pruebas a las que se somete Ulises, surgen nuevas dificultades, como, por ejemplo, la posible venganza de los familiares de los pretendientes muertos, pues, como se preguntan Ulises y Telémaco, “si quien mata a un hombre del pueblo y no deja tras sí muchos vengadores, huye y desampara a sus deudos y su patria tierra, nosotros hemos dado muerte a los que era el sostén de la ciudad, a los más eximios jóvenes de Ítaca” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 412). Así se lo pregunta antes de llevar a término su venganza:

mi ánimo me hace pensar cómo lograré poner las manos en los desvergonzados pretendientes, hallándome solo, mientras que ellos están siempre reunidos en el palacio. Considero también otra cosa aún más importante; si logro matarlos, por la voluntad de Zeus y la tuya, ¿adónde me podré refugiar? (Homero, 2007<sup>40</sup>: 367).

Sin embargo, los dioses acudirán en auxilio de ambos, para que no deban abandonar Ítaca y para que todo sea olvidado y puedan permanecer en su hogar como premio a sus

muchas fatigas.

Otro de los mencionados problemas son los propios compañeros de Odiseo, quienes, aunque en el pasaje de las sirenas sirven de gran ayuda y obedecen a todo lo que les ordena, no sucede de igual manera cuando les advierte acerca de los peligros de acabar con los rebaños del Sol. Así, Ulises indica a sus hombres que deben evitar la isla del Sol, pues sólo infortunios pueden acarrearles, pero Euríloco le responde:

Eres cruel, Odiseo, disfrutas de vigor grandísimo y tus miembros no se cansan, y debes de ser de hierro, ya que no permites que los tuyos, molidos de la fatiga y del sueño, tomar tierra en esa isla azotada por las olas, donde aparejaríamos una agradable cena, sino que les mandas que se alejen y durante la rápida noche se levantan fuertes vientos, azotes de las naves. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 247).

Como Ulises no puede persuadirles de pernoctar en la isla les contesta:

prometed todos con firme juramento que si damos con alguna manada de vacas o grey numerosa de ovejas, ninguno de vosotros matará, cediendo a funesta locura, ni una vaca tan sólo, ni una oveja, sino que comeréis tranquilos los manjares que nos dio la inmortal Circe (Homero, 2007<sup>40</sup>: 247).

Sin embargo, en cuanto se agotaron los víveres de la nave, se vieron obligados a ir errantes detrás de alguna presa y se lamentan diciendo que todas las muertes son odiosas, pero ninguna es tan mísera como morir de hambre y coinciden todos en tomar las más excelentes de las vacas del Sol. Así, si el Sol se irrita por ello y quiere hacerles perder la nave y lo consienten los restantes dioses, prefieren “morir de una vez, tragando el agua de las olas, a consumirme con lentitud en una isla inhabitada” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 248-249). Esto supondrá la muerte de todos salvo de Ulises (quien, gracias al beneplácito de los dioses, logra cazar un ciervo) quien continúa sus penurias.

A pesar del mal proceder de los compañeros de Ulises, no siempre es culpa de estos que reciban un castigo divino; así, a pesar de que Circe advierte que en un peligroso paso no se arme para incitar a los monstruos, él mismo señala su falta, que cuesta la vida de varios de sus hombres.

Olvidé entonces la penosa recomendación de Circe de que no me armase de ningún modo y, poniéndome la magnífica armadura, tomé dos grandes lanzas y subí al tablado de proa, lugar desde donde esperaba ver primeramente a la pétrea Escila,

que iba a producir tal estrago en mis compañeros (...) De todo lo que padecí peregrinando por el mar, fue este espectáculo el más lastimoso que vieron mis ojos. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 245-246).

De todas las virtudes de Ulises, la que más destaca, por encima de todas las demás, y que lo diferencia del resto de héroes precedentes y algunos posteriores, es su inteligencia, así como su prudencia y su astucia. Rexroth, a este respecto, afirma que

Las virtudes de Ulises no son las de un guerrero sino las de un mercader-aventurero que ha surcado los mares desde Gibraltar hasta Crimea y el Cáucaso, y que ha sobrevivido y sacado partido de la experiencia<sup>94</sup>: es versátil, ingenioso, valeroso, prudente y perseverante. (Rexroth, 2014: 22).

Por ello, uno de los epítetos épicos que se emplean para referirse a él es el siguiente: “¡Laertiada, del linaje de Zeus! ¡Odiseo, fecundo en recursos!” (Homero, 2009: 31).

De él se dice, por tanto, y en numerosos fragmentos, que es un hombre astuto e inteligente, cuya prudencia y buen hacer son capaces de salvar vidas:

Muchas cosas buenas hizo Odiseo, ya dando consejos saludables, ya preparando la guerra; pero esto es lo mejor que ha realizado entre los argivos: hacer callar al insolente charlatán, cuyo ánimo osado no le impulsará en lo sucesivo a zaherir con injuriosas palabras a los reyes. (...) Levantóse Odiseo, asolador de ciudades. (Homero, 2009: 33).

Su habilidad para el engaño también se menciona en numerosas ocasiones, como los siguientes fragmentos:

Aquél es el hijo de Laertes, el ingenioso Odiseo, que se crió en la áspera Ítaca; tan hábil en urdir engaños de toda especie, como en dar prudentes consejos. (Homero, 2009: 48). ¡Odiseo, fecundo en ardides! (Homero, 2007<sup>40</sup>: 134). Soy Odiseo Laertiada, tan conocido de los hombres por mis astucias de toda clase, y mi gloria llega hasta el cielo. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 182-183). Siempre oí decir que eres famoso por el valor de tus manos y por la prudencia de tus consejos. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 308). (...) sobresale por sus ardides entre los mortales hombres y con él nadie puede. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 356). Odiseo, ya que eres en todo el más circunspecto de los hombres. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 415).

En su encuentro con el cíclope Polifemo, descubre las intenciones del hijo de Poseidón: “Así dijo para tentarnos. Pero su intención no me pasó inadvertida a mí, que sé tanto, y

---

<sup>94</sup> Del mismo modo que ocurrirá más tarde con otros héroes como Edmundo Dantés o el capitán Nemo.



de nuevo le hablé con engañosas palabras” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 190). Y por ello, engaña a Polifemo para que, cuando acudan en su ayuda los demás cíclopes, lo tomen por loco o falto de seso: “¡Cíclope! Preguntas cuál es mi nombre ilustre y voy a decírtelo (...) Mi nombre es Nadie, y Nadie me llaman” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 192), tras lo cual logran escapar de la cueva de Polifemo atados a los vientres de los carneros del cíclope cuando salen a pastar.

La astucia de Ulises está, incluso, al nivel de alguno de los dioses. Uno de ellos, Atenea, le dice:

Astuto y falaz habría de ser quien te aventajara en cualquier clase de engaños, aunque fuese un dios el que te saliera al encuentro. ¡Temerario, artero, incansable en el dolor! (...) no se hable más de ello, que ambos somos peritos en astucias, pues si tú sobresales mucho entre los hombres por tu consejo y tus palabras, yo soy celebrada entre las deidades por mi prudencia y mis astucias (...) Siempre guardas en tu pecho la misma cordura, y no puedo desampararte en la desgracia porque eres afable, perspicaz y sensato. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 262-263).

(...) tu ánimo era tan temeroso de las deidades. Ningún mortal quemó tantos pingües muslos en honor de Zeus, (...) ni le sacrificó tantas y tan selectas hecatombes como tú le ofreciste rogándole que te diese placentera senectud y te dejara criar a tu hijo ilustre. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 359)

indicando, de esta forma, uno de los motivos por los que se le permitirá regresar a Ítaca. Ulises es respetuoso con el padre de todos los dioses, por lo que se le recompensará por su buen hacer hacia este.

Ulises también se muestra prudente y poseedor de cierto autocontrol del que otros no gozan, por ello a veces pensará dos veces las consecuencias de sus actos y, cuando no lo haga, le supondrá un problema que añadir a su haber.

El divino Odiseo, de ánimo paciente, violó, sintió que se le enardecía el corazón, y revolió en su mente y en su espíritu si debía perseguir al hijo de Zeus tonante o privar de la vida a muchos licios. (Homero, 2009: 75).

Dentro de su inteligencia, también se halla el ingenio, con el que es capaz de encandilar a los demás a través de sus palabras: “tú das belleza a las palabras, tienes excelente ingenio e hiciste la narración con tanta habilidad como un aedo” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 229) o “De tal suerte forjaba su relato, refiriendo muchas cosas falsas que parecían verdaderas” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 354).

Él mismo es consciente de sus aptitudes sapienciales así como de las demás

virtudes que lo componen: “Pero de allí nos escapamos también por mi valor, decisión y prudencia, como me figuro que todos recordaréis. Ahora, ¡ea!, hagamos todos lo que voy a decir” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 245).

Junto a su hijo Telémaco, urde el plan que les llevará a cumplir su venganza sobre los pretendientes:

a mí el porquerizo me llevará más tarde a la población, transformado en viejo y miserable mendigo. Si me ultrajaren en el palacio, sufre en el corazón que tienes en el pecho que yo padezca malos tratamientos. Y si vieres que me echan, arrastrándome en el palacio por los pies, o me hieren con saetas, pasa por ello también. Mándales únicamente, amonestándolos con dulces palabras, que pongan fin a sus locuras; mas ellos no te harán caso, que ya les llegó el día fatal. (...) te haré una señal con la cabeza: así que la notes, llévate las marciales armas que hay en el palacio, colócalas en lo hondo de mi habitación de elevado techo y engaña a los pretendientes con suaves palabras cuando echándolas de menos te pregunten por ellas (...) Tan solamente dejarás para nosotros dos espadas, dos lanzas y dos escudos de boyuno cuero, que podamos tomar al acometer a los pretendientes y a éstos los ofuscarán después Palas Atenea y el pródigo Zeus. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 309-310).

Más tarde, le dice a Eumeo:

los otros, los ilustres pretendientes, no han de permitir que se me dé el arco y el carcaj; pero tú, divinal Eumeo, llévalo por la habitación, pónmelo en las manos, y di a las mujeres que cierran las sólidas puertas de las estancias, y que si alguna oyere gemidos o estrépito de hombres dentro de las paredes de nuestra sala, no se asome y quédese allí en silencio junto a su labor. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 386).

Ulises es un hombre justo, que, como se indica, nunca hizo mal a los demás: “Odiseo, que a nadie hizo agravio ni profirió en el pueblo palabras ofensivas (...) Jamás cometió aquél la menor iniquidad contra hombre alguno” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 123-124).

Asimismo, también se demuestra que posee valor pues de él dicen:

el divino Odiseo, cuyo corazón y ánimo valeroso son tan dispuestos para toda suerte de trabajos, y a quien tanto ama Palas Atenea (...) Con él volveríamos acá aunque nos rodearan abrasadoras llamas, porque su prudencia es grande. (Homero, 2009: 127).

De este modo, cuando se encuentra en el mar, ya cansado de tantos males, manifiesta:

si alguno de los dioses quisiera aniquilarme en el vinoso ponto, lo sufriré con el ánimo que llena mi pecho y tan paciente es a los dolores, pues he padecido muy mucho en el mar como en la guerra, y venga este mal tras de los otros. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 135).

Por otro lado, cuando está con los feacios celebrando los juegos, no rechaza pelear contra ninguno, a excepción del rey, bajo cuyo hogar él es huésped:

en los restantes juegos, aquel a quien le impulse el corazón y el ánimo a probarse conmigo, venga acá (...) pues en el pugilato, la lucha o la carrera a nadie rehúso de entre todos los feacios, a excepción del mismo Laodamante, que es mi huésped. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 170).

Si Ulises es prudente, también se caracteriza por su autocontrol, como declara Penélope ante Telémaco: “Allí no hubo nadie que en prudencia quisiese igualarse con el divinal Odiseo, con tu padre, que entre todos descollaba por sus ardides de todo género” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 89).

Y, ante ciertas injusticias contra su persona, se calma y contiene para no empeorar la situación o desbaratar sus planes, como se observa en estos fragmentos, por un lado con los pretendientes:

Entonces se le ocurrió a Odiseo acometerle y quitarle la vida con el palo, o levantarlo un poco y estrellarle la cabeza contra el suelo. Mas al fin sufrió el ultraje y contuvo la cólera en su corazón. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 322-323).

(...) tomando el escabel, tiróselo y acertole en el hombro derecho, hacia la extremidad de la espalda. Odiseo se mantuvo firme como una roca, sin que el golpe de Antínoo le hiciera vacilar. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 329).

Con ánimo paciente sufría Odiseo que en su propio palacio se le hiriera e injuriara. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 426).

Y, por otro lado, con el mendigo:

Entonces pensó el paciente y divinal Odiseo si le daría tal golpe a Iro que el alma se le fuera cayendo a tierra, o le daría con más suavidad, derribándolo al suelo. Y después de considerarlo bien, le pareció que lo mejor sería pegarle suavemente, para no ser reconocido por los aqueos. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 337).

Este autodomínio le servirá en sus planes. Así, por ejemplo, al evitar matar a las criadas

en un arretrato de ira, su plan de venganza tiene éxito:

El héroe sintió conmovérsele el ánimo en el pecho, y revolvió muchas cosas en su mente y en su corazón, pues se hallaba indeciso entre arremeter a las criadas y matarlas o dejar que por la última y postrera vez se uniesen con los orgullosos pretendientes; y en tanto el corazón desde adentro le ladraba. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 366).

Además de todas las virtudes señaladas, y de sus escarceos amorosos con Calipso, Ulises es leal a Penélope, a cuya compañía quiere regresar. Se dice, así que, “siempre cortés y discreto, recordando a su esposa, se despide diplomáticamente de su amante, decidido a apear con nuevos e ignorados riesgos y padecimientos” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 30), a pesar de que Calipso le ofrece la inmortalidad junto a ella.

Odiseo logra salir airoso de todas las atractivas tentaciones que someten a prueba la solidez de su carácter (López Eire, 2007<sup>40</sup>: 32), como el ofrecimiento de Alcínoo de quedarse en Esqueria y casarse con la bella y modesta Nausícaa.

Relacionada con esta lealtad se halla la honestidad de Ulises, como él mismo señala al afirmar que no peleará contra aquellos que le ayudan y aceptan en su hogar.

(...) ¿quién lucharía con el que le acoge amistosamente? Insensato y miserable es el que provoca en los juegos al que le ha recibido como huésped en tierra extraña, pues con ello a sí mismo se perjudica. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 170).

Sin embargo, Odiseo no será siempre honesto; así, cuando urde sus tretas, falta a esta verdad, aunque esté justificado. Esta personalidad que aúna características contrarias enriquece al personaje dotándolo de profundidad:

Odiseo es a la vez mentiroso y generoso, prudente y audaz, galanteador y fiel esposo, casariego y aventurero (...) es real. (...) aparece dotado de una mucho más rica personalidad. (...) Así es el Odiseo homérico, un héroe de personalidad compleja que actúa dentro de un poema épico, narrativo, también complejo, al que han ido a confluír leyendas diversas. (López Eire, 2007<sup>40</sup>: 35-36).

Ulises, “del linaje de Zeus, asolador de ciudades” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 164) no sólo es un hombre cuya inteligencia sobresale por encima de la de los demás héroes griegos, sino que posee también una fuerza al mismo nivel que su intelecto. Por ejemplo, de su participación en la guerra de Troya se cuenta lo siguiente:

Odiseo, muy irritado por tal muerte [la de Leuco a manos de Áyax], atravesó las primeras filas cubierto de fulgente bronce, detúvose cerca del matador, y revolviendo el rostro a todas partes arrojó la reluciente lanza. Al verle, huyeron los teucros. No fue vano el tiro, pues la broncínea lanza perforó las sienes a Democoonte, hijo bastardo de Príamo. (Homero, 2009: 62).

En un momento de los juegos, cuando le increpan algunos feacios,

levantándose impetuosamente sin dejar el manto, tomó un disco mayor, más grueso y mucho más pesado que el que solían tirar los feacios. (...) despidiólo del robusto brazo, y la piedra partió silbando (...) El disco, corriendo veloz desde que lo soltó la mano, pasó las señales de todos los tiros. (...) ninguno de los feacios llegará a tu golpe y mucho menos logrará pasarlo. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 170).

Él mismo es consciente de su fuerza y, por ello, en los juegos les anuncia a los feacios:

Sé manejar bien el pulido arco, y sería quien primero hiriese a un hombre, si lo disparara contra una turba de enemigos, aunque gran número de compañeros estuviesen a mi lado tirándoles flechas. (...) Con la lanza llego a donde otro no tirará una flecha. Tan sólo en el correr temería que alguno de los feacios me superara, pues me quebrantaron de deplorable manera muchísimas olas, no siempre tuve provisiones en la nave y mis miembros están desfallecidos. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 171).

Durante la pelea con Iro, el mendigo, demuestra toda su violencia ante los pretendientes, quienes aún desconocen ante quién se hallan:

Odiseo [dio] tal puñalada a Iro en la cerviz, debajo de la oreja, que le quebrantó los huesos allá en el interior y le hizo echar roja sangre por la boca; cayó Iro (...) Odiseo cogió a Iro del pie y arrastrándolo por el vestíbulo hasta llegar al patio y a las puertas del pórtico, lo asentó recostándolo contra la acera. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 337).

Así como inteligente y fuerte, Ulises es representado como un hombre de gran belleza y apariencia varonil, como se observa en los siguientes fragmentos. Así, de él se menciona que se trata de un hombre no demasiado alto, pero sí de aspecto fuerte<sup>95</sup> que, bajo el influjo de Atenea se muestra más vigoroso y hermoso:

---

<sup>95</sup> “menor en estatura que Agamenón Átrida, pero más espacioso de espaldas y de pecho” (Homero, 2009: 48).

ya lavado, se ungió con el pingüe aceite y se puso los vestidos que la doncella, libre aún, le había dado, Atenea, hija de Zeus, hizo que pareciese más alto y más grueso, y que de su cabeza colgaran ensortijados cabellos que a flores de jacinto semejaban (...) Atenea difundió la gracia por la cabeza y por los hombros de Odiseo. Éste, apartándose un poco, se sentó en la ribera del mar y resplandecía por su gracia y hermosura. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 150-151).

En esta otra ocasión también puede observarse el resultado de la intervención de la diosa:

Atenea esmaltó con notable hermosura la cabeza del héroe e hizo que se ostentase más alto y más grueso, y de su cabeza colgaron ensortijados cabellos que flores de jacinto semejaban (...) El héroe salió del baño con el cuerpo parecido al de los inmortales. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 413-414).

Incluso se dice de él que, a pesar de que ya no sea un hombre joven, continúa mostrando, en base a su apariencia, una belleza y una potencia que no han podido ocultar las dificultades por las que ha pasado:

Odiseo tomó con sus robustas manos el gran manto de color púrpura y se lo echó por encima de la cabeza, cubriendo su faz hermosa, pues dábale vergüenza que brotaran lágrimas de sus ojos delante de los feacios (...) no tiene mala presencia, a juzgar por su naturaleza, por sus muslos, piernas y brazos, por su robusta cerviz y por su gran vigor, ni le ha desamparado todavía la juventud, aunque está quebrantado por muchos males. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 167-168).

También se menciona el vigor de su presencia cuando se comenta el modo en el que viste, ya sea con ropas limpias y elegantes o con las propias de un mendigo:

Habla con tu hijo y nada le ocultes, para que, después de tramar cómo daréis la muerte y la Parca a los pretendientes, os vayáis a la ínclita ciudad (...) le cubrió el pecho con una túnica y un manto limpio y le aumentó la talla y el vigor juvenil. El héroe recobró también su color moreno, se le redondearon las mejillas y ennegreciósele el pelo de la barba. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 306).

Odiseo se ciñó los andrajos, ocultando las partes verendas, y mostró sus muslos hermosos y grandes; asimismo dejáronse ver las anchas espaldas, el pecho y los fuertes brazos; y Atenea, poniéndose a su lado, acrecentole los miembros al pastor de hombres. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 336).

Incluso, al mencionar Atenea que lo va a transformar de tal forma que nadie lo pueda

reconocer en su patria y que lo convertirá en un mendigo para que pueda participar de todas las acciones sin levantar sospechas, se describe el cuerpo real de Ulises como algo de gran belleza:

voy a hacerte incognoscible a todos los mortales: arrugaré el hermoso cutis de tus ágiles miembros, raeré de tu cabeza los blondos cabellos, te pondré unos andrajos que causen horror al que te vea y haré sarnosos tus ojos, antes tan lindos, para que les parezcas despreciable a todos los pretendientes y a la esposa y al hijo que dejaste en tu palacio (...) La diosa le arrugó el hermoso cutis en los ágiles miembros; le rayó de la cabeza los blondos cabellos; púsole la piel de todo el cuerpo de tal forma que parecía la de un anciano; hízole sarnosos los ojos, antes tan bellos; vistióle unos andrajos y una túnica, que estaban rotos, sucios y manchados feamente por el humo; le echó encima el cuero grande, sin pelambre ya, de una veloz cierva, y le entregó un palo y un astroso zurrón lleno de agujeros, con su correa torcida. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 265-266).

Finalmente, se ha de señalar que, a diferencia de los héroes mencionados anteriormente, Ulises, “aquel varón cuya fama es grande en la Hélade y en el centro de Argos” (Homero, 2007<sup>40</sup>: 66), posee una marca que permite que, aquellos que la conocen, puedan reconocerle a pesar de cualquier argucia o magia de dios. Así, Odiseo tiene una cicatriz en uno de sus pies a causa de un enfrentamiento con un jabalí cuando era joven:

el divino Odiseo, blandiendo ingente lanza (...) Odiseo, que fue el primero en acometerle, levantó con su mano robusta la luenga lanza, deseando herirle; pero adelantósele el jabalí, le dio un golpe sobre la rodilla y, como arremetiera al sesgo, desgarró con su diente mucha carne sin llegar al hueso. Entonces Odiseo le acertó en la espalda derecha, se la atravesó con la punta de la luciente lanza, y el animal quedó tendido en el polvo, y perdió la vida. Los caros hijos de Autólico reuniéronse entorno del intachable Odiseo, igual a un dios, para socorrerle. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 361).

Aquella que conoce la existencia de esta señal es Euriclea, la vieja nodriza de Ulises y la que logra descubrirle por ella (“Tú eres ciertamente Odiseo, hijo querido; y yo no te conocí hasta que pude tocar todo mi señor con estas manos”; Homero, 2007<sup>40</sup>: 362) cuando le está lavando los pies:

sentose Odiseo cabe al hogar y se volvió hacia lo oscuro, pues súbitamente le entró en el alma el temor de que la anciana, al asirle el pie, reparase en cierta cicatriz y todo quedara al descubierto. Euriclea (...) pronto reconoció la cicatriz de la herida

que le había hecho un jabalí con su blanco diente. (Homero, 2007<sup>40</sup>: 359).



### 2.3.6. Eneas

La *Eneida* es “el poema que canta la predestinación del pueblo romano desde sus orígenes hasta que alcanzó el dominio del mundo” e imita a la *Odisea* en los seis primeros cantos y a la *Ilíada* en los seis últimos (Cardona, 2013: 10).

Rodríguez de Montalvo, respecto a la pretensión de los romanos de demostrar su predestinación y su relación con los más grandes y famosos linajes, señala que:

Virgilio y otros autores dedicaron muchas cavilaciones y mucho cuidado a probar que los troyanos, aunque derrotados, fueron en realidad el lado virtuoso en la guerra, y que el sobreviviente Eneas vino a ser el fundador de la estirpe romana, antepasado de Augusto. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 41).

Meyer indica que en la *Eneida*, considerada durante muchos siglos como el prototipo de la estructura tripartita en la literatura épica, “el héroe debe resolver el enigma del ‘horizonte en permanente retirada’ y la consiguiente ausencia de una patria, mientras lucha contra los latinos y su propia némesis, Hera” (Meyer, 2008: 279). De esta manera, en el poema, el futuro de Roma recae sobre los hombros de Eneas mientras intenta guiar a su tropel de seguidores troyanos hasta el mencionado *horizonte en permanente retirada* (Meyer, 2008: 254).

Además, se observa la relación con la *Odisea* así como con los relatos míticos del viaje del héroe, en su paso por el mundo de los muertos, en el que logró entrar, cruzar el río de los muertos, entretener al guardián de tres cabezas de la puerta del Infierno (Cancerbero), “hablar, finalmente, con la sombra de su padre muerto”, quien le reveló “el destino de las almas, el destino de Roma, que estaba a punto de fundar, y de qué manera podría evitar o soportar todas las aflicciones” y regresar “al mundo a través de una puerta de marfil a realizar sus deberes” (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 46).

Eneas, al igual que Aquiles, es el fruto de la unión entre un mortal y una diosa: “Eneas, hijo de Venus y del pastor Anquises, fugitivo de Troya y fundador de una nueva estirpe en el Lacio” (Virgilio, 2013: 10). También, describiendo a Eneas, se dice en la *Eneida*:

De los dardanios era caudillo Eneas, valiente hijo de Anquises, a quien lo tuvo la divina Afrodita después que la diosa se unió con el mortal en un bosque del Ida. Con Eneas compartían el mando dos hijos de Antenor: Arquéloco y Acamante, diestros en toda suerte de pelea. (Homero, 2009: 43).

Sánchez Escalonilla, refiriéndose al troyano, a su origen y su destino, dice:

Eneas, príncipe de Troya, es el héroe fundador más representativo. Tras la destrucción de la ciudad a manos de los aqueos, el hijo de Príamo toma a su familia y a varios clanes troyanos para hacerse a la mar. Eneas ha recibido el mandato de Júpiter y de Venus (su madre) de construir una nueva patria en la tierra de las Hespérides, allá donde se pone el sol. La nueva Troya se llamará Roma. Esta gesta (...) es el prototipo de los mitos de fundación. (Sánchez Escalonilla, 2002: 42-43).

Dido, enamorada de Eneas por los ardides de Venus, exclama lo siguiente:

¡Cuán extraordinario huésped ha entrado por los umbrales de nuestro palacio! ¡Qué nobleza en su rostro! ¡Qué fortaleza y qué hazañas! De cierto, y no puede ser vana mi creencia, es de la estirpe de los dioses. (Virgilio, 2013: 75).

En cuanto al personaje de Dido se ha de mencionar que, aunque aparecerá más adelante en el episodio en el que Eneas desciende al Infierno, esta sucumbe a los encantos de Eneas por influjo de la madre de este, la diosa Venus, lo que supondrá de nuevo una intervención de la divinidad en favor de los troyanos y que provocará una serie de consecuencias trágicas (en el caso de Helena y Paris, la guerra de Troya y aniquilación de la ciudad y, en el de Eneas y Dido, el suicidio de esta última por el abandono del primero). Dido no es la primera mujer que tienta al héroe, ya que esto le sucede también a Ulises, como se ha podido observar, y formará parte de una larga tradición de féminas concebidas como tentación del protagonista heroico que llegará hasta el cómic.

Del mismo modo que Hefesto, por ruego de Tetis, le fabrica unas armas a Aquiles, este mismo dios, esta vez bajo petición de Afrodita, forja unas armas a Eneas. Así impele a los cíclopes para que le ayuden: “Cíclopes, hijos del Etna (...) hay que forjar armas para esforzado héroe, y requiero vuestro vigor, la agilidad de vuestros brazos y toda la maestría de vuestro arte. No hay demora” (Virgilio, 2013: 163).

Las armas, como las de Aquiles, son excepcionales:

el luciente casco, de penacho pavoroso; la matadora espada; la pesada coraza de bronce, rutilante, ingente, semejante a la nube que se inflama a los rayos del sol e irradia lejos, en el azul, su fulgor; las bruñidas grebas, de oro y plata dos veces fundidos; y la laza, y el broquel, lleno de indescriptibles maravillas. (Virgilio,

2013: 167).

Su siniestro brazo levanta el refulgente escudo: un grito de alegría se alza a los muros desde las frías murallas. (...) Reluce el casco de Eneas; relampaguea el penacho; el áureo broquel despide llamas. (Virgilio, 2013: 194).

Eneas está predestinado a fundar la ciudad de Roma, lo que no supondrá, sin embargo, que no habrá de sufrir en su exilio en busca de la tierra prometida. De esta forma, “Eneas sostendrá en Italia una guerra terrible, subyugará pueblos belicosos, y a ellos y a los troyanos les dará leyes y muros. Tres estíos, tres inviernos le verán reinar en el Lacio, a partir del vencimiento de los rútilos” (Virgilio, 2013: 26).

Este destino así como toda la gloria que le espera a su descendencia se la mostrará Anquises a Eneas cuando este último lo visite en el Hades:

De fuera te vendrá un yerno cuya raza elevará hasta los astros nuestro nombre, que será el tronco de generaciones que verán a sus pies, sometido a su imperio y a sus leyes, todo lo que alumbra el sol en su carrera desde el uno al otro Océano. (Virgilio, 2013: 136).

A lo largo de toda la epopeya son muchos los que ayudan a Eneas a que lleve a cabo su importante misión, siendo la mayoría de ellos dioses. De esta manera, en la *Ilíada* Afrodita sustrae de la batalla a Eneas para salvarle así de una muerte segura. El héroe despertará poco después en su propia habitación junto a su madre, la diosa Afrodita (Meyer, 2008: 247), como se puede comprobar en este fragmento:

Saltó Eneas del carro con el escudo y la larga pica; y temiendo que los aqueos le quitaran el cadáver, defendíalo como un león que confía en su bravura: púsose delante del muerto, enhiesta la lanza y embrazado el liso escudo, y profiriendo horribles gritos se disponía a matar a quien se le opusiera. Mas el Tidida, cogiendo una gran piedra que dos de los actuales hombres no podrían llevar y que él manejaba fácilmente, hirió a Eneas en la articulación del isquión con el fémur que se llama cótyla; la áspera piedra rompió la cótyla, desgarró ambos tendones y arrancó la piel. El héroe cayó de rodillas, apoyó la robusta mano en el suelo y la noche oscura cubrió sus ojos.

Y allí perecería el rey de hombres Eneas, si no lo hubiese advertido su madre Afrodita, hija de Zeus, que lo había concebido de Anquises, pastor de bueyes. La diosa tendió sus niveos brazos al hijo amado y le cubrió con un doblez del refulgente manto, para defenderle de los tiros; no fuera que alguno de los dánaos, de ágiles corceles, clavándole el bronce en el pecho, le quitara la vida. (Homero, 2009: 68-69).

En la *Eneida*, se encuentran con Venus/Afroditas, quien les dice que están en tierra de libios, en la que gobierna Dido<sup>96</sup>, y les pregunta quiénes son. Eneas, aunque le informa de que la explicación sería larga, le dice:

Desde la antigua Troya (...) el azar de las tempestades nos arrojó, después de llevarnos errantes por los mares, a esta costa de la Libia. Soy el piadoso Eneas, y traigo conmigo en la flota mis Penates, arrancados de entre las manos del enemigo; mi fama se extiende hasta los astros. A Italia me dirijo en busca de mi patria; desciende mi linaje del soberano Júpiter. Con veinte naves comencé mi viaje surcando el frigio mar, guiado por la diosa mi madre y persiguiendo los destinos que se me han señalado; apenas siete me quedan, quebrantadas por las olas y los vientos. (Virgilio, 2013: 29).

Se cuenta que Héctor se le apareció a Eneas para que huyera y se salvara de una muerte segura en Troya con las siguientes palabras: “Troya te confía su culto y sus Penates asociados en adelante a tus destinos: tómalos y búscale morada en una gran ciudad que elevarás al fin, después de vagar errante por los mares” (Virgilio, 2013: 45).

Hermes/Mercurio también se le aparece a Eneas:

Esta aparición deja a Eneas pasmado; el horror le eriza los cabellos; la voz se le ahoga en la garganta. Arde en deseos de huir, de abandonar una tierra que tan grata le era a su corazón: de tal modo le impresiona la advertencia celeste, la orden de los dioses. (...) ordena equipar en secreto la flota, preparar las jarcias, reunir a sus compañeros en la ribera y no revelar las causas de estas medidas; él, entre tanto, irá a ver a la generosa Dido (...) y buscará, para hablarle, el momento más propicio y el medio más ingenioso. (Virgilio, 2013: 82).

Otro de los auxiliares de Eneas es Zeus en su versión romana: “Júpiter, que ha salvado tus naves de las llamas, y que, desde el alto cielo, te mira al fin con piedad” (Virgilio, 2013: 109).

Hera/Juno, sin embargo, quien odia a los troyanos, “empuja a las mujeres troyanas al crimen, incendia indignamente nuestras naves y fuerza a mi hijo, destruyendo su flota, a dejar a sus compañeros en tierra desconocida” (Virgilio, 2013: 110). Pero “Eneas (...) llegará sin peligro a los puertos del Averno: uno sólo, perdido en el abismo, excitará su pesar; uno sólo pagará con su vida la salvación de todos” (Virgilio, 2013: 111).

Eneas también busca la ayuda de los dioses y, a través de una sibila, ruega a

---

<sup>96</sup> Había llegado a Cartago huyendo de su hermano Pigmalión, que había asesinado a su marido Siqueo, rey de Tiro.

Apolo que cese la persecución del pueblo troyano y les permita asentarse en Italia y rendirle culto:

Eneas, libre estás al fin de los temibles peligros del mar; pero en tierra te aguardan otros más temibles aún. Los troyanos llegarán al reino de Lavinium (...) mas sentirán haber llegado. Veo guerras, horribles guerras; veo espumear en el Tíber oleadas de sangre (...) y Juno, siempre enemiga implacable de los teucros, no cesará de perseguiros. (...) La causa de los acerbos males que abrumarán a los troyanos será otra vez una esposa extranjera (...) El camino de salvación para ti (...) te lo franqueará una ciudad griega. (...) dice el héroe troyano: -Oh virgen, los trabajos y desventuras que me aguarda nada nuevo tienen para mí. Todo lo he previsto, lo he pesado todo de antemano en mi ánimo. Sólo te pido una gracia: puesto que aquí, según dice, está la puerta del rey de los Infiernos y el tenebroso lago de donde desborda el Aqueronte, séame permitido ir a ver la faz de mi padre amado (...) Ilustre vástago de los dioses, troyano hijo de Anquises, fácil es descender a los Infiernos: día y noche está abierta la puerta del sombrío Plutón; pero magno y penoso trabajo es desandar el camino para salir a las auras. Sólo muy pocos mortales, hijos de dioses, amados de Júpiter propicio o elevados al cielo por su virtud sublime, les fue esto concedido (...) No obstante, si tal es tu deseo, tal tu anhelo de atravesar dos veces la Estigia y ver dos veces el sombrío Tártaro, si te place aventurarte en esa loca empresa, escucha lo que primero debes hacer. (Virgilio, 2013: 115-116).

De este modo, le imponen una serie de tareas que consistirán en arrancar del árbol el Áureo ramo consagrado a la Juno de los Infiernos (regalo obligado a Proserpina). Ante esto, le advierten que, si los hados le son propicios, podrá arrancarlo; si no, jamás podrá hacerlo. A continuación habrá de darle sepultura a Miseno. Eneas logra encontrar el ramo dorado, arrancarlo y llevárselo a la Sibila.

Ya en los Infiernos, le dice a Proserpina: “Ves aquí al troyano Eneas, ilustre por su piedad y su valor, que descende en busca de su padre a la profunda noche del Erebo. Si no te mueve a pasarnos tal ejemplo de piedad filial, reconoce al menos este ramo” (Virgilio, 2013: 122).

En los Infiernos también se encuentra con Dido, a la que vuelve a pedir disculpas por marcharse y repite que se trataba de un mandato de los dioses, pero ella no se compadece y se interna en el bosque.

Habiendo logrado superar todas las pruebas, y ya en guerra con los latinos, consigue que muchos pueblos se unan a su causa:

Al mismo tiempo que se envía Vénulo a la ciudad del gran Diómedes, a pedirle a éste auxilio y a anunciarle que están los troyanos en el Lacio, que Eneas tiene

anclada su flota en las riberas ausonias y en ella trajo sus Penates vencidos que se dice llamado por los hados a reinar en la itálica tierra que muchos pueblos se unen al caudillo teucro y que su nombre va ganando autoridad en el Lacio. (Virgilio, 2013: 153).

Ante la inminente contienda, el dios Tíber acude a él en sueños para calmarle los ánimos y Eneas prometerá honrarle y colmarle de dones:

Eneas, desasosegado el pecho ante las funestas imágenes de la guerra inminente, se tiende en la ribera (...) Entonces le parece en sueños que el dios de la comarca, el mismo Tíber, anciano venerable, sale a la amena orilla (...) –Sangre de los dioses, héroe que nos traes a Troya arrancada a sus enemigos y por quien Pérgamo subsiste, varón por la tierra laurentina y los latinos campos esperado, aquí debes poner tu morada, aquí –no abandones estas riberas- deben establecerse tus Penates. No te asusten las amenazas de guerra: todo el enojo de los dioses, todas sus iras se extinguieron. (Virgilio, 2013: 153-154).

Los etruscos quieren pelear en el bando de los troyanos, pero tienen que tener al frente a un jefe extranjero, por lo que el rey decide que sea Eneas quien comande a troyanos y etruscos junto con su hijo Palante para “que aprenda en tu escuela a pelear, a soportar los rudos trabajos de Marte; que presencie tus hazañas y se acostumbre desde su juventud a admirarte” (Virgilio, 2013: 164-165).

De pronto, en el cielo surgen armas que se entrechocan en una nube, señal de Afrodita/Venus de que la guerra empieza y tiene sus armas:

Ésta es la señal que la diosa mi madre dijo que me enviaría desde el Olimpo cuando la guerra estallase, al prometerme que bajaría trayéndome a través de los aires una armadura forjada por Vulcano. ¡Ah, qué matanzas amenazan a los míseros laurentinos! ¡Turno, qué castigo te reservo! ¡Y tú, dios del Tíber, qué de escudos, de cascos, de fuertes cuerpos van a arrastrar tus ondas! (Virgilio, 2013: 165).

Sabiendo que recibirán el apoyo del rey de todos los dioses, Eneas infunde valor a sus tropas:

Júpiter está con nosotros. Nadie, sorprendido por lo súbito de mi intento, sea inferior a sí mismo. Como se niegue a soportar el yugo y a reconocer la ley del vencedor, destruiré hoy esa ciudad, causa de la guerra, cabeza del reino de Latino, y la convertiré en un montón de ruinas humeantes. (Virgilio, 2013: 241).

En principio, no existe un agresor lo suficientemente importante en la *Eneida*, sino que lo que aparece es un conjunto de personalidades que se oponen, como las pruebas que el héroe ha de superar hasta alcanzar la gloria, a Eneas a lo largo de su epopeya. Quizás el *agresor* de Eneas, el más relevante, sea el horizonte en fuga al que están sometidos los troyanos y que les lleva a buscar la fundación de una nueva Ilío.

Canto empresas guerreras y al héroe que, forzado por hado adverso a expatriarse, llegó el primero a Italia, a las riberas de Lavinium, desde las costas de Troya. Juguete largo tiempo en mar y tierra de celestes poderes, concitados, contra él por el rencor de la implacable Juno, mucho también hubo de pasar en cruda guerra antes que establecerse en el Lacio sus dioses y echase los cimientos de la ciudad de donde traen su remoto origen la raza latina, los senadores albanos y los muros de la soberbia Roma. (Virgilio, 2013: 19).

En Cartago, al ver Eneas el templo que se está construyendo en honor de Juno y la representación en sus muros de los combates de Ilión, llora y se pregunta si existirá en el mundo un lugar al que no haya llegado la noticia de la tragedia de Troya.

En su peregrinar, primero llegan a Creta, pero no es esta la tierra en la que deben establecerse, por lo que los dioses les envían enfermedad y hambre. Entonces, consultan al oráculo y advierten que deben ir a Italia, de donde proceden originariamente. Tras una tempestad, arriban a las Estrófadas, en las que las Harpías les atacan y emponzoñan su comida.

Algunos de aquellos con los que se encuentran en su camino les advierten de la lejanía de su objetivo pero también les anuncian las señales que les indicarán que se hallan en el lugar correcto:

esa Italia que tan próxima crees, (...) están aún separados de ti por larga ruta, por comarcas lejanas y difícil acceso. (...) Un día, recorriendo inquieto la margen de un río remoto, encontrarás tendida bajo las encinas de la ribera una enorme cerda blanca; en torno, treinta crías blancas como ella, buscarán sus pechos: aquel será el emplazamiento de tu ciudad y el término seguro de tus fatigas. (Virgilio, 2013: 66-67).

Así, por ejemplo, Júpiter hace tronar tres veces, indicando así a los troyanos que ha llegado el día de fundar la ciudad prometida.

Los troyanos serán el ejemplo del continuo vagar, como el pueblo judío del Antiguo Testamento, que, aunque elegidos por los dioses, habrán de expiar sus pecados en un largo exilio en busca de la tierra prometida. De esta forma responden a un rey que

les acoge:

de propósito y con entero albedrío venimos a esta ciudad, expulsados del mayor imperio que el sol de Oriente haya alumbrado. Nuestro origen se remonta a Júpiter: los hijos de Dárdano se enorgullecen de tener a Júpiter por abuelo; y de la estirpe augusta de Júpiter es nuestro rey, el teucro Eneas, que nos envía a tu palacio. (...) llegamos a pedirnos un asilo modesto para nuestros patrios dioses, un pedazo de tranquila ribera, el agua y el libre aire que a todos los mortales pertenecen. No seremos un deshonor para el reino; alguna fama granjearéis de este beneficio, que eternamente mantendrá viva en nuestros corazones la gratitud (...) Lo juro por los destinos de Eneas y por su diestra poderosa, bien conocida tanto en tratados como en guerra (...) Eneas nos encarga también ofrecerte estos parvos presentes. (Virgilio, 2013: 139).

La muerte de Eneas no se indica concretamente (se avisa de la duración de su reinado), pero sí aparece la muerte de alguno de sus compañeros, como el de aquel que, sometido al sueño por un dios, se ahoga en las aguas: “Eneas advierte que, perdido el piloto, va sin rumbo su nave. Él mismo se pone a gobernarla en las tinieblas, y, suspirando, con la pesadumbre de la triste suerte de su amigo” (Virgilio, 2013: 112).

Aunque no tan sabio como Ulises, Eneas también se muestra como un personaje reflexivo, inteligente y prudente, que muchas veces prefiere sopesar las consecuencias antes de arremeter violentamente contra el enemigo.

Mas el piadoso<sup>97</sup> Eneas, agitado durante la noche por mil diversos pensamientos, así que empieza a clarear el alba, resuelve ir él en persona a reconocer los nuevos lugares, deseoso de saber a qué orillas los vientos le han arrojado, y si el país, que inculto se le muestra, está poblado de hombres o alimañas (...) Oculta su flota en un seno del bosque, al pie de una cóncava roca, donde la cubre y recata la sombra densa de los robles. (Virgilio, 2013: 27).

Esta sabiduría también se muestra en la prudencia de realizar los sacrificios a los dioses que sean necesarios antes de enterrar a sus compañeros para agradecer las victorias y mantener su apoyo: “aunque deseoso de inhumar pronto a sus compañeros muertos (...) cumple los votos hechos a los dioses, que le han dado la victoria” (Virgilio, 2013: 209).

De Eneas también se destaca su justicia, como los propios troyanos afirman:

Era nuestro rey Eneas, el más justo de los hombres y el más ilustre, así por su

---

<sup>97</sup> Uno de los adjetivos que se le adscriben a Eneas con mayor frecuencia.



piEDAD como por su valor en los combates. Si nos ha conservado a este héroe el Destino, si en alguna parte respira el alma vital y no se abismó aún en la cruel sombra de la muerte, cuenta que no habrás de sentir habértelo conciliado con tus beneficios. (Cardona, 2013: 33).

Del mismo modo, esta justicia se muestra en el justo y generoso (tanto con los ganadores como con aquellos que son víctimas de la mala suerte) reparto de premios de los juegos en honor de los manes de su padre, Anquises, al pasar un año de su muerte. En otro momento señala que no fue elección suya partir en busca de una tierra nueva en la que fundar una ciudad y que hubiese sido mejor que el rey de los rútuLos se hubiesen enfrentado evitando así una guerra y numerosos muertos:

No vine a establecerme a estos lugares sino llamado por los hados. Y no hago la guerra a la nación latina. Vuestro rey se separó de nuestra hospitalidad, prefiriendo apoyar la causa de Turno. Mejor fuera que el rey de los rútuLos hubiese luchado sólo conmigo (...) aquel de nosotros dos a quien el cielo o la fuerza del propio brazo hubiese dado la victoria viviría hoy libre del rival. (Virgilio, 2013: 211).

Asimismo, afirma que, aunque el dios de la guerra fuera favorable a los troyanos

no exigiré que los ítuLos obedezcan a los frigios, ni a mí como rey; que eterna alianza una, bajo leyes iguales, a dos pueblos invencibles. (...) Los teucros me elevarán unos muros y dará su nombre Lavinia a la ciudad. (Virgilio, 2013: 233).

Eneas es un héroe valeroso, fiel reflejo de su padre: “¡Oh, valerosísimo troyano, con qué alegría te veo y reconozco en ti las palabras, la voz, la faz del gran Anquises, tu padre!” (Virgilio, 2013: 156), cuya fuerza y valor junto con los de Héctor retrasaron la caída de Troya, por lo que es temido:

El brazo de Héctor y el de Eneas son los que nos contuvieron durante diez años (...) Ambos guerreros eran igualmente ilustres por su valor y por sus brillantes hazañas; pero Eneas aventajaba a Héctor en piedad. Procurad a toda costa uniros en alianza con él, y guardaos de oponer vuestras armas a las suyas. (Virgilio, 2013: 215-216).

Durante la guerra, hieren a Eneas, y este pide que le abran la herida para sacar la punta del dardo y volver a la lucha, pues se ha roto el pacto y todos combaten. En ese momento, decide inspirar a su hijo con los valores que él mismo muestra, diciéndole:

Aprende, niño, de mí, el valor y la verdadera constancia en los peligros; otros te enseñarán a gozar de los favores de la Fortuna. A ti va a defender mi brazo en la batalla; tú recogerás el fruto de mi victoria. Recuerda, cuando seas mayor, mis trabajos; no olvides los ejemplos de tus mayores, y sea estímulo de tu brío el pensar que eres hijo de Eneas y sobrino de Héctor. (Virgilio, 2013: 238).

Al igual que Ulises, Eneas no sólo es fuerza y valor, sino que la inteligencia y la prudencia o el autocontrol son rasgos importantes en su descripción. Este autodominio le impide abandonar su objetivo, aunque ello le reportaría mayores bienes que los que, personalmente, vaya a obtener con la fundación de la ciudad. Así, en un momento, Dido le increpa por huir y abandonarla, pero Eneas le explica que su destino es el de construir una nueva Troya en Italia, y que:

Diariamente, la sombra irritada de mi padre Anquises (...) me amonesta en sueños, y me llena de pavor. (...) Hoy, además, el mensajero de los dioses, enviado por el mismo Júpiter (...) ha venido a traerme, surcando con vuelo rápido los aires, la orden de que parta. (...) no es mi voluntad la que me lleva a Italia. (...) El piadoso Eneas quisiera consolar a Dido infortunada (...) pero resiste en su resolución de obedecer a los dioses, y se dirige a la flota. (...) no hay llanto que conmueva al héroe su corazón, inflexible, nada quiere escuchar; los hados se oponen a ello; un dios cierra a la piedad sus oídos. (...) Así el héroe resiste los renovados asaltos de los ruegos; su magnánimo corazón se aflige; pero su voluntad continúa inquebrantable y vanas lágrimas fluyen de sus ojos. (Virgilio, 2013: 83-85).

Como se ha señalado, uno de los rasgos, como los de la mayor parte de los héroes, sino de todos, es la fuerza extraordinaria que poseen y que, con frecuencia, se demuestra en el campo de batalla. De Eneas se dice que “mató a dos hijos de Diocles, Cretón y Orsíloco, varones valentísimos cuyo padre vivía en la bien construida Feras” (Homero, 2009: 73) y también se afirma el temor que algunos sienten ante el héroe pues “Es muy vigoroso para matar hombres en el combate, y se halla en la flor de la juventud, cuando mayor es la fuerza” (Homero, 2009: 168).

A causa de los designios de Juno/Hera, las naves de Eneas naufragan y él, junto con algunos troyanos más, logra llegar a tierra. Una vez allí, demuestra de nuevo su fuerza y su destreza, así como su interés por su pueblo, erigiéndose como líder de una sociedad a la que aprovisiona con víveres:

Eneas entra allí con los siete navíos que ha podido salvar de cuantos componían su flota. (...) en la playa distinguió tres ciervos que vagaban, y en pos de ellos el resto del rebaño pacía en la larga columna por el valle. Detúvose, tomó el arco y las

rápidas flechas (...) y derribó al instante a los tres ciervos que iban delanteros (...) luego persiguió y desordenó a saetazos (...) el rebaño entero, y no cesó en su caza hasta que su arco vencedor hubo tendido siete grandes cuerpos, igualando con el de las naves el número de las reses muertas. (Virgilio, 2013: 24).

O lo hace también cuando él mismo, “a quien no permite reposo los cuidados, sentado a popa, rige por sí mismo el timón y gobierna el velamen” (Virgilio, 2013: 193).

También, como se ha mencionado, el héroe demuestra su fuerza en la batalla, como se puede comprobar en este pasaje de la *Eneida*:

Eneas, el primero, cae sobre las filas de los rústicos latinos, y, presagio feliz, las desbarata. Inmola a Terón, que, orgulloso de su elevada estatura osó atacarle (...) Hierne en seguida a Licas (...) Seguidamente derriba con golpe mortal al robusto Cisseo y al enorme Gyas. (Virgilio, 2013: 195). A él le lanzan dardos pero la armadura y su madre Afrodita/Venus hacen que no le hiera ninguno.

Mientras los caballos se espantan ante la visión del héroe<sup>98</sup>, Eneas, para auxiliar a los suyos,

siega con la espada cuanto se le pone por delante. Ardiendo en ira se abre ancho paso a través de los batallones latinos. (Virgilio, 2013: 200).

Así el caudillo de los troyanos sembraba la muerte por la llanura y daba rienda suelta a su furor, semejante a torrente impetuoso o a negro torbellino. (Virgilio, 2013: 202).

Eneas, además de mostrar fuerza, también revela entereza ya que, cuando “comienzan a llover dardos sobre Eneas, para obligarlo a huir: furioso, el héroe se cubre con sus armas y permanece firme” (Virgilio, 2013: 206). Un tiempo después, cuando se le ofrece una lucha individual para poner término a la guerra, acepta gustoso y aparece de la siguiente manera:

Por su parte, Eneas, no menos terrible dentro de la armadura que su madre le diera, siente en el pecho el aguijón de Marte y se inflama en furores. Con gozo aceptó la lucha que se le proponía para terminar la guerra. Tranquiliza a sus compañeros y alivia de sus temores a Iulo, recordándoles las promesas de los dioses; y al punto despacha mensajeros que le lleven su respuesta decisiva al rey Latino y las condiciones del pacto. (Virgilio, 2013: 231).

---

<sup>98</sup> “Apenas los caballos ven avanzar al héroe a grandes pasos y rugiendo de rabia, retroceden espantados, se encabritan, y, derribando su conductor, corren hacia la ribera, disparados” (Virgilio, 2013: 201).

Asimismo, también se dice que el piadoso Eneas, padre del pueblo romano, sale de su campamento “envuelto en los fulgores del escudo y las divinas armas” (Virgilio, 2013: 233). Sin embargo, aunque su actuación es justa, la de sus enemigos no:

Se inflama entonces en ira el hijo de Anquises; le atacan pérfidamente; le huye Turno: tomando a Júpiter y los altares por testigos de que ha sido violado el pacto, lánzase al fin contra lo más denso de las filas enemigas. Terrible, favorecido por Marte, deja rienda suelta a su furor y no perdona vida. (Virgilio, 2013: 240).

Y, después de ser herido y haberse recuperado (aunque no del todo), Eneas regresa a la lucha, a pesar de su debilidad:

Eneas, aunque la debilidad que le dejó la herida de la flecha resta fuerza a sus rodillas y minora su agilidad, no deja de perseguir a su enemigo; con ardor le acosa, y sus pies tocan los pies del apurado rútilo. (...) Eneas amenaza con matar en el mismo instante a quienquiera que se le aproxime a Turno; llena de terror a aquella azorada muchedumbre anunciando que, si alguien se mueve, destruirá Laurente; y herido como está, va apretando a su rival. (Virgilio, 2013: 245-246).

Finalmente, logra dar alcance a su enemigo y

blande Eneas la fatal jabalina, viendo llegado el instante favorable, y la arroja de lejos con toda la fuerza de su brazo. No zumban tanto las piedras que lanza la catapulta, no tan vertiginosamente baja el rayo, al estallar el trueno, fragoroso. Vehículo de la muerte, vuela el asta como negro torbellino, rompe la orla del broquel de siete cueros y atraviesa por el borde inferior la loriga: traspasado el muslo, dobla Turno las rodillas, y cae a tierra su cuerpo de gigante. (...) Palante es quien te inmola por mi brazo, y se venga vertiendo tu sangre criminal. (...) le hunde arrebatadamente en mitad del pecho la espada. (Virgilio, 2013: 250).

Por otro lado, del mismo modo que los héroes anteriores poseían una belleza que los destacaba sobre los demás, en el caso de Eneas, “que en belleza excede a todos” (Virgilio, 2013: 78), también sucede así:

Aparece la prestancia de Eneas, y resplandece con viva luz el héroe, semejantes su faz y talla a las de un dios. Su misma madre de un soplo habíale dispuesto bellamente el cabello, y dado a su cuerpo radiante brillo de juventud y seductora alegría a la mirada. (Virgilio, 2013: 34).

En el siguiente fragmento también se entrevé el porte singular del troyano:

Eneas dirigiendo la construcción de las murallas y de los edificios de la nueva ciudad. La espada del héroe irradia luces de su jaspe; de los hombros le pende un manto, brillante de púnica púrpura, rico presente de Dido, quien con sus propias manos había entretejido en la tela tenues hilos de oro. (Virgilio, 2013: 81).

Por último, Eneas es la representación de la resistencia de Troya que, aunque destruida, continúa viva en sus ciudadanos: “Ilustre jefe de los troyanos –pues jamás, viviendo tú, diré que Troya ha sido vencida y su imperio destruido” (Virgilio, 2013: 163) y tal vez por ello, o como premio por sus hazañas, “Eneas tiene en el cielo señalado un lugar entre los Indigetes, que su destino lo ha de remontar hasta los astros” (Virgilio, 2013: 247).

### 2.3.7. Beowulf

Para Lerate, *Beowulf* es “el más antiguo de los poemas épicos de cierta extensión que nos ha legado el mundo germánico” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 10), por ello afirma que:

No es extraño (...) que en los manuales de literatura de la mitad norte de Europa reciba el mismo trato de honor que en los de la Romania se les da a la *Chanson de Roland* o al *Poema del Cid*, a los que efectivamente se suma con pleno derecho como una de las grandes epopeyas occidentales. También, si fuera necesario, podríamos considerarlo una epopeya nacional, pero en este caso, aunque fue escrito en Inglaterra y en la lengua que llamamos anglosajón o antiguo inglés, sería más exacto entenderlo como una epopeya de la antigua nación germánica, en su conjunto, que de la posterior inglesa, pues en este contexto cultural más amplio obligan a situarlo su tema, su espíritu y su forma. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 10).

*Beowulf* se ha conservado en un único manuscrito (el Cotton Vitellius A XV) que, se estima, de alrededor del año 1000 el cual lo presenta con ciertas nociones cristianas, evidenciando la intervención de un monje, que pudo tratarse del propio *autor* del poema o un simple interpolador posterior puesto que estas nociones cristianas son siempre pasajes bien delimitados, breves y que no ocultan “el evidente espíritu pagano germánico que rezuma la tradición original” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 13).

Por lo general, se considera que el universo del poema *Beowulf* data de finales del siglo VIII<sup>99</sup>, en plena Alta Edad Media, y que está localizado en el norte de Europa, un mundo en transición que se encuentra atrapado entre dos mentalidades: “la cristiana que cree en la providencia y la que se fundamenta en el fanatismo pagano” (Meyer, 2008: 257).

Lerate, por su parte, expone que “la acción del poema se desarrolla en los siglos V y VI” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 11) y, aunque el propio héroe parece ser una invención, y muestra de ello sería el carácter fantástico que rodea a este, “el trasfondo histórico de que se le dota muestra un alto grado de verosimilitud, pues concuerda grandemente, a veces incluso e detalles, con lo que indican tanto la arqueología como las demás fuentes escritas posteriores” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 11).

Respecto al contenido de la narración, Lerate escribe:

El poema refiere las hazañas de Beowulf, héroe del pueblo de los gautas (o

---

<sup>99</sup> “La fecha de composición del *Beowulf* ha sido cuestión muy debatida, pero hoy se estima generalmente (...) que fue redactado en la primera mitad del siglo VIII” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 10).

wedras), en dos momentos de su vida. En su juventud hace una visita de tres días de duración al ‘Hérot’, el palacio del rey danés (o skyldingo) Hródgar, y allí mata primero a Gréndel, que ha estado atacando a los daneses durante doce años, y luego a la madre de éste. Se trata de dos monstruos de características no bien definidas (...) descienden de Caín, habitan las profundidades de un tenebroso lago, tienen aspecto más o menos humano y son enemigos de Dios (...) Más tarde Beowulf llega a ser rey de los gautas y, cuando ya ha ocupado su trono durante cincuenta años, tiene que enfrentarse con un dragón que comienza a asolar su reino. El dragón, guardián de un viejo tesoro, no es presentado sin embargo como un ser infernal, aunque resulta ser peor enemigo que los anteriores. En la lucha mueren ambos.

Estas tres hazañas constituyen el hilo argumental del poema. Su orden es de menor a mayor dificultad (...) Se enfrenta a Gréndel incitado sólo por su juvenil heroísmo (...) y lo vence sin necesidad de armas. Cuando lucha con la madre de Gréndel cuenta ya, además, con la recompensa que le ha ofrecido Hródgar, y para darle muerte tiene que recurrir a una espada ‘de las antiguas’, una valiosa pieza forjada por gigantes. Su pelea con el dragón es (...) propiamente un deber; como rey de su pueblo, le corresponde protegerlo y librarlo de sus ataques, y se dispone a luchar con él consciente del gran peligro a que se expone. Sólo con la ayuda de uno de sus vasallos consigue matarlo, antes de morir él mismo. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 11-12).

En varios de sus rasgos, Beowulf constituye un compendio de todos los acuerdos heroicos, tanto clásicos como cristianos.

Su carta de presentación ante los skildingos [daneses], el pueblo hasta el que ha acudido para salvarlos del abominable monstruo Gréndel, es la de su linaje. Y para demostrar que está debidamente cualificado para el puesto de controlador de la peste en las lóbregas tierras pantanosas del norte de Europa, Beowulf no duda en alegar su estirpe:

Somos hombres de la nación de Gauta  
y parientes del alma del rey Híglac.  
Mi padre era bien conocido entre los hombres,  
un noble comandante llamado Ekto.  
Él vio pasar muchos inviernos antes de morir,  
anciano, en la corte; las gentes de casi todo el mundo  
le recuerdan muy bien.

Después de gran bullicio y muchos avatares cortesanos, Beowulf declara, finalmente, que está allí por derecho propio, más que en virtud de su herencia: ‘Mi nombre es Beowulf’. (Meyer, 2008: 249).

Meyer manifiesta que Beowulf no sólo pretende defender un palacio en concreto, sino que simboliza la defensa de toda la sociedad, de la comunidad en sí:

Lo que Beowulf defiende no es, simplemente, el palacio comunal de Ródgar y su

trono, desde el que se dispensan toda clase de recompensas y prebendas, sino que lo que verdaderamente pretende es preservar la idea misma de la sociedad, la estructura social que procura identidad, propósito y lugar a todos cuantos están integrados en aquella comunidad. (...) Beowulf representa la apoteosis de todo lo que su propio mundo puede ofrecer, dicho en términos de logros humanos. Cuando, tras haber derrotado tanto a Gréndel como a su madre, le ofrecen la corona de su reino, Beowulf, modestamente, declina el honor. Se siente tentado por el poder, pero sabe que si cae en dicha tentación, corre el riesgo de mermar la importancia de su figura. En *Beowulf*, el héroe es un personaje que está al servicio de la sociedad. Incluso el narrador del poema se aparta de su obligada objetividad épica para advertir a su héroe sobre la fragilidad que el orgullo terrenal puede suponer para un líder (...) El narrador es perfectamente consciente de un hecho: que son muy numerosas las formas en que un héroe, a pesar de serlo, puede ser abatido. Al final, sin embargo, Beowulf tiene una muerte heroica luchando contra un descomunal dragón, la última amenaza de un mundo animado acerca del cuál él mismo se ha impuesto la tarea de convertirlo en inanimado.

Beowulf lucha en todo momento contra la idea de que su vida es un sendero definido de antemano que él debe seguir. Él cree en el destino. (Meyer, 2008: 255-256).

Del origen de Beowulf se dice lo siguiente:

Conocí a Beowulf cuando aún era niño. / El nombre de Ekto su padre tenía: /  
Hrédel el gauta le dio por esposa / a su única hija. Viene ahora su hijo, / animoso,  
hasta aquí, al amigo buscando (...) nos fue relatado que tiene en su puño / este  
noble varón la fuerza terrible / de treinta guerreros. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 36-37).

Por tanto, poco sabemos de Beowulf y su nacimiento salvo que es hijo de Ekto y de la hija de Hrédel, por lo que se deduce que descende de reyes y que, parece ser, es el único hijo de estos. Sin embargo, de quienes sí se nos dan algunos datos es de Gréndel y su madre, ambos agresores de Beowulf. Así, cuando el héroe acude a la cueva donde ambos están (el primero herido de muerte por Beowulf), encuentra un arma que empleará en su lucha y que solo él puede utilizar. Allí, la madre de Gréndel y Beowulf forcejean y ella logra hacerle caer; la cota de malla del héroe le salva de morir apuñalado. A continuación, logra levantarse y encuentra un arma

que ningún otro hombre / –tan sólo Beowulf– manejarla podría: / fue por gigantes  
la pieza forjada (...) el hierro excelente / y de puño anillado con rabia tomó / y dióle  
con él en el cuello tal golpe / que pudo su hoja a través de la carne / pasarle los  
huesos. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 73).

De la estancia donde encuentra la espada solo coge esta, a pesar de poder



hacerse con un cuantioso tesoro: “No tomó de la estancia el príncipe wedra / tesoro ninguno, aunque muchos halló: / la cabeza tan sólo y el puño del hierro, / con joyas labrado; deritióse la hoja, / quemóse el acero” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 74).

Muchos de los héroes que se han estudiado presentan una actitud heroica en sus comunidades ya comenzada la narración. Beowulf, por ejemplo, tendrá que esperar a la muerte de su predecesor para alcanzar el trono y regirá sus tierras como buen soberano<sup>100</sup> durante cincuenta años y ya anciano, morirá a manos de un dragón que asola su comunidad por la falta de otro: “Entonces Beowulf el intenso dominio / en sus manos lo tuvo. Bien lo había regido / por años cincuenta –ya era un anciano, / un prudente monarca- cuando vino un dragón / a ejercer su poder en las noches oscuras” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 93).

El propio Beowulf habla de esta forma de su reinado:

He regido a mi gente / por años cincuenta: nunca un monarca / de tierras vecinas tuvo el valor / de venir a atacarme con armas de guerra, / de hacerme quebranto. En mi reino me estuve / guardando lo mío, apurando mi suerte; / ni buscaba querella ni hacía jamás / juramentos en falso. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 109).

Estas afirmaciones las confirman los gautas:

La muerte del príncipe mucho apenó / a los gautas que un día en su sala moraron; / afirmaban que fue de entre todos los reyes / el más apacible y amante del pueblo, / el más amigable y ansioso de gloria. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 121).

Este sentimiento de cariño y admiración, no sólo se encuentra entre los gautas, sino también en aquellos a los que socorre: “Desde ahora, oh Beowulf, / el mejor de los hombres, mi afecto te doy / y te tengo por hijo (...) Tú supiste lograr / con tu hazaña gloriosa que ya para siempre / tu fama perviva” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 53).

Como se ha indicado, los agresores de Beowulf son, además del dragón que acabará con su vida, Gréndel y su madre, siendo este el motivo por el que Beowulf acude en ayuda del rey. Gréndel asola a los que viven en el palacio y extiende la muerte cada noche sin que nadie pueda ponerle remedio. Beowulf, sin embargo, le demostrará su fiereza en la lucha:

---

<sup>100</sup> “(...) en el trono dejaba al osado Beowulf / como rey de los gautas. ¡Fue un gran soberano!” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 98).

(...) palpó con su garra / al heroico Beowulf. Rápido entonces / alzóse el valiente dispuesto al ataque. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 47).

Allá de inmediato quedó convencido / el falaz criminal de que nunca en el mundo, / jamás en la tierra, con otro topó / que tan fuerte agarrara. Terror espantoso / le vino en su pecho: con súbita prisa / invadióle el deseo de huir al fangal / con los malos demonios (...) El pariente de Hýglac (...) apretando con fuerza, / en la garra del ogro los dedos rompió. / El gigante tiraba, el varón no cedía; / el monstruo famoso trataba de huir. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 48).

Agarrábalo firme / el varón cuya fuerza ninguno igualaba / de todos los hombres que entonces vivían. / Decidido se hallaba el señor de guerreros / a hacer que muriese el voraz visitante (...) Dolor espantoso / el monstruo sintió: ahora en el hombro / un hueco mostraba. ¡Fue de Beowulf / la gloriosa victoria. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 49).

Una vez herido de muerte Gréndel (Beowulf le arranca un brazo), el héroe acude tras el huido monstruo y da con la madre de este:

Tras estas palabras el príncipe gauta / veloz avanzó; no quiso aguardar / para oír la respuesta. Acogieron las aguas / al noble guerrero (...) La loba del mar hasta el fondo bajó / arrastrando a su cueva al de buena armadura, / que no conseguía, aunque era atrevido, / valerse del hierro (...) El osado señor (...) Alzó valeroso / su espada de guerra; firme en el puño, / el hierro anillado cantó en su cabeza / su lúgubre son. Halló sin embargo / que no la dañaba su rayo en la lucha, / que no la abatía. Al noble en su aprieto / fallóle aquel filo que en tantos combates / los yelmos rajara y las cotas de malla / de gente enemiga (...) No cedió su coraje, mantúvose firme; / pensaba en su fama el pariente de Hýglac: / arrojó sin demora el furioso guerrero / la espada excelente (...) y fió en su poder, / el vigor de su puño (...) El príncipe gauta, sin miedo ninguno, / agarró por un hombro a la madre de Gréndel: / con fuerza terrible –era mucha su ira- / hizo que a tierra la ogresa cayera. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 71-72).

Siendo rey, un dragón asola su reino, y Beowulf decide acometerlo para evitar que siga haciendo estragos en su comunidad:

En poco tenía el vigor de la sierpe, / su fuerza y poder: ya él muchas veces / se puso en peligro en feroces combates, / en choques de guerra, después que la sala, / varón victorioso, de Hródgar salvó / con su puño abatiendo a la gente de Gréndel, / la raza maligna. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 97).

Parece, sin embargo, que en este momento estima que su muerte se encuentra próxima, como se advierte en el momento en el que la Négling se rompe:

Con once guerreros el rey de los gautas / marchó enfurecido a buscar al reptil. (...)

Sentóse en la roca el intrépido rey; despidióse el afable señor de los gautas / del grupo de amigos. Pesaroso se hallaba / y dispuesto a la muerte: se acercaba su fin, / se aprestaba el destino a llevarse al anciano. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 99).

(...) terrible en su brío / dio con la espada –era mucha su ira- / en el cráneo del ogro. La Négling rompió (...) era tanta su fuerza / -así se refiere- que nunca una espada / su golpe aguantó cuando el arma valiosa / en la lucha empuñaba. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 107).

Logra darle fin al dragón, pero él también muere en el proceso: “Sus sentidos el rey / recobró nuevamente y sacando un puñal / que en la cota llevaba, afilado y temible, / el príncipe en dos al reptil dividió” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 108).

Otra mención a un agresor, en este caso humano, es la relación que mantiene con Únferd, hijo de Éklaf, quien” porfía inició –causábale enojo / el valor de Beowulf, su atrevido proyecto, / pues mal admitía que hombre ninguno / gozara en el mundo, jamás en la tierra, / de gloria que fuese mayor que la suya” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 40). Únferd cuenta la hazaña de Beowulf con Breca, y afirma que este último le ganó demostrando que era más fuerte. Sin embargo, Beowulf cuenta su versión de la historia y en ella no existe una enemistad, sino que se trata de una competición entre dos amigos y que era Beowulf el que regresaba hasta donde se encontraba Breca para que no se perdieran. Pero tuvo que luchar contra monstruos marinos que le querían arrastrar al fondo (mató a nueve y sus cadáveres llegaron a la playa).

En un momento en el que Beowulf teme por su vida, pide al heredero de Halfdan que cuide de sus hombres en el caso de que él muera.

Allá con su arco / el príncipe gauta una bestia mató / haciendo que, dura, quedase en su pecho / la flecha de guerra (...) Equipóse Beowulf / con su arnés de combate, sin miedo a la muerte. / Su cota de malla, a mano tejida, / amplia y ornada, entraría en el lago (...) No olvides, oh noble heredero de Halfdan (...) lo que dicho tenemos: que si muerto cayera / sirviéndote a ti, me serías después / -ya mi vida perdida- lo mismo que un padre. / Sé tú de mis hombres un buen protector. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 69-70).

En la pelea contra el dragón, le falla la espada y, aunque el dragón también muere, Beowulf lo hace, pesaroso, con él:

El bravo monarca / su hierro empuñó (...) Miedo sintieron, / el uno del otro, los dos enemigos. / El rey de su pueblo detrás del escudo / animoso esperó (...) Al famoso caudillo / salvóle el escudo la vida y el cuerpo / por tiempo más breve que él se pensaba. / En su vida ésta fue la primera ocasión / en que usó su valor sin que

gloria en la lucha / la suerte le diera. El rey de los gautas / el brazo elevó: su espada excelente / cayó sobre el monstruo, mas al filo brillante / detúvolo el hueso (...) No le cupo victoria / al príncipe gauta; fallóle en la brega / -no así lo debía- su espada valiosa, / su hierro heredado. Poco contento / le daba al famoso hijo de Ekto / tener que partir y dejar este mundo; / aunque no lo quería, buscarse debió / una otra morada. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 104).

La muerte de Beowulf se debe, en parte, a que acude a la batalla él solo: “el caudillo, / el rey de su pueblo, solo y sin nadie / pensaba abordar esta hazaña excelente, / pues más que ninguno su fama ganó / con osadas acciones” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 106).

Con su muerte, Beowulf deja a un apenado pueblo al que le aguarda la guerra en cuanto los pueblos vecinos conozcan la muerte del rey:

Yace el afable señor de los wedras, / el príncipe gauta, en su lecho de muerte. (...) Guerra terrible / a los gautas aguarda, pues pronto sabrán (...) en tierras lejanas / la muerte del rey. (...) pues pronto sabrán que sin vida quedó / nuestro gran soberano, el que a salvo ponía / de gente enemiga el tesoro y el reino (...) y siempre a sus hombres el bien procuraba, / proezas hacía. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 113-116).

De esta manera yace Beowulf, llorado por todos sus súbditos y alabando sus proezas (como veremos que sucederá también con Roldán):

Ya su último día / el valiente vivió; el intrépido rey, / el señor de los wedras, yacía abatido (...) Ahora en el fuego / será consumido el egregio varón / que se vio con frecuencia en llovizna de hierros, cuando nubes de flechas que cuerdas urgían / pasaban por alto del muro de escudos, / al cabo emplumado encauzando a la punta. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 117-120).  
En el centro los bravos pusieron con pena / al famoso señor, al amado caudillo. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 120).

Aunque no constituye una característica destacada del héroe, Beowulf también es prudente. Por ejemplo, mientras esperan la aparición de Gréndel, todos los soldados se quedan dormidos, salvo él: “Beowulf, vigilante, a la espera del monstruo, / ansiaba el combate con rabia terrible” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 46).

También demuestra ser discreto y respetuoso con los demás: “Entró en el palacio el osado señor, / el héroe glorioso, el intrépido gauta, / queriendo ofrecer sus respetos a Hródgar” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 75). Lo que supone que le tengan en alta consideración tanto en prudencia y valor: “nunca ha nacido / un varón como tú (...) Muestras en todo / prudencia y coraje” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 77), como en inteligencia:

Jamás escuché / tan discreto discurso de un hombre tan joven. / Eres tú vigoroso, de mente dispuesta / y sensato al hablar (...) a ninguno los gautas / podrán elegir más valioso que tú / para hacerlo su rey, capitán de vasallos. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 81).

Beowulf demuestra desde un primer momento su valentía ofreciéndose a acabar con el monstruo: “habló con bravura Beowulf el gauta: / Yo no me tengo por poco animoso, / por menos osado o valiente que Gréndel; / por ello no quiero acabar con el monstruo / empuñando mi espada, aunque bien lo pudiera” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 45) y su fama de buen y diestro guerrero recorre todas las tierras:

Alabábase mucho / el valor de Beowulf; se afirmaba y decía / que en todas las tierras que abrazan los mares / guerrero no había ni al norte ni al sur / bajo el arco del cielo que fuese mejor, / un varón con escudo más digno de un reino. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 50).

Así, en varios pasajes se menciona su nombre junto a apelativos que refieren su valentía:

Fue pronto llamado a la estancia Beowulf, / el osado varón. Muy de mañana / el valiente acudía, el héroe glorioso (...) Por buen pavimento avanzó con sus hombres / el bravo Beowulf. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 66).

Informósele a Hýglac (...) del regreso del bravo, / cómo el valiente, su apoyo en la guerra, / al fuerte reducto con vida llegaba, / ileso a la corte de nuevo volvía. (...) Junto al noble pariente el heroico guerrero / un asiento ocupó, tras haber saludado / a su gran soberano con habla brillante / y selectas palabras. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 86).

Además, junto con este valor, y a pesar de que la lucha sólo se libró entre Gréndel y él, adjudica la gesta a todos los gautas, mostrando humildad: “Animosos nosotros la lucha abordamos, / la heroica proeza; resistimos, valientes, / la fuerza del monstruo” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 54).

Esta valentía es reseñada por el propio Beowulf desde que contaba pocos años, cuando su padre le entregó al rey Hrédel (por lo que no fue cuidado por sus progenitores sino por unos segundos padres): “Dijo Beowulf, el hijo de Ekto: / Ya siendo muy joven me vi con frecuencia / en feroces batallas; de todas me acuerdo. / Siete años tenía y al rey generoso / mi padre me dio; el ínclito Hrédel / consigo me tuvo” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 100).

Y también se señala que, al final de sus días, continúa derrochando valor:

El hombre excelente que antaño se viera / en frecuentes combates, en duros  
encuentros / de gente de a pie (...) El príncipe gauta furioso se hallaba; / con fuerza  
arrojó su palabra del pecho, / gritó, valeroso, y su voz resonó, / su llamada de  
guerra, en la roca grisácea. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 103).

Junto a todas estas virtudes, se encuentra su excepcional fuerza, que le permite  
luchar contra terribles monstruos y salir indemne. Esta potencia será la que le lleve a  
ofrecer su ayuda contra Gréndel, pues sólo él con su fuerza y con los buenos presagios  
podrá acabar con el monstruo:

El acoso de Gréndel a oídos llegó / del intrépido gauta, vasallo de Hýglac. / En  
fuerza excedía este noble varón / a todos los hombres que vivos entonces / había en  
el mundo. Mandóse equipar / un viajero del agua: marchar decidió / por la senda  
del cisne en socorro del rey, / del bravo caudillo al que gente faltaba. / Bien poco  
reparo a su marcha pusieron los sabios ancianos, aunque era querido: / a partir le  
incitaron tras ver los augurios. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 31-32).

(...) el osado avanzó, el bravo en su yelmo (...) Hablóle Beowulf –relucía su cota, /  
la malla tejida por hábil herrero (...) Ya de joven logré / muy gloriosas hazañas (...)   
Entonces mi pueblo –excelentes varones, / sabios ancianos- allá me propuso (...)   
que a verte viniera / Ellos bien conocían mi fuerza terrible, / pues me vieron volver  
de la fiera batalla / -de sangre cubierto- en que a cinco atrapé / de la raza gigante;  
monstruos del mar / en la noche abatí; con apuro a los wedras / vengué del acoso  
(...) de bestias malignas. Ahora quiero enfrentarme / yo solo con Gréndel, acabar  
con el ogro, / el dañino gigante (...) He oído decir que el feroz enemigo / en su loca  
arrogancia, sin armas ataca. / Yo también lucharé –de manera que a Hýglac, / mi  
noble señor, mi osadía contente- / sin ayuda de espada o tampoco de escudo, /  
amarillo broquel: con sólo mi mano / entraré con la fiera –un hombre con otro- / en  
mortal desafío. (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 37-38).

De esta forma, Beowulf no se muestra como un simple vasallo o guerrero, como  
demuestran sus armas y su aspecto: “Está entre vosotros / el hombre más fuerte,  
equipado guerrero, / que he visto jamás: no es un simple vasallo / -le adornan sus armas-  
si es que no miente / su digna apariencia” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 33).

En su lucha final, contra el dragón que asola su reino, vuelve a erigirse como  
único capaz de acabar con el peligro diciendo: “no hay otro varón, sino yo solamente, /  
que pueda enfrentarse al maligno reptil, / que realice la hazaña. ¡Yo con mi fuerza / ese

oro obtendré o en la fiera batalla / que vidas destruye caerá vuestro rey!” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 103).

### 2.3.8. Roldán

La épica francesa, a diferencia de la española:

fue mucho más rica y gozó de una gran popularidad desde principios del siglo XII, por lo menos, hasta su decadencia en el siglo XIV. Los poemas épicos franceses influyeron en la mayor parte de Europa, bien en su lengua original del norte, bien en las variantes de éste, o a través de sus traducciones, y han sobrevivido hasta hoy en centenares de manuscritos. El que parece ser su primer texto importante, la *Chanson de Roland*, en su versión de ‘Oxford’ o de ‘Turolde’, compuesta hacia el año 1100, no sólo inició el género y fijó sus normas, sino que llevó el nombre de su héroe a través de Europa, asegurándole un culto casi de santo. (Smith, 1983: 18).

Sin embargo, “desde la batalla de Roncesvalles, en 778, hasta la aparición de la *Chanson de Roland*, alrededor de 1100, habían pasado más de trescientos años” (Smith, 1983: 18). De forma que entre los acontecimientos históricos y los episodios literarios hay tres siglos, “margen más que suficiente para poder adulterar lo que sea necesario y poder presentar un relato cuyo significado va mucho más allá del simple acontecimiento” (Victorio, 1983: 14). Así, por ejemplo, el *Cantar de Roldán* imagina una España que, en el 778, está completamente en manos de los musulmanes, dato que “nos enfrenta de entrada con el problema de fondo histórico de la obra literaria. Adelantaremos que toda obra de ficción *selecciona* y *elabora* determinados ángulos de la realidad” (Victorio, 1983: 11). El autor del *Cantar* que ha llegado ha nuestros días es “un *clérigo*, entendido este término como hombre de iglesia y culto. Pero este hombre (...) aprovechaba una materia anterior” (Victorio, 1983: 15-16). Sea como fuere, no cabe duda de que lo esencial en el *Cantar de Roldán* es si este y sus huestes serán capaces de defender el paso de Roncesvalles, del que dependen el destino de Francia y el de la Europa cristiana (Meyer, 2008: 254).

El protagonista del cantar es el propio Roldán, al que se muestra en el entorno del emperador Carlomagno: “En un florido huerto está el emperador: / allí tiene consigo a Roldán y a Oliveros” (Victorio, 1983: 39), a quienes llama para pedirles que le asesoren: “a la sombra de un pino está el emperador, / manda por sus barones para tener consejo: / (...) junto con todos ellos vino también Roldán” (Victorio, 1983: 43).

En lo que respecta al origen de Roldán, “hay muchísimas leyendas acerca del parentesco entre Carlomagno y Roldán” (Victorio, 1983: 45), pero tampoco se incluyen



demasiados datos referidos a él en el cantar.

Roldán posee una espada que, si bien no se asemeja a las armas excepcionales que otros héroes anteriores emplean (véase Aquiles o Eneas), se caracteriza porque tiene un nombre que la singulariza respecto a otras armas<sup>101</sup>.

La batalla es total entre los combatientes / y ese conde Roldán no se guarda de nada, / hiriendo con su pica mientras el asta aguante. / Después de quince golpes se ha roto y ya no sirve, / y saca a Durandarte, su espada, de la vaina. / Su caballo espolea y acomete a Chernublo, / rompiéndole su yelmo, cuyos carbunclos<sup>102</sup> brillan. / Le ha hundido la cabeza con todos los cabellos, / le ha partido la cara por medio de los ojos, / y su blanca loriga, que es de malla menuda, / y le ha partido el cuerpo hasta la horcajadura. / A través de la silla, en oro recamada, / ha pasado la espada, llegando hasta el caballo: / le rompe el espinazo sin tocar las junturas, / muerto cae en el prado, sobre la espesa hierba. (Victorio, 1983: 90-91)<sup>103</sup>.

En el caso de la espada de Roldán, la envió Dios a través de un ángel hasta un conde capitán y con ella conquistó junto a Carlos innumerables países (Victorio, 1983: 128-129). Por este carácter divino, Roldán, sabiendo cercano su final, trata de romperla o inutilizarla para que ningún sarraceno se haga con ella aunque, finalmente, logrará mantenerla entre sus manos hasta que el rey Carlos llegue.

Va sintiendo Roldán que su vista decae / y se pone de pie en un supremo esfuerzo. / El color de su cara va desapareciendo. (...) Mi buena Durandarte, ¡qué pena que me das! / Ahora que me muero, te tendré que dejar: / ¡gracias a ti he vencido mil batallas campales / y mil extensas tierras dominé con tu acero (...) Durante mucho tiempo te tuvo un buen vasallo. (Victorio, 1983: 128).

Los auxiliares de Roldán serán varios, pues junto a él luchan Oliveros, el arzobispo Turpín y Gualterio de Hum, si bien será el primero el que tenga más relación con el héroe. De esta manera, ambos serán el apoyo del otro en los momentos difíciles de la batalla, cuando sus fuerzas flaqueen y su honra pueda verse comprometida.

Roldán es valeroso y Oliveros prudente. / Ellos son, uno y otro, de temible bravura: / cuando están a caballo y vestidas sus armas, / por miedo de la muerte no

---

<sup>101</sup> Este recurso, ponerles nombre a las armas, se utilizará en otros héroes para, así, poder establecer una relación entre el nombre del arma y su dueño.

<sup>102</sup> “carbunclo Del lat. carbuncŭlus. 1. m. carbúnculo. rubí” (DRAE, 2001: 449).

<sup>103</sup> Es reseñable la extrema violencia que aparece en los fragmentos de las batallas, tanto en la épica grecorromana como en la posterior, y que será mostrada posteriormente en los cómics de aventuras y los de superhéroes.

esquivarán batalla. / Muy buenos son los condes y bravas sus palabras. (Victorio, 1983: 82).

Oliveros, que se siente igual de ofendido que Roldán cuando oye que Falsarón, hermano de Marsil y tío de Aelroth, desprecia a Francia y a los franceses, actúa del mismo modo y con la misma eficacia que Roldán; el arzobispo Turpín hace lo mismo con el rey de Berbería, Corsablís.

El conde Roldán ve cómo los suyos caen / y dice estas palabras a su amigo Oliveros: / ‘Señor y compañero, ¿qué os parece, por Dios? / ¡Tantos hombres valientes ved que yacen en tierra! (...) ¡Ay, mi rey y mi amigo, ¿por qué no estáis aquí? / Oliveros, mi hermano, ¿qué podremos hacer? (...) Le responde Oliveros: ‘Yo no sé cómo hacer. / Mas prefiero morir antes que deshonrarnos’ (...) Esto dice Roldán: ‘Sonaré el olifante<sup>104</sup>; / así Carlos lo oirá, que aún está en los puertos. / Y yo os aseguro que volverán los francos’ / Le responde Oliveros: ‘Gran deshonra sería, / serían denostados todos vuestros parientes (...) Si lo sonáis ahora no es cosa de valientes. (Victorio, 1983: 105).

Oliveros y Roldán se enfrentan por la decisión de si es oportuno tocar o no el olifante para que acudan refuerzos. El primero le echa en cara que su valentía y sus proezas les han llevado a la muerte y que ha de aceptar su destino y morir con dignidad y honor. El arzobispo, que les oye discutir en medio del fragor de la batalla, media entre ellos y propone una solución intermedia; hacer sonar el cuerno para que, aunque no logren llegar en su auxilio, puedan llorar y enterrar sus cadáveres.

Más tarde, Oliveros muere y llama en su ayuda a Roldán: “¡Señor y compañero, acudid a mi lado! / Hoy con mucho dolor ya nos separaremos” (Victorio, 1983: 115).

La muerte de Oliveros entristece a Roldán, quien ensalza todas las virtudes de su compañero y amigo antes de desmayarse por el dolor.

Roldán está mirando el rostro de Oliveros: / lívido, macilento, descolorido y pálido. (...) El conde dice: ‘¡Dios, no sé qué hacer ahora! / ¡Señor y compañero, malograda nobleza! / Jamás existirá un hombre que te valga. (...) Después, sobre el caballo, desmayado se cae. (...) Ved aquí a Roldán caído en el caballo / y también a Oliveros, que está herido de muerte (...) se inclinan el uno hacia el otro y con un gran amor vedlos que se separan (...) Roldán lo está llorando y se está lamentando: / no veréis en la tierra hombre más apenado. (...) Está viendo Roldán que su amigo está muerto (...) y con mucha dulzura comienza a lamentarlo: / ‘Mi señor

---

<sup>104</sup> “olifante De elefante. 1. m. Cuerno de marfil que figura entre los arreos militares de los caballeros medievales, y, en particular, el cuerno de Roldán, personaje central del ciclo legendario de Carlomagno” (DRAE, 2001: 1617).

compañero, ¡en mala hora luchaste! / Juntos hemos estado muchos años y días, / jamás me hiciste mal y nunca te lo hice. / Ahora que ya estás muerto, me hace daño la vida' / Dichas estas palabras, el marqués se desmaya / sobre su buen caballo, llamado Veillantif; / está bien aferrado a los estribos de oro: / por mucho que se incline, no se podrá caer. (Victorio, 1983: 115-117).

De los veinte mil soldados, sólo quedan tres hombres en la lucha; el arzobispo, Roldán y Gualterio de Hum, quien le llama por el campo de batalla mientras huye: “Nunca sentí yo miedo si tú estabas conmigo. (...) Roldán lo ha conocido, / espolea el caballo y se dirige a él” (Victorio, 1983: 118).

El principal agresor de Roldán es Ganelón, quien pretende traicionar a los franceses y, al no tener éxito en sus ardides, envía a Roldán a la muerte. Así, al principio trata de denostar a Roldán para que no le crean diciendo: “Consejo de orgulloso debemos despreciar; / dejemos a los locos y que hablen los sensatos” (Victorio, 1983: 45).

En el momento en el que piden a alguien que acuda ante Marsil, Roldán se propone a sí mismo, pero Oliveros señala que su carácter orgulloso podría empeorar la situación: “Responde allí Roldán: ‘Me presto voluntario’ / Dice el conde Oliveros: ‘Vos no podéis hacerlo. / Vuestro carácter es áspero y altanero, / y yo mucho me temo que la violencia surja” (Victorio, 1983: 47). Así que el héroe propone a su padrastro Ganelón, motivo que provoca el odio de este hacia Roldán y su posterior traición:

Allí dice a Roldán: ‘¡Loco! ¿Por qué esa rabia? / Todos aquí conocen que yo soy tu padrastro / y tú osas designarme para ir a Marsil. / ¡Mas si Dios lo permite que de allí vuelva un día, / haré lo que yo pueda para hacerte daño, / que el resto de tus días no puedas olvidarlo!’ / Respondióle Roldán: ‘Es orgullo y locura. / Todos lo saben bien: no cuido de amenazas; / de hombres prudentes es realizar embajadas, / y, si el rey lo quisiera, yo lo haría por vos’ (...) Cuando lo oye Roldán, se comienza a reír. (...) Son los francos, lo oísteis, quienes han elegido. / ‘-Señor –Ganelón dice-, sólo Roldán ha sido. / Ya nunca le amaré mientras dure mi vida, / ni tampoco a Oliveros, que es su fiel compañero. / Y a esos Doce Pares, ya que lo quieren tanto (Victorio, 1983: 48-49).

Blancandrín también aparece, junto con Ganelón, como agresor de Roldán injuriándole el primero ante el segundo:

Responde Ganelón: ‘No le aconseja nadie / exceptuando a Roldán: pero tendrá su paga. / Estaba ayer mañana bajo la sombra el rey, / allí llegó el sobrino, vestido con la cota (...) Díjole Blancandrín: ‘Roldán es muy odioso / pues a todos los reinos los

quiere reducir / y quiere conquistar a todas las naciones. / ¿Con qué ejército cuenta para cumplir sus planes?’ / Responde Ganelón: ‘Gracias a los franceses. / Le tienen tanta estima, que no le han de faltar. (...) Al mismo emperador lo tiene a su merced (...) Ganelón, Blancandrín (...) van a procurar ambos la muerte de Roldán. (Victorio, 1983: 51-52).

De esta manera, al tener que acudir ante Marsil, Ganelón traiciona al rey Carlos, y convienen la muerte de Roldán y, así, también la ruina de Carlomagno al perder a un valioso y querido caballero.

Ahí estará Roldán, su sobrino, yo creo, / y también Oliveros, el noble y el cortés: / ambos pueden morir, si me queréis creer, / y el rey Carlos verá cómo su orgullo cae: / nunca más tendrá ganas de luchar contra vos. (...) Allí dice Marsil: ‘Muy noble Ganelón, / ¿de qué modo podría yo matar a Roldán? (...) el rey piensa pasar por los puertos de Sícera, / sólo su retaguardia dejará de esa parte. / En ella irá el sobrino, Roldán, el rico conde (...) Roldán, en una u otra, de allí no escapará (...) Quien pueda conseguir que allí muera Roldán / sin su mano derecha dejará al rey Carlos (...) aquí debéis jurar la muerte de Roldán (...) Y sobre las reliquias de su espada Murgléis / la traición ha jurado, haciéndose culpable. (Victorio, 1983: 59-60).

Al regresar de su encuentro con el rey Marsil, Ganelón propone que Roldán vaya en la retaguardia, ocultando sus planes homicidas.

(...) decid quién irá delante formando mi retaguardia’ / Responde Ganelón: ‘Roldán, este mi hijastro; / o hay barón que le iguale en lealtad hacia vos’ / El rey, cuando lo oye, le mira duramente / y dice estas palabras: ‘Sois un vivo demonio. / Os ha entrado en el cuerpo una furia mortal (...) Cuando el conde Roldán se ha oído designar, / responde estas palabras a fuer de caballero: / ‘Señor padrastro –dice-, mucho os debo querer: / ¡para la retaguardia vos me habéis elegido! / ¡No perderá allí Carlos, el rey que a Francia tiene, / corcel ni palafrén, si yo no me equivoco, / ni una mula ni un mulo que esté de cabalgar, / ni la menor acémila, ni un rocín perderá / que, la espada en la mano, no se hayan disputado’ (...) Cuando Roldán oyó que iría en la retaguardia, / le dice a su padrastro muy airadas palabras: ¡Ah, mal hombre –le dice-, de una puta familia!, / ¿creísteis por azar que mi guante caería / como el bastón a ti delante del rey Carlos? (...) ‘Muy justo emperador –dice el barón Roldán-; / entregadme ese arco que tenéis en la mano. / Según mi parecer, nadie me acusará / que caiga de mi mano, como hizo Ganelón: (...) Tiene el emperador la cabeza inclinada, (...) y nada pudo hacer para evitar el llanto<sup>105</sup>. (Victorio, 1983: 66-67).

---

<sup>105</sup> El rey, que ha sido advertido en un sueño de las intenciones de Ganelón, teme que le ocurra algo a Roldán.

Ya en la batalla, mientras guardan la retirada de los franceses, Aelroth, sobrino de Marsil, insulta a los franceses, a Francia y a su rey, así que Roldán se enfurece por ello y

aguija su caballo, galopa a rienda suelta, / herir quiere al pagano lo más fuerte que pueda; / el escudo le rompe, le pasa la loriga, / el pecho le atraviesa y le rompe los huesos; / el espinazo entero le saca de la espalda / y con aguda pica le echa el alma del cuerpo; / le hunde cuanto puede, levanta al aire el cuerpo / y sacudiendo el asta lo abate del caballo: / en dos partes iguales el cuello le quebrado. (Victorio, 1983: 85-86).

Roldán se da cuenta de que han caído en una trampa, pero que no pueden hacer nada ya que, si huyen hacia Francia, les perseguirán y no permitirán la huida de Carlomagno y los demás y, si se quedan, morirán al estar en inferioridad numérica.

Allí dice Roldán: ‘Oliveros, hermano, / Ganelón el traidor nuestra muerte ha jurado; / la traición no podrá permanecer oculta<sup>106</sup>, / y una muy gran venganza tomará Carlomagno. / Tendremos la batalla muy áspera y muy dura, / como nunca hubo nadie que la haya visto igual. / Durandarte, mi espada, no se quedará ociosa, / y vos, mi compañero, daréis con Altaclara. (Victorio, 1983: 95-96).

Valdabrun, que apadrinó en armas a Ganelón en su traición, mata a uno de los Doce Pares de Francia, Sansón, y Roldán se enfrenta a él para vengarse por la muerte de Sansón:

Espolea al caballo, galopa cuanto puede/ blandiendo a Durandarte, que vale más que el oro. / Va a acometerlo el noble con la fuerza que puede / golpeándole el yelmo, todo de oro labrado. / Le corta la cabeza y la cota y el cuerpo, / le ha partido la silla, toda de oro labrada, / y le llega al caballo, rompiendo su espinazo. / A los dos ha matado, lo alaben o maldigan. / Los paganos exclaman: ‘¡El golpe nos es duro!’ / Y responde Roldán: ‘No quiero a los paganos, / pues están con vosotros el error y el orgullo’. (Victorio, 1983: 98).

Roldán, en un momento de la batalla se ve obligado a soplar el cuerno con todas sus fuerzas para pedir el auxilio del ejército francés y Ganelón, que quiere retrasar la ayuda, achaca el sonido del cuerno a que Roldán esté persiguiendo una liebre o jugando con los Doce Pares, argumentando esta idea con una batalla que libró Roldán y, tras la cual, como no quería que supiera de ella el rey Carlos, lavó la sangre del campo con

---

<sup>106</sup> A Ganelón y a “treinta parientes” se les juzga en Aix y se les ahorca (Victorio, 1983: 93-94).

agua. Sin embargo, el cuerno sigue sonando y lo escuchan todos, por lo que se preparan para acudir en su ayuda; pero será inútil, ya que el conde Roldán está malherido cuando hace sonar el cuerno y trata de resistir junto con los sesenta hombres que quedan a sus órdenes.

No está de allí muy lejos Roldán, el noble conde, / el cual dice al pagano: ‘¡Que el Señor te maldiga! / ¡Mataste injustamente a mis tres compañeros; / llevarás muchos golpes antes de separarnos / y podrás aprender el nombre de mi espada’ / Y va a acometerlo a guisa de barón, / cercenándole el conde todo el puño derecho. / A Jurfaleu el rubio le corta la cabeza, / un hijo era éste del pagano Marsil. (Victorio, 1983: 112).

A raíz de esto, cien mil sarracenos huyen del campo de batalla ante el temor de morir a manos de los cristianos y quedan más de cincuenta mil soldados procedentes de África (“Toda esa gente negra está en su señorío: / grandes narices tienen y largas las orejas (...) esa gente maldita, / los cuales son más negros que la tinta más negra, cuyo único blanco es el de los dientes”, Victorio, 1983: 113).

Un sarraceno, que se ha hecho pasar por muerto y se ha embadurnado de sangre para que no lo descubrieran, se levanta y va hacia Roldán con la intención de quitarle las armas y llevárselas<sup>107</sup> pero Roldán se percata de ello, se resiste y lo mata.

Lo ha sentido Roldán que le quitan la espada. / Abre entonces los ojos y dice estas palabras: / ‘¡Si yo no me equivoco, tú no eres de los nuestros!’ / Sujeta el olifante, que nunca perder quiso, / le golpea en el yelmo, labrado estaba en oro, / y le rompe el acero, la cabeza y los huesos, / sacándole los ojos fuera de la cabeza: / delante de sus pies lo ha derribado muerto. (Victorio, 1983:128).

Ante el número de soldados sarracenos superior al de franceses, el arzobispo les insta a permanecer en la lucha para no ser tildados de cobardes y les promete el Paraíso cuando mueran, por lo que lucharán con ímpetu.

Allí dice Roldán: ‘Sufriremos martirio, / ahora estoy muy seguro que vamos a morir. / Pero pérfido sea quien no se venda caro. / ¡Señores, combatid con la bruñida espada / y disputad con furia vuestros cuerpos y vidas / porque a la dulce Francia no cubramos de oprobio! (...) Ahora estoy muy seguro / que voy a morir hoy, según lo que estoy viendo. (Victorio, 1983: 113).

---

<sup>107</sup> Los enemigos de la épica medieval, a diferencia de la griega y romana, se demonizan al tratarse de *infielos* y el héroe épico un ejemplo de la Cristiandad.

Sin embargo, a pesar de toda su fuerza y su valor, Roldán morirá antes de que lleguen a apoyarles en la batalla, aunque antes de morir lucha con mayor fiereza si cabe sin poner atención en la debilidad de su cuerpo.

Allí el conde Roldán combate fieramente, / mas su cuerpo decae, sudoroso y febril.  
/ En su cabeza siente gran dolor y gran daño, / tiene las sienes rotas de haber sonado el cuerno (...) El olifante saca, débilmente lo suena. (...) Mi sobrino Roldán nos deja desde hoy: / por el tañido entiendo que pronto va a morir (...) si Roldán viviera, la guerra volverá / y entonces perderemos a España, nuestra tierra. / Se juntan cuatrocientos con el yelmo calado, / los mejores guerreros que se encuentran allí: / atacan a Roldán muy ruda y fieramente. / El conde sabe ahora que mucho debe hacer. (...) Cuando el conde los ve que se aproximan, (...) mucho más fuerte se hace, más feroz, decidido. / No les dará cuartel en tanto que esté vivo. / En su caballo monta, que se llama Veillantif, / lo espolea muy bien con sus espuelas de oro / y en la mayor refriega a acometerlos va. (Victorio, 1983:120-121).

La muerte del héroe se narra poco a poco, en emotivas descripciones que sirven para ensalzar su figura y dotar de cierto patetismo la escena:

Va sintiendo Roldán que su muerte está cerca, / siente por sus oídos que le salen los sesos. (...) No puede avanzar más que un tiro de ballesta (...) Sobre la verde hierba allí se cae de bruces; / ha perdido el sentido, pues su muerte está cerca. (Victorio, 1983: 126-127).

Además, antes de morir, una extraña tormenta se levanta en Francia y, cuando Roldán muere, la tierra tiembla, el cielo se oscurece y sólo se ve luz cuando los rayos o los relámpagos rasgan el cielo, a pesar de ser mediodía.

Total es la batalla, total y abrumadora. / Muy bien lucha Roldán, y muy bien Oliveros (...) Mas los franceses pierden sus mejores defensas (...) En Francia se levanta una extraña tormenta (...) Pero nadie lo sabe, la verdad nadie dice, / hubo esas gran desgracia al morirse Roldán. (Victorio, 1983: 94-95).

Cuando ya ha expirado, es recogido por los ángeles que lo llevan ante la presencia de Dios como premio por sus hazañas y a su vida ejemplar y siendo la representación de la apoteosis del héroe.

Allí el guante derecho le está ofreciendo a Dios / y el ángel San Gabriel lo toma con su mano. / Su cabeza inclinada le sostiene en su brazo: / con las manos unidas se dirige a su fin. / Allí le envía Dios al ángel Querubín, / también es enviado San

Miguel del Peligro; / juntamente con ellos se acerca San Gabriel / y el alma del buen conde llevan al paraíso. (...) Ya se ha muerto Roldán, Dios lo tiene en sus cielos. (Victorio, 1983: 131-132).

Al llegar ante el cuerpo inerte del héroe, Carlomagno lo llorará y alabará sus virtudes:

¡Roldán, amigo mío, Dios te tenga piedad! / Jamás hombre ninguno vio mejor caballero / que luchara y venciera en tan grandes batallas. / Con tu muerte, mi honor inicia su declive. (...) Parientes no me faltan, mas ninguno tan noble. (...) Y los cien mil franceses sienten tan gran dolor, / que entre todos ninguno puede aguantar el llanto. (Victorio, 1983: 149-150).

El rey Carlos anuncia que, tras la muerte de Roldán, muchos enemigos se levantarán en armas contra él ya que no tiene quien guíe sus tropas; sin embargo, considera esencial realizar primero los honores necesarios a Roldán y a Oliveros y Turpín.

Manda el emperador que laven a Roldán, / así como a Oliveros, Turpín el arzobispo. / Ordena que allí mismo los abran a los tres. / Guarda sus corazones en un paño de seda, / los ponen en sarcófagos de un blanquísimo mármol. / Después han colocado los cuerpos de estos nobles / como a nobles señores entre pieles de ciervo / lavados totalmente con aromas y vino. (...) ‘Llevadlos hasta Francia, uno en cada carreta’. / Muy bien van recubiertos con seda galaciana. (Victorio, 1983: 152-153).

Roldán se muestra como un héroe prudente e inteligente, como puede comprobarse en su desconfianza ante las promesas de Marsil, aunque sólo él rechazará aceptarlas, puesto que la voz del traidor es mayor que la suya.

Allí el conde Roldán, que en ello no consiente, / se levanta muy firme y va a contradecirlo. / Dice al rey: ‘¡Mala hora si creéis a Marsil! / Hace ya siete años que vinimos a España; / por vos he conquistado a Noples y Commibles, / he tomado Valterna y la tierra de Pina, / y también Balaguer, y Tudela y Sezilla. / El rey Marsil entonces hizo una gran traición: quince de sus paganos nos mandó mensajeros, / llevaban en la mano sendos ramos de olivo / y os dijeron las mismas palabras que ahora dicen. / Allí a vuestros franceses les pedisteis consejo: / fuisteis aconsejado bastante locamente; / a dos de vuestros condes mandasteis al pagano, / el uno era Basán, el otro era Basilio: / cortóles la cabeza en los montes de Altília. / Continúa la guerra que tenéis iniciada, / llevad a Zaragoza vuestra hueste levada, / asediadla muy fuerte mientras sigáis con vida, / así podréis vengaros del que mató a traición’. (Victorio, 1983: 44-45).

Al igual que todos los héroes, Roldán se muestra valiente ante el rey y se queda



con 20.000 soldados (además de los caballeros más nobles, que se unen a él voluntariamente) en lugar de la mitad de la tropa, como le ofrece Carlomagno: “Todos los Doce Pares han quedado en España / y veinte mil franceses les hacen compañía. / Ninguno siente miedo, nadie teme morir” (Victorio, 1983: 69).

A uno de los nobles (Gualterio del Hum) se le envía con mil hombres para vigilar el barranco desde arriba (Victorio, 1983: 68-69) mientras el rey sale de España y llega a salvo a Francia.

Ante el anuncio de Oliveros de una batalla inminente contra los sarracenos, Roldán se presenta leal y valiente:

Allí dijo Oliveros: ‘Señor y compañero: / con sarracenos, creo, tendremos que luchar’ / Le responde Roldán: ‘¡Que Dios nos lo conceda! / Debemos mantenernos por nuestro rey aquí; / por el señor se deben sufrir todas las pruebas, / aguantar los calores, aguantar grandes fríos, / por él se ha de jugar el pellejo y el pelo: / ¡que cada cual procure asestar grandes golpes, / que una mala canción no nos puedan cantar! / El error es pagano y la razón cristiana; / nadie dirá de mí sino buenos ejemplos’. (Victorio, 1983: 78).

De esta manera, la primera vez que se menciona la posibilidad de tocar el cuerno para pedir auxilio, Roldán se opone, aunque no como un símbolo de prudencia, sino de arrogancia heroica.

Allí dice Oliveros: ‘Los paganos son muchos, / y de nuestros franceses me parece haber pocos. / Compañero Roldán, tañed, pues, vuestro cuerno: / cuando Carlos lo oiga, con la hueste vendrá’ / Le responde Roldán: ‘Haría como un necio, / pues en la dulce Francia perdería mi fama. / Con Durandarte ahora yo daré grandes golpes, / saldrá llena de sangre hasta el oro del pomo (...)’ ‘¡No lo permita Dios / que toda mi familia sufra afrenta por mí, / ni que la dulce Francia caiga en el deshonor! (...)’ ‘¡No lo permita Dios –le responde Roldán– / que haya un hombre en el mundo que pudiera decir / que a causa de paganos haya tañido el cuerno! (...) Mi valor se acrecienta. (...)’ ‘¡Más quiero yo morir, que deshonor me venga! (Victorio, 1983: 80-81).

Roldán, una y otra vez, anima a sus hombres a la lucha, a veces señalando que sería una deshonor continuar con vida si los demás han muerto.

Roldán está mirando los montes y laderas / y ve de los de Francia muchos que yacen muertos. / Llorándolos está cual noble caballero: / ‘¡Mis señores barones, que Dios os tenga piedad, / que todas vuestras almas tenga en su paraíso / y os haga descansar entre sus santas flores! / ¡Nunca he visto vasallos mejores que vosotros,

/durante muchos años, muy bien me habéis servido / y en provecho de Carlos mucho habéis conquistado (...) Barones, estoy viendo que por mí dais la vida, / pero yo no os podré defender ni salvar (...) Oliveros, hermano, no debo abandonaros. / Moriré de dolor si nadie me matase. / Señor y compañero, volvamos a la lucha (...) Allí el conde Roldán a la batalla vuelve. / Empuña a Durandarte, lucha como un valiente / y parte en dos mitades a Faldrún el del Puy, / con él a veinticuatro de los más valerosos: / ¡nunca habrá como él en ansias de vengarse! / Así como los ciervos huyen ante los perros, así huyen los paganos cuando ven a Roldán. (...) Allí dice Roldán: ‘¡Luchad, no perdonéis!’ / Ante tales palabras los franceses reanudan, / mas los cristianos sufren un castigo muy fuerte. (Victorio, 1983: 111-112).

Roldán lucha hasta las últimas consecuencias, y por este motivo incita a la batalla a cuantos le rodean, ya que “Nunca el conde Roldán apreció a los cobardes, / ni apreció al orgulloso ni tampoco al malvado, / tampoco al caballero si no era buen guerrero” (Victorio, 1983: 121). De este modo, todos irán muriendo poco a poco, hasta que solo quede él, sin caballo, malherido y en la cima de una colina apoyado en un árbol sin soltar ni el cuerno ni la espada:

Tiene el conde Roldán una bravura tal, / que no será vencido por un hombre mortal. / Disparemos sobre él y dejémoslo allí (...) A Roldán el escudo se lo han atravesado / y su loriga está deshecha y desmallada / sin haber conseguido alcanzarle en el cuerpo; / pero sí a Veillantif, herido en treinta sitios, / y debajo del conde allí lo abaten muerto. (...) Allí el conde Roldán se ha quedado a pie. (...) Se ve el conde Roldán sin poderlos seguir: / Veillantif, su corcel, acaba de morir / y se ha quedado a pie, lo quiera o no lo quiera. (Victorio, 1983: 122).

En un momento determinado, Roldán acude a ayudar al arzobispo y luego le pide permiso para ir reconociendo los cadáveres de sus compañeros, lo cual supone un gran impacto en su ánimo, desmayándose (aunque no será la única vez que esto le suceda) puesto que comienza a percatarse de la proximidad de la muerte y la de los suyos.

Cuando el conde Roldán ve muertos a sus pares, / así como a Oliveros, a quien tanto quería, muy lleno de ternura se puso allí a llorar. / El color de su cara mucho se le demuda / y es tan grande el dolor, que no se tiene en pie: / que quiera o que no quiera, desmayado se cae. (...) Cuando el conde Roldán recupera el sentido, / en pie se ha levantado, pero con gran dolor. (Victorio, 1983: 125).

Del mismo modo que le sucede al Cid, que se estudiará más adelante, Roldán es un buen vasallo: “mientras viva Roldán; / no hay un vasallo tal desde aquí hasta el

Oriente” (Victorio, 1983: 58) así como un fiel enamorado, cuya lealtad y fidelidad se verá reflejada también en la dama, Alda (hermana de Oliveros), que morirá al conocer la noticia del fallecimiento de su prometido:

allí se acerca Alda, una bella doncella: / ‘¿Dónde está Roldán –dice-, ese capitán vuestro, / que me había jurado tomarme por esposa?’ (...) ¡No lo permita Dios, ni sus santos ni ángeles, / que después de Roldán yo permanezca viva! / El color ha perdido, cae a los pies de Carlos / y muere de repente. (Victorio, 1983: 181).

Si el héroe ha de ser valeroso, también debe mostrar una fuerza que supere la de los hombres corrientes. En el caso de Roldán, al igual que en otros héroes, esta fuerza se une a la furia cuando entra en batalla: “Desde que ve Roldán que se hará la batalla, / se vuelve más feroz que un león o leopardo. (...) Si yo llego a morir, dirá quien la posea: / perteneció esta espada a un muy noble vasallo” (Victorio, 1983: 82-83).

De esta manera, a lo largo de una serie de fragmentos de la batalla, podemos concebir una imagen de la violencia con la que Roldán y los franceses arremeten contra los sarracenos:

Por el medio del campo cabalgaba Roldán, / blandiendo a Durandarte, la aguda y cortadora. / Hace de sarracenos una gran mortandad. / ¡Quién le viera matando y amontonando muertos, / y la sangre muy noble corriendo por el suelo! / La sangre le chorrea por brazos y loriga / y de su buen caballo por el cuello y las ancas. / Allí el conde Oliveros no deja de atacar, / ni de los Doce Pares nadie puede quejarse, / y todos los franceses, que luchan y se esfuerzan. (Victorio, 1983: 91).

Roldán, a pesar de su belleza, por la que puede reconocérsele en el campo de batalla, infunde terror en aquellos contra los que pelea.

Blande el conde Roldán su espada ensangrentada / y observa a los franceses cómo van decayendo, / sintiendo tal dolor, que se le parte el alma. / Y le dice al pagano: ‘¡Dios te dé mil desgracias! / ¡Has matado tal hombre que te haré pagar caro!’ / Su caballo espolea, galopa cuanto puede, / y, venza quien venciere, helos ya cara a cara. (...) Grandonie era de pro y un hombre muy valiente, / muy fuerte en el combate y también muy osado. / Ha encontrado a Roldán en su plena carrera: / nunca lo viera antes, mas lo ha reconocido / por el altivo rostro, por su cuerpo gallardo, / también por la mirada y por todo su aspecto. / Y no puede evitarlo: el miedo le atenaza. / Huir de allí querría, mas ya nada le vale: / le ha golpeado el conde con una fuerza tal, / que le ha partido el yelmo, llegando hasta el nasal; / le ha roto la nariz, y la boca y los dientes, / le ha atravesado el cuerpo, también el

jaserán<sup>108</sup>, los borrenes de plata de la silla dorada / y muy profundamente la grupa del caballo. / Caballo y caballero mata sin remisión (...) Los franceses exclaman: ‘¡Bien lucha nuestro guía!’” (...) “¡Quién pudiese haber visto a Roldán y a Oliveros / herir y combatir con sus buenas espadas! (Victorio, 1983: 101-102 y 104).

Parece todo perdido en la batalla y Roldán, a pesar de que puede suponerle la pérdida del honor y la muerte (dadas sus heridas), decide hacer sonar el cuerno.

Roldán, con gran esfuerzo y con gran ansiedad, / muy dolorosamente, el olifante suena: / por medio de la boca le sale sangre clara / y se le están rompiendo las sienes del cerebro (...) Sabéis a ciencia cierta que Roldán es altivo / y es una maravilla que Dios le aguante tanto. (Victorio, 1983: 108).

Y, esperando que lleguen los refuerzos, continúan combatiendo a un ejército superior en número que trata de acabar con ellos. Sin embargo, ante la presencia de los tres nobles, los sarracenos temen acercarse.

Dolido está Roldán, de cólera encendido / y en la mayor refriega comienza a golpear. / Ha dado muerte a veinte de entre los españoles, / a seis mata Gualterio y el arzobispo a cinco (...) Era el conde Roldán un guerrero notable (...) No quería ninguno desasistir al otro (...) Mil sarracenos hay que combaten a pie / y otros cuarenta mil que montan a caballo, / pero creedme: nadie se atreve a aproximarse. (Victorio, 1983: 118-119).

Como se ha enunciado antes (y se puede observar en uno de los fragmentos anteriores), Roldán también posee una belleza fiera contra los enemigos y dulce con los compañeros.

Ha pasado Roldán a los puertos de España / montando a Veillantif, su caballo ligero. / Ha vestido sus armas, que le dan buen aspecto, / va blandiendo su pica el valiente barón (...) Tiene el cuerpo muy noble, su faz clara y risueña. / Detrás le va siguiendo su muy fiel compañero / y todos los franceses, que confían en él. / Hacia los sarracenos mira furiosamente / y mira a los franceses humilde y dulcemente, dirigiéndose a ellos con palabras corteses. (Victorio, 1983: 84).

---

<sup>108</sup> Un jaserán es una cota de malla de “escamas cosidas ó clavadas sobre una tela fuerte ó cuero” (Leguina, 1912: 573).

### 2.3.9. Sigfrido

Criado hace referencia al *Cantar de los Nibelungos* afirmando que las gestas de antaño cuentan muchas maravillas. “Nos hablan de héroes dignos de elogio, de grandes penalidades, de alegrías y festejos, de llantos y lamentos, de peleas de valientes caballeros” (Criado, 2011<sup>8</sup>: 35). Una de estas maravillosas gestas que da origen al héroe Sigfrido es la de sus padres, que resume Rank de la siguiente forma:

La vieja nórdica Thidreksaga, registrada así hacia el 1250 por un islandés, de acuerdo con las tradiciones orales y las canciones antiguas, relata la historia del nacimiento y la juventud de Siegfried, como sigue: El rey Sigmund de Tarlungaland, a su regreso de una expedición, destierra a su esposa Sisibe, la hija del rey Nidung de Hispania, que es acusada por el conde Hartvin, cuyas insinuaciones ella ha rechazado, de haber tenido relaciones ilícitas con un sirviente. Los consejeros del rey de mutilar en lugar de matar a la reina inocente, y a Hartvin le ordenan que le corte la lengua en el bosque, de modo que se le traiga al rey en señal. Su compañero, el conde Hermann, se opone a la ejecución de la cruel orden, y propone presentar la lengua de un perro al rey. Mientras los dos hombres están enfrentados en una violenta pelea, Sisibe da a luz a un hermoso niño; ella coge entonces una vasija de cristal, y después de haber envuelto al niño en lino, lo pone en la vasija de cristal, la cual cierra luego cuidadosamente y la coloca detrás de ella (...). El conde Hartvin es vencido en la pelea, y en su caída golpea la vasija, de modo que esta cae al río. Cuando la reina lo ve se desmaya, y muere justo después. Hermann vuelve a casa, le cuenta al rey todo, y es desterrado del país. Mientras tanto, la vasija de cristal va a la deriva con la corriente, y no pasa mucho tiempo hasta que vuelve la marea. Entonces la vasija flota hasta una colina rocosa, y el agua se va de modo que el lugar donde está la vasija queda completamente seco. El niño de dentro ha crecido de tal forma que cuando la vasija se atasca en las rocas, se rompe, y el niño empieza a llorar (...). Los lamentos del niño son oídos por una cierva, que le agarra con la boca, y le lleva a su camada, donde le cuida junto a sus cachorros. Después de que el niño viviera doce meses en la guarida de la cierva, había crecido en altura y fuerza como los niños de cuatro años. Un día corrió al bosque, donde residía el sabio y hábil herrero, Mimir que había vivido durante nueve años en un matrimonio sin hijos. Vio al niño, al que seguía la fiel cierva, lo llevó a su casa y resolvió educarlo como a su propio hijo. Le dio el nombre de Siegfried. En la casa de Mimir, Siegfried pronto alcanzó una enorme estatura y fuerza, pero su terquedad provocó que Mimir se deshiciera de él. Lo envió al bosque, donde había acordado que el dragón Regin, hermano de Mimir, le matara. Pero Siegfried conquistó al dragón y mató a Mimir. Entonces acude a Brynhild, quien convoca a sus padres ante él<sup>109</sup>. (Rank, 2013: 96-97).

---

<sup>109</sup> “The old Norse Thidreksaga, as registered about the year 1250 by an Icclander, according to oral traditions and ancient songs, relates the history of the birth and youth of Siegfried, as follows: King Sigmund of Tarlungaland, on his return from an expedition, banishes his wife Sisibe, the daughter of King Nidung of Hispania, who is accused by count Hartvin, whose advances she has spurned, of having had illicit relations with a menial. The king’s counsellors advise him to mutilate instead of kill the innocent queen, and Hartvin is ordered to cut out her tongue in the forest, so as to bring it to the king as a

De esta forma, sabemos que el hijo del noble rey Sigmundo y de Siglinda vivía en los Países Bajos, a orillas del Rin, donde “tenían su magnífica residencia, castillo muy famoso llamado Xanten” (Criado, 2011<sup>8</sup>: 41). Este hijo se llamaba Sigfrido y era un guerrero valiente y cabal que “probó su hombría en muchos reinos y para demostrar su vigor cabalgó en más de un país”. Así, se podrían contar muchas maravillas de la mocedad de Sigfrido (su mejor época), “de cómo fue creciendo en gallardía y nobleza” provocando que muchas bellas mujeres se enamoraran de él. Aunque fue educado con esmero dada su condición, muchas virtudes le eran innatas, por lo que su fama enorgulleció a su patria y fue querido por su pueblo (Criado, 2011<sup>8</sup>: 41). Cuando hubo crecido lo bastante como para poder llevar armas, fue investido caballero y comenzó entonces “a buscar con prudencia el amor de las hermosas. Amar a tan valeroso caballero hubiera sido un honor para ellas” (Criado, 2011<sup>8</sup>: 43) pues “él es de noble stirpe, hijo de un poderoso rey (...) él es noble y animoso” (Criado, 2011<sup>8</sup>: 55).

Aunque no posee Sigfrido un arma que pueda atribuírsele o destaque por su excepcionalidad, sí posee un objeto mágico, una capa que consigue junto con el tesoro de los Nibelungos y cuya cualidad es dotar a quien la lleva de invisibilidad además de aumentar su fuerza ostensiblemente. Esta capa es la que lleva Sigfrido cuando acompaña a Gunter a vencer a la reina Brunilda y conseguir su mano.

Sigfrido tuvo que llevar consigo la capa que con fatigas había ganado, como héroe denodado, a un enano llamado Alberico. (...) Cuando el fornido Sigfrido se ponía esta capa cobraba dentro de ella un notable vigor y su cuerpo alcanzaba la fuerza

---

pledge. His companion, Count Hermann, opposes the execution of the cruel command, and proposes to present the tongue of a dog to the king. While the two men are engaged in a violent quarrell, Sisibe gives birth to a remarkably beautiful boy; she then took a glass vessel, and after having wrapped the boy in linens, she placed him in the glass vessel, which she carefully closed again and placed beside her (...). Count Hartvin was conquered in the fight, and in falling kicked the glass vessel, so that it fell into the river. When the queen saw this she swooned, and died soon afterwards. Hermann went home, told the king everything, and was banished from the country. The glass vessel meantime drifted doown stream to the seat, and it was not long before the tide turned. Then the vessel floated on to a rocky cliff, and the water ran off so that the place where the vessel was was perfectly dry. The boy inside had grown somewhat, and when the vessel struck the rock, it broke, and the child began to cry (...). The boy's wailing was heard by a doe, which seized him with her lips, ad carried him to her litter, where she nursed him together with her young. After the child had lived twelve months in the den of the doe, he had grown to the height and strenght of other boys four years of age. One day he ran into the forest, where dwelt the wise and siklfull smith, Mimir whi had lived for nine years in childless wedlock. He saw the boy, who was followed by the faithful doe, took him to his home, and resolved to bring him up as his own son. He gave him the name of Siegfried. In Mimir's home, Siegfried soon attained an enormous stature and strength, but his wilfulness caused Mimir to get rid of him. He sent the youth into the forest, where it had been arranged that the dragon Regin, Mimir's brother, was to kill him. But Siegfried conquers the dragon, and kills Mimir. He then proceeds to Brynhild, who names his parents to him”.

de doce hombres. (...) Esta misma capa estaba además hecha de tal manera que quien se cubría con ella era capaz de hacer cuanto quería sin que nadie lo viera. (Criado, 2011<sup>8</sup>: 87).

Sigfrido, por todas las cualidades que posee, es querido como rey (es por ello que se dice, a su muerte, “Creo que no hubo nadie que no llorase”; Criado, 2011<sup>8</sup>: 199), aunque él no aspira al trono, sino a eliminar toda violencia de su comunidad:

A los poderosos señores se les oyó decir después que querían tener de rey al joven héroe. Pero no aspiraba a esto Sigfrido, el apuesto paladín (...) no deseaba ceñir corona su hijo amado. Pero sí quería el bravo e intrépido caballero dominar y reprimir cuantas violencias se temieran en el país. (Criado, 2011<sup>8</sup>: 47).

Así, una vez que cabalgaba el héroe solo se encontró al pie de una montaña y cerca del tesoro de Nibelungo (que había sido sacado de una cueva), a muchos hombres valerosos (Criado, 2011<sup>8</sup>: 53). Dos de ellos eran Schilbungo y Nibelungo, quienes le pidieron que repartiera el inmenso tesoro entre los dos pero, tras acceder a su petición, no pudo llevarla a cabo porque se enfurecieron y

los aniquiló colérico el brazo de Sigfrido, y además sometió a setecientos guerreros del país nibelungo con la formidable espada llamada Balmung. Muchos jóvenes guerreros a causa del terrible pavor que les infundía la espada y el animoso héroe, le entregaron sus tierras y fortalezas. Sigfrido, además, mató a los dos príncipes. (Criado, 2011<sup>8</sup>: 54).

Alberico, un enano, quiso vengar a los príncipes nibelungos, pero Sigfrido lo sometió y le quitó su manto mágico, que hacía invisible a quien lo llevara puesto, y su tesoro, a cuya custodia puso a Alberico.

Uno de los personajes que destacan (y cuya importancia irá en aumento a medida que nos aproximemos a la novela de caballerías) es la dama. En el caso de Sigfrido, Krimilda posee dones semejantes a los de su contrapartida masculina, aunque sin llegar a la excepcionalidad del héroe; la dama es digna de él, pero no le puede hacer sombra en cuanto a virtud.

Jamás habían aquejado al joven héroe cuitas amorosas, cuando oyó hablar que en Burgundia vivía una hermosa doncella digna de todo amor. De ella hubo luego de recibir muchas alegrías, pero también sufrir gran infortunio. (...) Fue entonces cuando el joven Sigfrido sintió las ansias de un noble amor. A su lado ninguno de

los otros pretendientes significaba nada. Y así ocurrió que después la noble Krimilda llegó a ser esposa del valeroso Sigfrido. (Criado, 2011<sup>8</sup>: 48).

Sigfrido acude a Worms para poder conocer a Krimilda, pero habrá de esperar un tiempo y realizar una serie de hazañas antes de que eso suceda. Tiempo después, el rey le pide a Sigfrido que se quede en Worms y él acepta para intentar ver por fin a Krimilda, lo que logró cuando se celebró una fiesta, momento en el que “Sigfrido, el señor, sentía a la vez gozo y tristeza” (Criado, 2011<sup>8</sup>: 80).

Cuando el rey manda que vayan a buscar a Sigfrido para presentarle a su hermana

El héroe en su interior se sintió muy satisfecho y orgulloso. Ahora se henchía su corazón sin reservas al pensar que iba a ver a la hija de la hermosa Ute (...) ¡Con qué gentileza caminaba luego al lado de la dama! Con ojos llenos de ternura se contemplaban ahora el uno al otro. (Criado, 2011<sup>8</sup>: 81).

Krimilda y Sigfrido están enamorados y, tiempo después, cuando el rey Gunter oye hablar de la reina Brunilda (a quien se debía vencer en tres pruebas para conseguir su amor), Sigfrido parte para conseguirla en nombre del rey, con la promesa de que, si lo consigue, se casará con Krimilda. Sigfrido logra que el rey Gunter pase las tres pruebas y más adelante le recuerda al rey Gunter su promesa, que este cumple para gozo de los amantes: “El dulce mirar de sus ojos enrojeció el semblante de Sigfrido. (...) Preguntáronle si quería tomar por marido al apuesto guerrero (...) no tardó en ser estrechada la gentil doncella con ternura por los brazos de Sigfrido” (Criado, 2011<sup>8</sup>: 126).

Sigfrido logra consumar su matrimonio (“Los goces de Sigfrido fueron muy agradables. Mientras Sigfrido yacía al lado de Krimilda y le demostraba tiernamente su amor con noble afecto, ella se hizo para él tan valiosa como la vida”, Criado, 2011<sup>8</sup>:128) pero el rey Gunter no lo consigue, ya que Brunilda se opone hasta que no le explique por qué acepta darle la mano de su hermana a un vasallo como Sigfrido. Este, al enterarse de lo ocurrido, le propone al rey servirse de nuevo de su ayuda, aunque eso suponga que Sigfrido resulte herido.

Entonces comenzó un juego (...) entre Sigfrido el muy fuerte y la hermosa joven. (...) ¿De qué valió a Sigfrido su enorme fuerza y su gran nervio? Ella mostró entonces al héroe que le ganaba en fortaleza levantándolo con violencia –no se lo podía impedir- y empujándolo con rudeza entre un arcón y la pared. (...) Sigfrido se



sentía muy avergonzado y empezó a encolerizarse. Con fuerza descomunal se rehizo y entabló denodada lucha contra la señora Brunilda. (Criado, 2011<sup>8</sup>: 133).

Tras vencerla, le quitó uno de sus anillos y el cinturón de orifrés con la intención de dárselo a su esposa, lo que supondrá la perdición para Sigfrido.

Al poco tiempo Krimilda y Sigfrido se fueron a los Países Bajos, donde él fue coronado rey y, a los diez años, tuvieron un hijo, Gunter; mientras que Brunilda le dio también un hijo al rey Gunter, al que llamaron Sigfrido.

El agresor principal de Sigfrido es la reina Brunilda, quien, envidiosa por el poder de Sigfrido así como por el hecho de que no les rindan vasallaje, hace que Gunter envíe un emisario al castillo de Nibelungo para invitar a Sigfrido y a Krimilda a que acudan a hacerles una visita (que supondrá una trampa para acabar con el héroe).

Tras consultar a sus guerreros y a su padre, Sigfrido acepta la invitación y se prepara generosamente para acudir a los festejos en Burgundia (“Bien puede él (...) ser liberal en sus regalos. Nunca podría agotarlos, aunque viviera eternamente. En su poder tiene Sigfrido el tesoro de los nibelungos”, Criado, 2011<sup>8</sup>: 148), dejando a su hijo atrás.

Una vez en el castillo de Worms, las dos reinas se enfrentan y Krimilda le espeta que el primero en acostarse con Brunilda fue Sigfrido, y para demostrarlo le enseña el anillo y el cinturón que le robó. Brunilda, herida y humillada, accede a las conspiraciones de Hagen, Ortwin y Gernot de matar a Sigfrido. Gisheler y Gunter, por el contrario, se oponen a ello.

Él no nos ha dado más que bienes y honores, debemos dejarle vivir en paz (...) Él siempre nos fue leal y lo hizo de muy buena voluntad (...) Sigfrido vino al mundo para salvación y honra nuestra. Pero, además, su bravura es portentosa y su fortaleza terrible. Si él advirtiera vuestro empeño, nadie osaría hacerle frente. (Criado, 2011<sup>8</sup>: 171).

Sin embargo, al final el rey accede a urdir la muerte de Sigfrido mediante una falsa guerra con otro país, durante la cual Hagen matará a Sigfrido hiriéndole en su único punto débil.

De esta manera, en una falsa cacería, Hagen y Sigfrido, a consecuencia de la falta de vino, se encaminan con el resto de cazadores a una fuente y por el camino deciden competir en una carrera. Al llegar allí, y mientras Sigfrido bebe desembarazado de todas sus armas, Hagen le clava su propia lanza en la marca que indica su vulnerabilidad y huye, perseguido por Sigfrido que, aunque herido, logra alcanzarle:

Aunque estaba herido de muerte, sus tajos eran tan desaforados, que del escudo saltaban las piedras preciosas y quedó enteramente destrozado. (...) Pronto fue derribado Hagen por la fuerza de su brazo. La violencia del golpe lo hizo resonar en toda la isla. (Criado, 2011<sup>8</sup>: 189).

Pero no logra matar a Hagen y, sin embargo, él mismo muere maldiciendo y reprochando a quienes habían conspirado contra él, a pesar de ser un hombre leal.

A su alrededor las flores se habían teñido de sangre. Él luchaba con la muerte, pero no por mucho tiempo, porque el arma de la muerte siempre ha sido muy cruel. Ahora ya no podría hablar más el valiente y gallardo caballero. (Criado, 2011<sup>8</sup>: 190).

Aunque el resto de cazadores trata de llegar a un acuerdo sobre cómo explicar la muerte de Sigfrido, Hagen afirma que no le importa que se sepa que fue él y manda llevar el cadáver del héroe a la puerta de Krimilda donde el chambelán

vio al héroe rojo de sangre, todas sus ropas teñidas” (...) Allí alzó la hermosa cabeza de Sigfrido con sus blancas manos. Aunque estaba todo ensangrentado, al punto lo reconoció. Quien tendido estaba tan lastimoso era el héroe de los Países Bajos. (Criado, 2011<sup>8</sup>: 192-193).

De esta manera, se le rinden todos los homenajes necesarios para tan buen caballero: “El hermoso cuerpo del héroe fue despojado de sus vestidos; laváronle la herida y lo tendieron sobre la parihuela. Honda fue la aflicción de sus gentes ante la gran desgracia” (Criado, 2011<sup>8</sup>: 196). Mientras tanto, Krimilda afirma que “Nadie les había dicho que Sigfrido fuera culpable de algo por lo que hubiera de perder la vida” (Criado, 2011<sup>8</sup>: 197) y propone que todos se presenten ante el muerto para averiguar quién es el culpable de su asesinato.

Krimilda dijo entonces: Quien sea inocente, que lo pruebe. Que se acerque a la parihuela públicamente. Muy pronto se conocerá entonces la verdad. Éste es un gran portento que ocurre todavía a menudo. Cuando los culpables de un crimen se presentan ante el muerto, vuelven a sangrar las heridas, como allí ocurrió. De ello se siguió que el culpable era Hagen. (Criado, 2011<sup>8</sup>: 198).

La mencionada vulnerabilidad de Sigfrido será el medio por el que recibirá la muerte. Es conocida por todos los personajes de la narración que Sigfrido posee una

gran fuerza y que, gracias a ella, logró matar a un dragón con sus propias manos, en cuya sangre se bañó y, así, su piel tomó la dureza de un cuerno, de manera que ningún arma puede atravesarla. Pero no todo su cuerpo se cubrió de la sangre del dragón, ya que, como le sucede a Aquiles, existe un punto en su cuerpo por el que se le puede matar.

Mi marido es valeroso y además de una fuerza terrible. Cuando mató al dragón al pie de la montaña, bañóse en su sangre el arrogante caballero. Por eso desde entonces ningún arma ha podido herirle en una batalla. (...) Cuando de las heridas del dragón brotó la sangre caliente y se bañó en ella el valiente y cabal caballero, cayó en medio de su espalda una hoja de tilo muy grande. Ahí es donde pueden herirle y esa es la causa de mi gran desazón. (Criado, 2011<sup>8</sup>: 177).

Una vez los enemigos de Sigfrido saben que existe un punto vulnerable, engañan a Krimilda para que marcara el punto débil de Sigfrido tras enviar falsos mensajeros que anuncian la invasión de pueblos vecinos. Krimilda, por temor a que hieran a su marido, señala la vulnerabilidad de Sigfrido y entonces se vuelven a enviar falsos mensajeros que anuncian la paz el regreso de los soldados a Burgundia. Hagen entonces prepara una cacería a la que Krimilda ruega que Sigfrido no vaya por haber tenido sueños aciagos, pero él no toma en serio estos presagios y se marcha.

Sigfrido es también un héroe sabio, por lo que otros reyes, como Gunter, le consultan y piden consejo. Así, por ejemplo, el rey, ante la solicitud de paz de Lúdegast y Lúdeger y su intención de partir, pide consejo a Sigfrido; este le insta a rechazar una compensación económica pero le sugiere realizar un acuerdo público de paz.

Otro momento en el que muestra astucia es cuando, antes de llegar a Islandia, Sigfrido aconseja al rey y a los otros dos caballeros que digan ante Brunilda que él es el vasallo de Gunter para poder llevar a cabo su plan, y así es como actúan ante Brunilda y sus damas. Estas, reconocen a Sigfrido y aconsejan a la reina acogerlo bien, creyendo que es Sigfrido quien ha acudido para conquistarla y ante quien afirma no tener miedo. Tras conocer que es Gunter quien aspira a su mano, les explica cuáles son las tres pruebas que ha de vencer y que, si no lo logra, morirán los cuatro. Sigfrido le susurra al rey que no ha de temer, pues él le ayudara con sus artes y le protegerá de ella de la siguiente manera:

El gallardo Sigfrido, mientras, y antes de que nadie se percatara, había ido a la nave a buscar la capa mágica que allí tenía escondida. Pronto se cubrió con ella y quedó

invisible a todos.

Volvió de prisa adonde estaba antes (...) Allí se dirigió en secreto –por sus artes mágicas-, de suerte que de cuantos allí estaban ninguno fue capaz de verlo (...) Si no hubiera acudido Sigfrido en su ayuda, ella le habría arrebatado la vida al rey. A éste se acercó en secreto el héroe y le tocó la mano (...) asió el héroe cabal la lanza con la que la reina había atravesado su escudo y se dispuso a arrojarla hacia ella con su poderoso brazo (...) El golpe se oyó retumbar fuertemente.

Saltaron centellas de los anillos de la malla como polvo empujado por el viento. El hijo de Sigmundo había tirado su arma con brío y ella no pudo, con toda su fuerza, resistir el golpe (...) se dirigió el señor Sigfrido adonde había caído la piedra. Allí Gunter hizo el ademán de lanzarla, pero fue el héroe quien la arrojó.

Sigfrido era valiente, de gran fuerza y estatura. Él lanzó la piedra más lejos que la reina y además dio un salto mayor. Gracias a sus prodigiosas artes, tenía tanta fuerza que podía además llevar consigo en el salto al rey Gunter (...) Sigfrido había alejado a la muerte del rey Gunter. (Criado, 2011<sup>8</sup>: 100).

Sigfrido lleva la capa de nuevo al barco y actúa como si hubiese permanecido todo el tiempo que duraron las pruebas guardando la nave. Los caballeros deben permanecer en Islandia hasta que la reina comunique a sus vasallos y caballeros que ha sido vencida, lo que hace a los cuatro caballeros temer por sus vidas y Sigfrido decide partir en busca de apoyo. De esta manera, “envuelto en su capa mágica, fue entonces Sigfrido a la puerta de la fortaleza que daba a la playa” (Criado, 2011<sup>8</sup>: 108), cogió una barca y se dirigió al país de los nibelungos. Allí, se enfrenta a un gigante, que guarda la puerta de entrada al castillo y al que vence, y al enano Alberico, a quien, tras derrotarle, le pide que le lleve mil soldados nibelungos para presentarlos en Islandia como tropas del rey Gunter. Este, una vez en tierras burgundas, envió a Sigfrido a Worms para que avisara de la llegada del rey. Sigfrido, en un principio, se niega, hasta que Gunter le recuerda a su hermana Krimilda.

Sigfrido, además de sabio y astuto, es justo y generoso, como demuestra con la dadivosidad con que reparte su tesoro entre su pueblo y sus huéspedes.

El rey mandó a Sigfrido, el joven paladín, que repartiera, en feudo, tierras y ciudades, como él había hecho en su tiempo. La mano del joven trató con largueza a los nuevos caballeros armados con él. Entonces bendijeron el viaje que les trajo a estas tierras. (Criado, 2011<sup>8</sup>: 47).

También Sigfrido es valeroso, y así responde cuando le hablan de los riesgos de ir a pedir la mano de Krimilda:

Entonces le hicieron ver al héroe los riesgos de su proyecto (...) Lo que yo no consiga amistosamente de ellos lo logrará sin más mi brazo por la fuerza (...) No es mi intención (...) que me acompañe a Worms una hueste de guerreros. Ni es por las armas –eso me pesaría mucho- como yo quiero conquistar a la muy noble doncella. Con sólo mi brazo y sin más lo he de conseguir. (Criado, 2011<sup>8</sup>: 49-50).

Aunque Sigfrido en un principio reta al rey de Worms a disputar sus reinos (el que ganara se quedaría con el del otro) y algunos de sus caballeros se ofenden gravemente, luego “Sigfrido fue un huésped muy estimado en el país burgundo” (Criado, 2011<sup>8</sup>: 58). Sigfrido era siempre el mejor (fuera cual fuera el desafío), nadie podía compararse a él en fuerza (“tanto en el lanzamiento de piedras como arrojando la lanza”) y cuando “aparecía en la corte entre los caballeros, (...) mostraba tal don de gentes y gentileza el hijo de Siglinda, que muchas ricashembras quedaban entrañablemente prendadas de su persona” (Criado, 2011<sup>8</sup>: 59).

Lúdeger, por ejemplo, al reconocer a Sigfrido en la batalla hace que sus soldados paren y se rindan, pues sabe que no habrá de conocer la victoria ante él.

Nadie ha cabalgado en el rigor de la batalla, tan gallardo, noble reina (...) como el noble extranjero de los Países Bajos: el brazo de Sigfrido llevó a cabo proezas maravillosas.

Por grandes que hayan sido las hazañas realizadas por todos los caballeros, (...) por noblemente que lidiaran, eso no es nada comparado con la gesta de Sigfrido, el hijo del rey Sigmundo. (...) Él es un bravo y cabal caballero en todas sus virtudes. (...) las más brillantes proezas que jamás se vieron en todo el campo de batalla, tanto al final como al principio, ésas las hizo, siempre dispuesto, el brazo de Sigfrido. Él traerá valiosos rehenes al reino de Gunter.

Él los sometió con su fuerza, el bizarro caballero (...) Quinientos guerreros capaces o más vienen cautivos a tierra burgunda y (...) de los moribundos otros ochenta vienen sobre parihuelas teñidas de sangre, la mayoría derribados por el brazo del valiente Sigfrido. (Criado, 2011<sup>8</sup>: 72-73).

Junto a su valor destaca la fuerza de Sigfrido, con quien los reinos desean mantener la paz para que les sea propicio: “Debemos acoger a este joven señor lo mejor posible, para no incurrir en su odio. Es tan intrépido, que debemos mantenerlo propicio: su fortaleza le ha permitido proezas maravillosas” (Criado, 2011<sup>8</sup>: 55).

Al rey Gunter de Worms le declaran la guerra Lúdegast y Lúdeger (que ya se ha mencionado); Gunter, tras hablar con sus caballeros, acude a pedirle ayuda a Sigfrido, quien le promete su servicio.

Ya en el campo de batalla, mientras reconoce el terreno, se encuentra con el rey Lúdegast haciendo lo mismo y comienzan a luchar con ferocidad y violencia.

Los tajos que asestaba Sigfrido resonaron por todo el campo. Rojas centellas despedían los yelmos, cual si fueran hogueras, tal poder tenía el brazo del héroe. Los dos hallaron en su contrario un digno enemigo (...) se alzó Sigfrido con la victoria.

Había causado tres grandes heridas al rey a través de su refulgente coraza, que era de gran calidad; las hojas de la espada hicieron manar sangre de las heridas (...) Sigfrido iba a llevarse de allí al vencido cuando fue acometido por los treinta [soldados que habían acudido en auxilio de Lúdegast]. El brazo del héroe hubo de defender su valioso rehén con tajos descomunales. Pronto el gallardo batallador hizo aún más destrozos.

A los treinta en la lucha heroica, los hizo perecer. Sólo dejó vivo uno. (Criado, 2011<sup>8</sup>: 67).

En el fragmento anterior se puede comprobar la superioridad que posee Sigfrido, quien no sólo vence al rey Lúdegast hiriéndole a través de la coraza, sino que también vence a treinta soldados y mata a todos salvo uno. Pero Sigfrido también posee cualidades que lo hacen más apuesto, como la suntuosidad de sus vestidos: “Así es como entraba a caballo en la corte del rey Gunter el intrépido Sigfrido. Jamás se había visto en un caballero atuendo tan suntuoso (...) Sigfrido, el muy audaz, ¡qué atrevido habló entonces!” (Criado, 2011<sup>8</sup>: 51-52), su gallardía: “Allí estaba, lleno de galanura, el hijo de Sigmundo. (...) Había que admitir que jamás se había visto héroe alguno tan gallardo” (Criado, 2011<sup>8</sup>: 81) o su porte: “Sólo tienes que ver su porte y mirar cuán magnífico sobresale entre los otros guerreros, como la brillante luna se destaca entre las estrellas” (Criado, 2011<sup>8</sup>: 157).

### 2.3.10. Vólund, Helgi, Sinfiotli y Sígurd

Lerate señala que la épica germánica trata fundamentalmente de héroes y acontecimientos que se sitúan en la época de las migraciones. Así, “Sígurd, Ermanarico o Atila son todavía figuras favoritas de los cantos de la *Edda Mayor*, que fue recopilada en Islandia con fecha tan tardía como el siglo XIII” (Lerate, 2012<sup>4b</sup>: 9).

Los *Edda* son dos importantes obras de la antigua literatura nórdica escandinava y, aunque se trate de dos obras muy distintas entre sí, ambas gozan de excepcional interés porque son la “principal fuente de información sobre la mitología y las viejas tradiciones épicas del mundo germánico precristiano” (Lerate, 2012<sup>4a</sup>: 9).

La *Edda poética* o *Edda Mayor* “es una colección de treinta y cuatro antiguos poemas noruegos que tratan de los dioses y héroes paganos germánicos” y que “fueron compuestos por un grupo de cantores y poetas en varias partes del mundo vikingo (...) durante el periodo 900-1050”, completándose la colección, aparentemente, en Islandia. La *Edda en prosa* o *Edda Menor* es un manual para poetas jóvenes que “resume los mitos paganos germánicos y reseña las reglas retóricas de esta clase de poesía”. La mitología que documentan estos textos muestra un prematuro estrato campesino (asociado con el productor del trueno, Tor), y otro estamento aristocrático posterior (el de Wotan-Odín) (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 313)

Una de las representaciones más fuertes aparece en la *Edda Mayor* de los antiguos vikingos y en ella se cuenta que Odín (Wotan), el jefe de los dioses, quiso saber cuál sería su destino y el del resto de los dioses, y la personificación de la Madre del Mundo, el Destino articulado o la *Madre Sabia*, le respondió lo siguiente:

Los hermanos lucharán uno contra el otro,  
Y los hijos de las hermanas mancillarán el parentesco;  
Caerá sobre la tierra una gran prostitución;  
Tiempo de hachas, tiempo de espadas, de hendidos escudos;  
Tiempo del viento, tiempo de los lobos, aquí desaparece el mundo;  
Nunca los hombres serán clementes.  
(Campbell, 2014<sup>2</sup>: 402).

Los orígenes de la poesía éddica “se remontan a la primitiva épica que fue patrimonio común de todos los pueblos germánicos desde la época de las migraciones (siglos III-V) tras haber nacido, quizás, concretamente entre los godos”. Los cantos de las *Eddas* muestran el producto final al que llega Escandinavia en el largo proceso de transmisión oral y elaboración la épica original. Por este motivo tienen un estrecho

parentesco con otras obras como *Beowulf*, “que son exiguas muestras de la poesía que a partir de aquel mismo fondo común debió desarrollarse en Inglaterra y Alemania”.

Los poemas éddicos (la mayor parte de ellos, conservados en el Codex Regius, manuscrito del siglo XIII que contiene diez cantos de contenido mitológico y veintiuno sobre temas heroicos) representan la anónima tradición popular de los escandinavos y entre ellos se pueden encontrar distintos materiales:

los hay de contenido heroico, que cantan las hazañas de un Sígurd, por ejemplo, y continúan así directamente los temas épicos originales, y otros que se ocupan de los dioses y la mitología escandinava en general. (Stúrluson, 2012<sup>4</sup>: 9-10).

Campbell, al hablar de los *Eddas*, resume uno de los mitos que se incluyen en ellos y que narran el nacimiento de los dioses Odín, Vili y Ve:

Los brillantes hijos guerreros desdeñan la fuente generatriz, el personaje del estado seminal del sueño profundo, la matan sin más miramientos; la cortan, la parten en pedazos y la convierten en la estructura del mundo. Éste es el patrón de la victoria de todas las posteriores muertes del dragón, el principio de la antigua historia de las aventuras del héroe.

De acuerdo con la narración de las *Eddas*, después de que la ‘brecha bostezante’ había traído por el norte un mundo frío de neblina y por el sur una región de fuego, y después de que el calor del sur había hecho efecto en los ríos de hielo que bajaban del norte, una ponzoña espumosa empezó a surgir. De ella se levantó una llovizna que a su turno se convirtió en escarcha. La escarcha se fundió y goteó y la vida surgió de las gotas en la forma de una figura horizontal llamada Ymir, que era torpe, gigantesca y hermafrodita. El gigante durmió y mientras durmió sudó, uno de sus pies engendró un hijo con el otro, mientras debajo de su mano izquierda germinaban un hombre y una mujer.

La escarcha seguía deshaciéndose y goteando y se condensó en una vaca, Audumla. De sus ubres brotaron dos corrientes de leche de las que se nutrió Ymir. La vaca, para alimentarse, lamió los bloques de hielo, que eran salados. La noche del primer día que lamió, los cabellos de un hombre surgieron de los bloques; el segundo día, la cabeza de un hombre; el tercero, el hombre completo estaba allí y su nombre era Buri. Luego, Buri tuvo un hijo (no se sabe quién fue la madre) llamado Borr que se casó con una de las hijas gigantes de las criaturas que habían nacido de Ymir. Dio nacimiento a la trinidad de Odín, Vili y Ve, y éstos asesinaron al dormido Ymir y cortaron el cuerpo en pedazos. (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 312).

La *Edda Menor*, *Edda en Prosa* o *Edda de Snorri*, “es un manual de técnica de la poesía escáldica compuesto hacia el 1220 por Snorri Stúrluson, la más conocida figura (...) de la política y las letras antiguo islandesas” (Lerate, 2012<sup>4a</sup>: 9-10), quien



incluye en su preceptiva del arte escáldico una exposición de la antigua mitología escandinava.

La Edda de Snorri está compuesta por un prólogo y tres partes: 1. La Alucinación de Gylfi, 2. El Lenguaje del Arte Escáldico y 3. el Catálogo de Estrofas” (Stúrluson, 2012<sup>4</sup>: 18), aunque su composición se produjo de forma opuesta, puesto que la última parte constituye un compendio de figuras retóricas y metros; la segunda es un diálogo entre el dios de la poesía y un dios del mar del que se sirve para informar de los nombres poéticos que, dada su antigüedad, pueden ser desconocidos; y, por último, la primera parte, en la que revisa la mitología escandinava que había sido abandonada con la adopción del Cristianismo.

“La exposición de los mitos y tradiciones legendarias que se hace en el *Gylfaginning* y el *Skáldskaparmál*<sup>110</sup> es, sin comparación posible, la más completa e interesante que se nos ha conservado de toda el área antiguo-germánica”, lo que ha supuesto que la *Edda Menor* se conozca sobre todo como una recopilación de mitos y leyendas, aunque la obra se trate, en realidad, de “una preceptiva de la poesía escáldica” (Stúrluson, 2012<sup>4</sup>: 19-20).

Una de las narraciones que se hacen en la *Edda Menor* es la historia del rey Gylfi, quien, a pesar de ser un hombre sabio y entendido en la magia,

se extrañaba mucho de que los ases tuvieran tanta ciencia, que todas las cosas les saliesen como ellos querían; se preguntaba si lograrían esto por sí mismos o si lo obtendrían de los poderes divinos a los que hacían sus sacrificios. Se puso, pues, en camino hacia el Ásgard, pero salió en secreto y oculto bajo la apariencia de un anciano. Pero los ases fueron más listos (...) y entonces echaron contra él que se engañara con visiones. (Stúrluson, 2012<sup>4</sup>: 32).

Un relato similar al de Gylfi es el de Égir (o Hler), que “se puso en camino al Ásgard, pero los ases adivinaron su viaje; le dieron una buena acogida, aunque también le hicieron ver muchas visiones” (Stúrluson, 2012<sup>4</sup>: 99).

La *Edda Mayor* o *Edda en Verso*, por el contrario, es una colección de cantos que constituyen “un selecto núcleo de composiciones que agrupa lo más interesante de cuanto ofrece la literatura nórdica escandinava en el género de aquella tradicional y anónima poesía popular que (...) fue comúnmente cultivada desde la remota época de las

---

<sup>110</sup> La Alucinación de Gyfli y El Lenguaje del Arte Escáldico, respectivamente.

migraciones por todos los pueblos germánicos”. De este modo, la poesía de la *Edda Mayor* debe relacionarse directamente con la que se desarrolló también por todo el resto de la Germania a partir del mismo fondo tradicional, y de la que quedan testimonios (sobre todo en Inglaterra).

Los cantos de la *Edda Mayor* proceden, igual que la *Edda Menor*, básicamente de un manuscrito, el Codex Regius (descubierto en Islandia en 1643) y en el que se encuentra recogido lo mejor de la poesía éddica antiguo-nórdica (Lerate, 2012<sup>4a</sup>: 10-11).

En cuanto al contenido temático de los cantos de la *Edda Mayor*, este ha de dividirse “en dos partes o secciones claramente diferenciables y de aproximadamente la misma extensión”. Por un lado, aquellos que se ocupan de asuntos mitológicos y en los que Odín, Loki y Tor destacan, mientras que, por otro, la segunda parte incluye los poemas que pueden calificarse de épicos: “cuentan de las valientes hazañas y trágicas desventuras de algunas de las figuras que debieron ser centrales en la común tradición de la poesía heroica germánica” (Lerate, 2012<sup>4a</sup>: 12); y por ello nos centraremos sobre todo en esta segunda sección ya que es la que acoge a los héroes (aquellos que, si bien puedan ser de carácter semidivino, también tengan su parte mortal), frente a la primera parte, que, como le sucede al *Edda Menor*, se centra más en la vida y aventuras de los dioses nórdicos, totalmente divinos e inmortales.

En primer lugar, *El Cantar de Vólund* (una historia de venganza en la que el protagonista no es ya un dios) es una “ambigua pieza sobre una de las más conocidas figuras de toda la vieja tradición germánica”, que sirve de paso al grupo de poemas de contenido épico o heroico-legendario recogidos en la segunda parte. Estos dieciocho cantos épicos del Codex Regius fueron ordenados y relacionados entre sí por el autor del manuscrito con la intención de que así parezca seguirse una única y larga historia sin solución de continuidad. De esta manera, en este conjunto de poemas pueden detectarse tres ciclos de procedencia independiente: “a) el de Helgi, b) el de Sígurd y los giukungos, c) el de los hijos de Jónak y la muerte de Jormunrekk”.

Por un lado, los cantos de Helgi, aparecidos en primer lugar, “proceden de una tradición autóctona escandinava y, más concretamente, quizás, danesa”, mientras que en la historia de Sígurd (Sígfrid en *El Cantar de los Nibelungos*) y de sus cuñados Gúnnar y Hogni, en torno a la cual giran los cantos que forman el segundo ciclo, se observan tradiciones de procedencia franca y burugundia (Lerate, 2012<sup>4a</sup>: 14-15).

Como ya se ha indicado, en el Codex Regius se recogen los poemas de las

*eddas*, siendo 29 de los 35 poemas de un manuscrito de mediados del siglo XIII o de la segunda mitad de este siglo. Pero el Codex Regius no es el original, sino que se trata de una copia de un modelo anterior, que suele datarse hacia el año 1200. En conclusión, podría considerarse que los cantos de la *Edda Mayor* fueron originarios del siglo XII o anteriores y que los poemas de contenido heroico continúan “una tradición temática ya iniciada en la lejana época de las migraciones (siglos III-V) y que se extendió por todo el ámbito germánico” (Lerate, 2012<sup>4a</sup>: 17-19).

Antes de comenzar con cada uno de los héroes señalados, hemos de indicar que las características que se han podido extraer de ellos son mínimas, por lo que su retrato estará incompleto. Sin embargo, es interesante incluirlos dentro del corpus por su relación con otros héroes mencionados y su entronque con la épica posterior de los países del norte de Europa.

En primer lugar, de Vólund se dice que “era éste el hombre más habilidoso de que se cuenta en las viejas historias” (Lerate, 2012<sup>4a</sup>: 186) y que “es capaz de volar, se considera a sí mismo libre como el viento” (Lerate, 2012<sup>4a</sup>: 188).

A pesar de todas estas cualidades, la esposa de Vólund, una valquiria llamada Álvit, quien se casó con él y pasó un tiempo a su lado, le abandona. Así, mientras espera que su esposa regrese, sale un día a cazar y se queda dormido. Al despertar, nota que sus fuerzas se han ido y que está atado y le llevan hecho prisionero al palacio de Níðud, rey de los niaras. Estos le cortan “los tendones por las corvas” (Lerate, 2012<sup>4a</sup>: 189) y lo dejan en una isla donde ha de trabajar como herrero para el rey. Sin embargo, Vólund, cuyo ingenio es inusual, se las ingenia para engañar a los hijos de Níðud y matarlos (tras lo cual hace joyas con ellos) así como para crearse unas alas con las que poder escapar. Cuando huye de la isla, llega de nuevo al palacio del rey Níðud; allí, habla con este y con la reina para contarles lo que ha hecho con sus hijos así como que ha dejado embarazada a su única hija, Bóðvild.

En segundo lugar, encontramos a dos héroes con el mismo nombre, Helgi y Helgi “El matador de Húnding”. En el primero de los dos, se magnifica el nacimiento del héroe, aludiendo a los ríos mitológicos, y señalando que será un gran conquistador y obtendrá una extensa fama. Así, de él se cuenta:

Graznaron las águilas –santas entonces / las aguas bajaban de Himinfiol- / el día en

que Bórgild en tiempos de antaño / a Helgi el grande en Brálund parió. / A la noche las nornas allá que acudieron, / al príncipe ellas su vida le hicieron: / fama ordenaron que el noble alcanzara, / que fuese el mejor de la estirpe budlunga. / Del destino los hilos con fuerza trenzaron / en tanto que en Brálund bastiones caían; / cordones de oro le hilaron ellas, / los fijaron arriba en el lar de la luna. / Congoja le cupo al nacido de ylfigos / y a aquella que al mundo amorosa lo trajo (...) Mirada él tiene, el amigo de lobos, / de fiero guerrero (...) Excelente señor lo pensaban los nobles, / rica cosecha a su pueblo él daba. (Lerate, 2012<sup>4</sup>a: 193-194).

El primer Helgi muere a manos de Húnding, lo que relacionará a este con el segundo Helgi, pues será quien lo mate. De este Helgi, se cuenta lo siguiente: “El rey Sigmund, el hijo de Vólsung, estaba casado con Bórgild la de Brálund. A su hijo lo llamaron Helgi en recuerdo de Helgi el hijo de Hiórvard” (Lerate, 2012<sup>4</sup>a: 215).

Respecto a los agresores de este Helgi, debe mencionarse a los hijos de Húnding, quienes le exigen una compensación por la muerte de su padre; pero Helgi les declara la guerra y los mata. Helgi también mató al asesino de su abuelo materno, Hródmarr, así como al gigante Hati con la espada que le aconseja buscar la valquiria Svava. Más tarde,

fue a donde el rey Eylimi y le pidió a su hija Svava. Helgi y Svava se prestaron los juramentos y se tuvieron grandísimo amor. Svava se quedaba con su padre mientras Helgi salía a luchar. Svava seguía siendo valquiria como antes. (Lerate, 2012<sup>4</sup>a: 211).

Otro rasgo que tienen en común ambos Helgi, es que a los dos les pide una valquiria ayuda para evitar un compromiso matrimonial indeseado; en el caso del segundo, esta se llama Sigrun y va a casarse con el rey Hódbrodd (para lo cual Helgi recluta a más de mil soldados), mientras que en el caso del primero no se menciona su nombre, pero sí que el héroe está enamorado de ella.

“Helgi se casó con Sigrun, y tuvieron hijos. Helgi no llegó a viejo. Dag, el hijo de Hogni, le hizo sacrificio a Odín para poder vengar a su padre” (Lerate, 2012<sup>4</sup>a: 222). Así, el primer Helgi muere: “al alba cayó en Fioturlund / el buldungo que fue el mejor del mundo / y cuellos pisaba de grandes señores (...) Superior era Helgi a todo otro rey” (Lerate, 2012<sup>4</sup>a: 223-224).

El segundo Helgi demuestra poseer astucia, ya que fue en secreto a espiar el *hird* del rey Húnding” (Lerate, 2012<sup>4</sup>a: 215) y, para que no lo encontraran, se disfrazó de sierva. Tiempo después logra matar a Húnding.

Hedin, hermano del primer Helgi, le confiesa que ansía a su mujer, Svava. Ante

estas declaraciones, el héroe le perdona y le explica que tiene un combate unos días más tarde y que, si no vence, puede casarse con ella. Helgi lucha contra Alf y recibe una herida mortal, pero Svava se niega a casarse con el hermano de su marido tras la muerte de este, y vuelven a estar juntos reencarnados en Helgi el Matador de Húnding y Sigrun<sup>111</sup>. También Helgi y Sigrun se dice que volvieron a nacer; él se llamó entonces Heldi Haddingiaskati, y ella Kara, hija de Halfdan, será de nuevo valkiria (Lerate, 2012<sup>4</sup>a: 227).

Del segundo Helgi se habla de su valor en estos términos:

Entre pechos amigos el olmo creció, / el de alto linaje, a la luz de la dicha; / oro a los hombres magnánimo daba, / su botín de tesoros él repartía. / Poco el señor demoró el combate: / quince contaba años el rey / cuando muerte le dio a Húnding el fuerte, / quien mandó largo tiempo en tierras y bravos. (Lerate, 2012<sup>4</sup>a: 194-195).

Helgi, “siempre en la brega Helgi el primero, / el que a Húnding mató, presente estaba, / pronto al combate, tardo en la huida” (Lerate, 2012<sup>4</sup>a: 202), sale victorioso de una batalla en la que ayuda a las valkirias, y estas, en premio por su ayuda, le anuncian tierras y el matrimonio con una mujer hermosa, pues “el rey Helgi era un gran guerrero” (Lerate, 2012<sup>4</sup>a: 211).

Respecto al primer Helgi, de él se dice que “Hiórvard y Sigrin tuvieron un hijo grande de cuerpo y bien parecido. No hablaba; no se le había dado nombre<sup>112</sup> (...) Tardarás, oh Helgi, en ganar anillas, / oh fiero manzano, y los campos de Róðul” (Lerate, 2012<sup>4</sup>a: 205).

De Sinfiotli sólo se puede decir que era tan fuerte que nada podía dañarle, ni por dentro ni por fuera, y que esta característica se la transmitió, en parte, a sus hijos:

Sígmund, el hijo de Vólsung, era rey de Frákkland. Sinfiotli era el mayor de sus hijos (...) Cuentan que Sígmund era tan recio que ni por fuera ni por dentro le dañaba el veneno; pero sus hijos todos sólo resistían el veneno que les venía por fuera de la piel. (Lerate, 2012<sup>4</sup>a: 229).

Finalmente, de Sígurd se aportan más datos, como que nadie podrá igualarle en

---

<sup>111</sup> “Había un rey que se llamaba Hogni, y su hija era Sigrun; ésta era valkiria, y cabalgaba por los aires y sobre el mar. Era Svava renacida” (Lerate, 2014<sup>4</sup>: 217).

<sup>112</sup> Hace referencia a que, en un principio, es un héroe retraído y que demuestra poca inteligencia.

gloria: “¡Nadie en la tierra habrá bajo el sol / que en gloria, oh Sígurd, jamás te iguale!” (Lerate, 2012<sup>4</sup>a: 240).

En lo que respecta a su origen, se dice:

Sígurd me llamo, de Sígmund nacido, / y es del señor Hiordis la madre (...) Se dijeron y hablaron de cosas muchas / cuando ambos se vieron, los héroes sagaces (...) Serás bajo el sol el hombre más grande, / de todos los reyes nacido el mayor, / liberal con el oro, tardo en la huida, / excelente de aspecto y sensato al hablar. (Lerate, 2012<sup>4</sup>a: 232).

También se anuncia cuáles serán sus hazañas futuras:

Lo primero a tu padre, señor, vengarás / y la toda desgracia que a Eylimi cupo: / a los hijos de Húnding, valientes y fieros, / tú matarás, quedarás victorioso (...) Matarás tú solo al dragón fulgurante, / al gran codicioso que está en Gnitahaid; / al uno y al otro muerte darás, / a Regin y Fáfnir; / bien dice Grípir (...) Tú la guarida hallarás de Fáfnir / y dueño te harás del tesoro hermoso; / cargarás aquel oro a lomos de Grani, / a Giuki le llegas, al fiero señor (...) Poderosas runas te va a enseñar / que los hombres todos saber quisieran, / y las hablas también que las gentes tienen / y conjuros de vida. ¡Rey tú venturoso! (Lerate, 2012<sup>4</sup>a: 232-234).

Después de vengar a su padre, Sígmund, Sígurd va en busca del dragón Fáfnir:

Sígurd hizo allí un gran agujero en el camino y se metió en él. Cuando Fáfnir dejó su oro, resopló veneno, y éste le cayó en la cabeza a Sígurd. Pero cuando Fáfnir pasó sobre el agujero, entonces Sígurd le clavó su espada hasta el corazón. (Lerate, 2012<sup>4</sup>a: 249).

Cuando el dragón, herido, le pregunta su nombre, Sígurd le miente diciéndole que se llama *errante* y que no tiene padres, temiendo que le maldiga. Luego se bebe su sangre y, al tocar su corazón (el cual había puesto a asar) aprende el lenguaje de los pájaros, quienes le advierten de las malas intenciones de Regin, hermano de Fáfnir y que le había incitado a matar al dragón.

Finalmente, en lo que respecta a su valor, si bien queda demostrado en su victoria contra el dragón, se cuenta:

Ya a nuestra sala el hijo de Sígmund, / el hombre atrevido, aquí nos llegó; a guerreros más viejos en ánimo gana (...) señor el más grande será bajo el sol, / de su vida los hilos el mundo abarcan. (Lerate, 2012<sup>4</sup>a: 245).

### 2.3.11. Rodrigo Díaz de Vivar

Como señala Smith (Smith, 1983: 16), el *Poema de mio Cid* es “el poema nacional de Castilla y uno de los grandes poemas de la Edad Media europea; es, asimismo, el primer texto poético, de gran dimensión, en español”. Se estima que el poema fue compuesto en los primeros años del siglo XIII en Burgos o en algún lugar cercano a la ciudad.

En este poema, como en el *Cantar de Roldán*, se encuentra una mezcla magistral de historia e invención, que abarca casi veinte años de la vida de Rodrigo Díaz de Vivar, también conocido como El Cid y El Campeador.

En el *Poema de mio Cid* se pueden encontrar “muchos de los rasgos que caracterizan a la poesía épica” al mismo tiempo que aparecen diferencias significativas. En primer lugar, el carácter predominantemente realista ha hecho que se considere si posee suficiente dimensión épica. En segundo lugar, se dice que al poema parece faltarle el tono elevado que caracteriza a la poesía épica (Smith dice que hay, “incluso, toques de humor y un vago elemento de farsa que parecen justificar este punto de vista”). En tercer lugar, se da cierta preponderancia “a los aspectos domésticos y paternos de la vida del héroe, para mostrarnos con toda claridad que su ternura y delicadeza constituyen un rasgo esencial de su carácter” exaltando su humanidad frente a su condición heroica, aunque esto sirve de ayuda para la apreciación moderna (Smith, 1983: 16-17). Por último, no existe un final melodramático a la altura del héroe, sino que este termina sus días muriendo en paz en la cama, a diferencia del resto de la mayoría de los héroes épicos (Roldán, Sigfrido, Aquiles...).

“El *Poema de mio Cid* había sido fechado por Menéndez Pidal alrededor de 1140 y su versión primitiva alrededor de 1105, sólo unos pocos años después de la muerte del Cid” (Smith, 1983: 18), que tuvo lugar en el 1099.

Una breve descripción del héroe es la siguiente:

es valiente en la batalla y al enfrentarse al león, hábil en la táctica militar, prudente en los aspectos más amplios de la estrategia (...), de una fortaleza física poco común (...); constante, generoso, considerado, totalmente confiable (...), afectuoso (...), cariñoso y tierno con su mujer e hijas, y profundamente piadoso. (Smith, 1983: 82).

Se ha de señalar, sin embargo, que el retrato del Cid se produce a través de varias perspectivas; así, “vemos al Cid, en su presencia física, a través de los ojos del narrador

(...), a través de los ojos del rey y la corte (...), y también a través de los infantes (...); le vemos de alguna manera, asimismo, a través de los ojos del león” (Smith, 1983: 87).

Si ha de indicarse un auxiliar del héroe, este se corresponderá con el Dios cristiano o, en su lugar, uno de sus enviados. Así por ejemplo, el arcángel Gabriel se le aparece en una visión indicándole que, mientras viva, todo irá bien: “El angel Gabriel a el vino en (vision): / Cavalgad, Çid, el buen Campeador, / ca nunca en tan buen punto cavalgo varon; / mientras que visquieredes bien se fara lo to” (Smith, 1983: 153).

Los adversarios del Cid, más que el rey que lo ha expulsado de su patria y ha prohibido a cualquiera que le ayude, son los infantes de Carrión, que se muestran con rasgos opuestos a las virtudes que muestra el Cid. Sin embargo, en un principio, cuando se decide que recibirán a las hijas del Campeador como esposas, la relación entre ellos y el Cid no es mala:

Oid me, Minaya, e vos, Per Vermuez: / sirvem mio Çid el Campeador / el lo mereçe e de mi abra perdon; / viniesssem a vistas si oviesse dent sabor. / Otros mandados ha en esta mi cort: / Diego e Fernando –los iffantes de Carrion- / sabor han de casar con sus fijas amas a dos. (Smith, 1983: 208).

Aunque sí parece que el Cid tiene ciertas reticencias al enlace, que acepta por ser mandato del rey: “Ellos son mucho orgullosos e an part en la cort, / deste casamiento non avria sabor; / mas pues lo conseja el que mas vale que nos” (Smith, 1983: 209).

Con motivo de las bodas de sus hijas, el Cid despliega todo un generoso dispendio:

Quinze dias conplidos en las bodas duraron / hya çerca de los .xv. dias ya van los fijos dalgo. / Mio Çid don Rodrigo el que en buen ora nasco / entre palafres e mulas / e corredores cavallos / en bestias sines al .c. son mandados, / mantos e pelliçones e otros vestidos largos; non fueron en cuenta los averes monedados (...) Qui aver quiere prender bien era abastado, / ricos tornan a Castiella los que a las bodas legaron. (Smith, 1983: 219-220).

Cuando los infantes se van a marchar con las hijas del Cid, este les enumera la dote que les entrega (y que luego habrá de pedirles en las Cortes):

Vos les diestes villas por arras en tierras de Carrion; / hyo quiero les dar axuvar .iii. mill marcos de (valor), / darvos e mulas e palafres muy gruesos de sazón, / cavallos pora en diestro fuertes e corredores / e muchas vestiduras de paños e de çiclatones; / dar vos he dos espadas, a Colada e a Tizon, bien lo sabedes vos que las



gane a guisa de varon. (Smith, 1983: 232).

Los infantes se muestran cobardes en numerosas ocasiones. La primera de ellas se produce cuando se escapa el león y ambos huyen a esconderse. El Cid los busca pero le cuesta encontrarlos y, cuando lo hace, la corte se burla de ellos; aunque el Cid prohíbe enseguida estas mofas, ellos ya se sienten ofendidos.

El segundo de los momentos en los que demuestran su falta de valor es cuando el rey Bucar acude a Valencia para luchar contra el Cid. Este y sus hombres están deseosos de entrar en batalla, pero los infantes quieren marcharse a Carrión ya que temen pelear. El Cid, para que no pierdan honra, les dice que pueden quedarse en Valencia, pues sabe que quieren irse, y que él peleará.

Tras la victoria, el Cid se siente agradecido y reparte las ganancias entre todos (incluidos los infantes de Carrión, a quienes elogia); sabiendo que, a causa de sus éxitos, otros reinos musulmanes temerán que acuda a atacarles (pensamiento que él desecha pues prefiere permanecer en Valencia recibiendo o haciendo entregar tributos).

Los infantes, aún más ofendidos por las burlas de los vasallos del Cid, planean escarmentar a las hijas del Cid en su viaje a Carrión, a las que golpearán y abandonarán en el Robledal de Corpes (la tercera de sus cobardes acciones), después de tramar la muerte de Avengalvon sin éxito. A ellas las encuentra Félez Muñoz y las lleva a San Esteban de Gormaz para que pudieran curarse de sus heridas; el rey Alfonso, al enterarse de lo sucedido, se siente tan dolido como todos los demás. El Cid, por su parte, una vez que llegan sus hijas a Valencia, manda un mensajero para pedirle justicia al rey, tanto por la deshonra de sus hijas, como por haberse quedado los infantes con sus dotes pero no con sus esposas.

El rey Alfonso decide convocar Cortes en Toledo y hacer que allí, con todos los condes e infanzones delante, compensen los infantes de Carrión al Cid. Este acude a reclamar sus derechos (la devolución de las espadas y del dinero así como enfrentarse en lid por la deshonra hecha a sus hijas) con cien hombres armados a las Cortes, por si los infantes quieren luchar.

Finalmente, los infantes no morirán, pero serán deshonrados y desterrados y habrán de devolver todo cuanto ganaron con el matrimonio con las hijas del Cid. Estas, por su parte, terminarán casadas con los príncipes de Navarra y Aragón, lo que acrecienta, de forma indirecta, la honra y nobleza del Cid:

Fablemos nos d'aqueste que en buen ora naçio: / grandes son los gozos en Valençia la mayor / por que tan ondrados fueron los del Campeador. / Prisos a la barba Ruy Diaz so señor: ¡Gradi al rey del çielo, mis fijas vengadas son! (...) Sin verguença las casare o a qui pese o a qui non (...) Oy los reyes d'Espania sos parientes son; / a todos alcança ondra por el que en buen ora naçio. / Passado es deste sieglo el dia de çinquaesma / ¡de Christus haya perdon! (Smith, 1983: 269).

Uno de los temas de mayor importancia en el poema es el exilio al que se ve sometido el Cid y por cuya causa habrá de ganarse la honra con la espada a base de recuperar territorios de manos de los musulmanes para el rey Alfonso. De esta manera, el batallador e invencible Cid, temido por las tropas enemigas, llora por la calumnia que lo obliga a alejarse de su rey y de los suyos para emprender el doloroso camino del injusto destierro del que, sin embargo, volverá engrandecido; y por ese llanto su figura heroica se humaniza y enaltece al mismo tiempo (Bauzá, 2007: 130-131): “De los sos ojos tan fuerte mientras lorando / tornaba la cabeça y estava los catando (...) Sospiró mio Çid ca mucho avie grandes cuidados” (Smith, 1983: 139) o “Lorando de los ojos que no viestes atal, / asis parten unos d'otros commo la uña de la carne” (Smith, 1983: 152).

Sin embargo, no sólo el Cid llora y se lamenta; cuando se marcha de Alcocer, aquellos que han sido conquistados por él lloran por su partida y le desean buena suerte.

En su destierro, el Cid envía como tributo a su rey parte de las ganancias que obtiene (lo que supondrá el perdón del rey a aquellos que vayan con el Cid y la devolución de sus propiedades a estos) y las reparte también entre sus vasallos: “¡Dios, que bien pago a todos sus vassallos / a los peones e a los encavalgados!” (Smith, 1983: 167), así como en misas y en su mujer e hijas la parte restante.

Pero no solo les da dinero y objetos en pago, sino también “Los que ixieron de tierra de ritad son abonados, / a todos les dio en Valençia casas y heredades de que son pagados; / el amor de mio Çid ya lo ivan provando” (Smith, 1983: 184), aunque elabora un censo para que, aquellos que huyan o le abandonen, deban devolver todas las ganancias para los que sí están luchando.

Más tarde, Minaya vuelve a hablar con el rey Alfonso, a quien le cuenta las victorias del Cid y todas las ganancias que con ellas ha obtenido (versos 1321-1339 de Smith, 1983: 187-188), y el rey le devuelve todas sus propiedades y además le otorga el permiso para que sus hijas y su mujer vayan con él a Valencia:

A mio Çid el que en buen ora nasco / dentro a Valençia lievan le el mandado; /

alegre fue mio Çid que nunca mas nin tanto / ca de lo que mas amava yal viene el mandado (...) A la madre e a las fijas bien las abraçava, / del gozo que avien de los sos ojos loravan. (Smith, 1983: 195-197).

Tras la batalla en Valencia contra el rey de Marruecos (y la victoria del Cid), manda entregar el diezmo al obispo y la tienda del rey marroquí al rey Alfonso, así como caballos y otros bienes.

Por tanto, en todos estos fragmentos se puede ver que el Cid tiene un carácter generoso, incluso en momentos de adversidad, tanto con el rey como con sus hombres, a quienes “Sabe el Cid cómo alegrar y animar a sus hombres, sin desdeñar promesas prácticas de recompensa en relación con el botín” (Smith, 1983: 82).

Asimismo, el Cid también demuestra astucia e inteligencia, como cuando manda a sus hombres excavar una zanja para no poder ser sorprendidos y, más adelante, logra tomar Alcocer al simular la retirada y ser perseguidos por los soldados de la ciudad, que dejan las puertas sin guardar. Uno de los reyes musulmanes les sitian y, cuando les empieza a escasear el agua y la comida, deciden luchar: “a todos sos varones mando fazer una carcava / que de dia nin de noch non les diessen arebata, / que sopiessen que mio Çid alli avie fincança” (Smith, 1983: 159).

El Campeador también ofrece un carácter intachable, afectuoso y piadoso: “Spidios el cabos de cuer e de voluntad” (Smith, 1983: 146) o “¡A ti lo gradesco, Dios, que çielo e tierra guias! / ¡Valan me tus virtudes gloriosa Santa Maria! / D’aquí quito Castiella pues que el rey he en ira; non se si entrare i mas en todos los mios dias. / ¡Vuestra virtud me vala Gloriosa, en mi exida, e me ayude e(l) me acorra de noche e de dia!” (Smith, 1983: 146).

Mientras que los infantes, como se ha indicado, son cobardes, el Cid expone su valor en numerosas ocasiones, como en el episodio del león: “salios de la red e desatos el leon. / En grant miedo se vieron por medio de la cort; / enbraçan los mantos los del Campeador / e çercan el escaño e fincan sobre so señor” (Smith, 1983: 221).

Los infantes de Carrión huyen y se esconden atemorizados pero el Cid

En esto desperto el que en buen ora naçio, / vio çercado el escaño de sus buenos varones (...) Mio Çid finco el cobdo, en pie se levanto, / el manto trae al cuellos e adeliño pora(l) leon; / el leon quando lo vio assi envergonço / ante mio Çid la cabeça premio y el rotro finco; / mio Çid don Rodrigo al cuello lo tomo / e lieva lo adestrando, en la red le metio. (Smith, 1983: 221-222).

El autodomínio de la personalidad del Cid también es una característica importante del personaje, tal y como señala Smith:

La cualidad personal del Cid que el poeta pone más de relieve es (...) su *mesura*, cualidad que no es propiamente épica (...) La *mesura* es en parte ‘prudencia’, ‘buen sentido’, pero también ‘tacto’ y ‘consideración’ en el trato con los demás (...) Es una virtud más cívica que militar, proyectada al futuro –en relación con la ley, la familia y el estado- más que al pasado heroico. (Smith, 1983: 84).

Por otro lado, el sentido de la lealtad del Campeador también es algo a destacar, pues se muestra fiel, no sólo a su rey, sino también a todos los que le rodean. En el caso del rey Alfonso, se observa en este fragmento la profunda sumisión ante su señor: “los inojos e las manos en tierra los finco, / las yerbas del campo a dientes las tomo / lorando de los ojos, tanto avie el gozo mayor, / asi sabe dar omildança a Alfonsso so señor” (Smith, 1983: 212). Además, el Cid decide no volver a cortarse la barba hasta que el rey Alfonso le vuelva a aceptar: “Por amor del rey Alfonsso que de tierra me a echado / nin entrarie en ela tigeria ni un pelo non avrie tajado” (Smith, 1983: 184).

En pocas ocasiones se ofrece una descripción física del Cid, pero aquí se puede ver una de ellas:

Nos detiene por nada el que en buen ora naçio: / calças de buen paño en sus camas metio, / sobr’ellas unos çapatos que a grant huebra son; / vistio camisa de rançal tan blanca commo el sol, / con oro e con plata todas las presas son, / el puño bien estan, ca el selo mando; / sobr’ella un brial primo de çiclaton, / obrado es con oro, pareçen por o son; / sobr’esto una piel vermeja, las bandas d’oro son, siempre la viste mio Çid el Campeador; / una cofia sobre los pelos d’un escarpin de pro, / con oro es obrada, fecha por razon, / que non le contalassen los pelos al buen Çid Canpeador. / La barba avie luenga e prisola con el cordon (...) De suso cubrio un manto que es de grant valor, / en el abrien que ver quantos que i son. (Smith, 1983: 248-249).

La fuerza del Cid, por el contrario, es un elemento que se repite a lo largo de las batallas que libra, como se indica en los siguientes fragmentos:

Mio Çid don Rodrigo a la puerta adeliñava; / los que la tienen quando vieron la rebata / ovieron miedo e fue deseparada. / Mio Çid Ruy Diaz por las puertas entrava, / en mano trae desnuda el espada, / quinze moros matava de los que alcançava. / Gaño a Castejon y el oro e la plata. (Smith, 1983: 155-156).

Cayen en un poco de logar moros muertos mill e .ccc. ya. / ¡Qual lidia bien sobre

exorado arzon / mio Çid Ruy Diaz el buen lidiador! (...) Violo mio Çid Ruy Diaz el Castelano: / acostos a un aguazil que tenie buen cavallo, / diol tal espadada con el so diestro braço! (...) Mio Çid Ruy Diaz el que en buen ora nasco / al rey fariz .iii. golpes le avie dado, / los dos le fallen y el unol ha tomado, / por la loriga ayuso la sangre destellando; / bolvio la rienda por ir se le del campo. / Por aquel golpe rancado es el fonssado. (Smith, 1983: 165-166).

El Cid conquista Zaragoza y parte a Alicante, motivo por el que el conde de Barcelona, Ramón Berenguer, afirma que le ha injuriado y le presenta batalla, en la cual el conde será apresado por el Cid. Una vez en el campamento del Cid, el conde se niega a comer durante tres días, a pesar de la preocupación del Campeador, quien le promete soltarles una vez hayan comido. Así, cambia el sentimiento del conde, este se alegra por ello y, cuando se marchan, se siente agradecido hacia el Cid.

El Campeador sigue conquistando territorios y acercándose a Valencia, cuyos gobernadores deciden cercarles para que no sigan avanzando, aunque pierden todas las batallas a manos del Cid y sus hombres; finalmente el Cid consigue llegar hasta Valencia y la sitia hasta que sus habitantes no logran hacerse con comida (“bien la çerca mio Çid, que non i avia hart, viedales exir e viedales entrar”, Smith, 1983: 183) y, al décimo mes, le entregan la ciudad. El rey de Sevilla intenta recuperar Valencia, pero también es vencido y debe huir; un tiempo después es el rey de Marruecos el que acude a Valencia a luchar contra el Cid para recobrar la ciudad.

La seña sacan fuera, de Valençia dieron salto, / quatro mill menos .xxx. con mio Çid van a cabo, / a los cinquenta mill van los ferir de grado (...) Mio Çid enpleo la lança, al espada metio mano, / atantos mata de moros que non fueron contados, / por el cobdo ayuso la sangre destellando; / al rey Yuçef tres golpes les ovo dados, / salios le de sol espada ca muchol andido el cavallo, / metios le en Gujera, un castiello palaçiano; / mio Çid el de Bivar fasta alli lego en alcaz / con otros quel consigen de sus buenos vassallos (...) Quando el rey de Marruecos assi lo an arrancado / dexo (a) Alvar Fañez por saber todo recabdo. (Smith, 1983: 202).

El que en buen ora nasco los ojos le fincava, / embraço el escudo e abaxo el asta, / aguijo a Bavioca el cavallo que bien anda, / hiva los ferir de coraçon e de alma; / en las azes primeras el Campeador entrava, / abatío a .vii. e a .iii. matava (...) Sacan los de las tiendas, cae los en alcaz; / tato braço con loriga veriedes caer apart, / tantas cabeças con yelmos que por el campo caen, / cavallos sin dueños salir a todas partes (...) Alcançolo el Çid a Bucar a tres braças del mar, / arriba alço Colada, un grant golpe dadol ha, / las carbonclas del yelmo tollidas gela(s) ha, / cortol el yelmo e –librado todo lo hal- / fata la çintura el espada legado ha. / Mato a Bucar al rey de alen mar / e gano a Tizon que mill marcos d’oro val. / Vençio la batalla maravillosa e grant. (Smith, 1983: 225-226).

Después de la victoria en Valencia, casa a las doncellas de doña Jimena con sus vasallos, otorgándoles además una dote a cada una de ellas.

Por último, hemos de señalar que en el caso del Cid también se emplea el epíteto épico (“El que en buena hora nació”, “el que en buena hora ciñó espada”) así como el uso de armas que poseen denominación propia (Tizona y Colada).

### 2.3.12. Amadís

El *Amadís de Gaula* fue escrito entre los siglos XIV y XV; y sirve como una muestra de cómo la ficción caballeresca hispánica intentó, desde el *Amadís*, conservar fielmente el contenido y la forma de los *romans* medievales franceses, haciendo que se expandieran a toda la novelística caballeresca posterior (Pascual Auqué, 2015: 802).

Así, antes de la recreación de Wace de la *Historia regum Britanniae*, se desarrollaron “los que se han venido en denominar *romans antiques*, que forman una transición entre la canción de gesta y la novela bretona” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 42).

El *Amadís* se inserta, por tanto, en una de las tradiciones literarias más prolíficas de toda la Europa medieval que se corresponde con el mundo artúrico cuyo desarrollo “constituye uno de los pilares básicos de la ficción europea” (Cacho Blecua, 1987: 19). Esta herencia artúrica del *Amadís* puede comprobarse en numerosos detalles,

desde la investidura al armamento o desde la onomástica a numerosos episodios claramente imitados y recreados. El modelo seguido corresponde al del mejor caballero del mundo dedicado a los asuntos terrenales, fundamentalmente aventuras bélicas y amorosas (Cacho Blecua, 1987: 53-54) con los ejemplos representativos de Tristán y Lanzarote.

Sin embargo, a diferencia de estos, Amadís no se enamora de la esposa del rey, sino de su hija, quien está soltera, por lo que llevar a término su relación no supone el adulterio.

El relato pretende situar los hechos en una sucesión cronológica, pero no se ajusta del todo a la materia comentada; así el episodio se desarrolla en la Pequeña Bretaña (Rodríguez de Montalvo, 1987: 20) y Lisuarte aparecerá más tarde como rey de Gran Bretaña precediendo al rey Arturo.

Por otro lado, si el mundo caballeresco se equipara frecuentemente con la tradición artúrica, los hombres medievales concibieron unos antecedentes clásicos que avalaran su prestigio, de modo que la leyenda troyana aportó materiales que contribuyeron a la configuración artística de esta obra mediante paralelismos entre los episodios del *Amadís* y los de la guerra de Troya (Rodríguez de Montalvo, 1987: 37-38). También Geoffrey de Monmouth utilizaba la genealogía de los reyes de Bretaña para relacionarla con la de los descendientes de los troyanos reactualizando un tema bastante difundido en Roma (Cacho Blecua, 1987: 41).

En cuanto a la versión que ha llegado del *Amadís* hasta nuestros días, tiene como principal responsable a Rodríguez de Montalvo (Cacho Blecua, 1987: 72) y una de las primeras fechas que han establecido algunos críticos para su publicación debería situarla antes de 1474 (Cacho Blecua, 1987: 76).

En relación con esta problemática de autoría y fechas, se concluye señalando una redacción primitiva localizada geográficamente en el Occidente castellano y escrita a finales del siglo XIII o a principios del XIV. Hacia el último tercio del siglo XIV se indica la circulación de un *Amadís* en tres libros que hace posible que el *Amadís* primitivo y el escrito en tres libros supongan diferentes redacciones. Esta redacción pudo ser retomada a principios del siglo XV, de la que se conservan unos fragmentos copiados hacia 1420.

Posteriormente Rodríguez de Montalvo, en fechas próximas a la guerra de Granada, entre 1482 y 1492, reelaboró estilísticamente los materiales de esta u otra versión, les añadió un cuarto libro y continuó con un quinto titulado *Las Sergas de Esplandián*. Es posible que algunos de estos materiales no fueran invención suya, sino una refundición y disposición nueva, y que también introdujera cambios en el libro II y III. (Cacho Blecua, 1987: 80-81).

De este modo, sólo quedaría el libro I como el más cercano a lo que pudo ser la redacción primitiva (Rodríguez de Montalvo, 1987: 80-81), por lo que será a este al único al que haremos referencia, siendo el que pueda tener más relación con el original.

En cuanto al origen del héroe, en el principio del libro se dice “Aquí comienza el primero libro del esforçado y virtuoso cavallero Amadís, hijo del rey Perión de Gaula y de la reina Helisena” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 225) y en su nacimiento podemos encontrar el simbolismo del agua y la alusión al segundo nacimiento que se ha mencionado en el apartado sobre el héroe.

Nada más nacer, Amadís es abandonado a las aguas en un arca preparada por Darioleta, con la espada de su progenitor, sobre la que éste había jurado su matrimonio secreto, y un anillo que Perión había regalado a Elisena como signo amoroso, idéntico a otro que conservará en su poder. En una carta escribirá el nombre del niño: ‘Este es Amadís sin Tiempo, hijo de rey’.

A pesar de su indefensión, al ser separado de su madre, simbólicamente posee una serie de objetos que le protegen y anuncian su ventura. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 136-137).



Estos objetos que permitirán el reconocimiento más adelante serán un anillo de Elisena, la espada del rey Perión y una carta en la que se indica quién es.

Elisena tenía el anillo que el rey Perión le diera cuando della se partió, y metiólo en la misma cuerda que la cera, y ansí mesmo poniendo el niño dentro en el arca le pusieron la espada del rey Perión que la primera noche que con él durmiera la echó de la mano en el suelo (...) y por la doncella fue guardada. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 247).

Así, abandonado a las aguas, en una imagen que recuerda el mismo episodio en la historia de Moisés, Amadís será rescatado por quienes actuarán como segundos progenitores desconociendo los lazos familiares que les unen.

Amadís será rescatado por un caballero, Gandales, significativamente al alba. Con el nombre de Donzel del Mar, se educará en casa de su desconocido tío, conjuntamente con su inseparable Gandalín, hermanado con él desde su nacimiento pues es hijo de Gandales, nacido casi al mismo tiempo. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 138).

También, junto a esos nuevos padres conoce Amadís al que será su compañero y auxiliar, Gandalín, que se nombra en el fragmento anterior y en el siguiente:

en la mar iva una barca en que un cavallero de Escocia iva con su muger, que de la Pequeña Bretaña llevaba parida de un hijo que se llamaba Gandalín, y el cavallero había el nombre Gandales, y yendo a más andar su vía contra Escocia, seyendo ya mañana clara vieron el arca que por el agua nadando iva. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 247).

Así, llevan a Amadís “a una villa de Escocia, que Antalia había su nombre, (...) donde fizo criar el donzel como si su hijo propio fuesse” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 248). Amadís estará destinado a realizar grandes hazañas, como se indica con estas palabras de Urganda la Desconocida:

aquel que hallaste en la mar (...) será flor de los cavalleros de su tiempo; éste fará estremecer los fuertes; éste començará todas las cosas y acabará a su honra en que los otros fallescieron; éste fará tales cosas que ninguno cuidaría que pudiesen ser començadas ni acabadas por cuerpo de hombre; éste hará los sobervios ser de buen talante; éste avrá crueza de corazón contra aquellos que se lo merecieren, y ahún más te digo, que éste será el cavallero del mundo que más lealmente manterná

amor y amará en tal lugar cual conviene a la su alta proeza; y sabe que viene de reyes de ambas partes. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 255-256).  
esse desamparado será amparo y reparo de muchos (...) y él recibirá dos gualardones, donde será muy alegre. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 257).

De esta manera, se concluye diciendo que “fue llamado Amadís, y en muchas partes Amadís de Gaula” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 328).

Junto a Amadís se encuentran tres personajes importantes; por un lado, su dama: “Amadís siente la llamada de la aventura nada más conocer a Oriana” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 141), por otro lado, su primo Galandín y, por último, su hermano Galaor, quien “hízose valiente de cuerpo y membrudo” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 290) y del que se dice: “la vida dél y de su hermano Amadís no ha seído sino maravilla y el comienço de sus armas, tanto que dudo si en el mundo otros que a ellos iguallen se pudiessen fallar” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 402).

Sin embargo, el primer encuentro entre Amadís y su hermano Galaor es violento, pues combaten por engaños de una doncella hasta que se percatan de la verdad (Rodríguez de Montalvo, 1987: 472).

En esto Amadís se membró luego que era su hermano, y las lágrimas le vinieron a los ojos, en que pararon mientes todas las dueñas y donzellas que aí estavan, y su señora más que todas, de que muy maravillada fue, considerando si por ella le podía venir cuita tal que llorar le fiziesse. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 413).

En su mayoría, los agresores de Amadís son aquellos que infringen las normas de la caballería, ya sea tratando mal a las doncellas o por medio de las injurias y el mal proceder. Así por ejemplo, Amadís se enfrenta al rey Abiés para dar fin a la guerra:

él desseava la batalla más que otra cosa. Y esto era por dos cosas: una, por se provar con aquel que tan loado por el mejor cavallero del mundo era; y la otra, porque si lo venciesse, sería la guerra partida, y podría ir a ver a su señora Oriana, que en ella era todo su corazón y sus desseos. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 316).

El enfrentamiento entre el rey Abiés y Amadís se produce de esta manera, que exagera la virulencia del enfrentamiento para enaltecer al héroe:

desque ambos tomaron sus armas, salieron todos del campo, encomendando a Dios cada uno al suyo, y se fueron acometer sin ninguna detención a gran correr de los cavallos; como aquéllo que eran de gran fuerza y corazón, a las primeras heridas

fueron todas sus armas falsadas, y quebrando las lanças juntáronse uno con otro assí los cavallos como ellos tan bravamente, que cada uno cayó a su parte y todos creyeron que eran muertos; los troços de las lanças tenían metidos por los escudos que los hierros llegavan a las carnes, mas como ambos fuessen muy ligeros y bivos de corazón, levantáronse presto, y quitaron de sí los pedaços de las lanças, y echando mano a las espadas, se acometieron tan bravamente, que los que alderredor estaban habían espanto de los ver. (...) La batalla era entre ellos tan cruel y con tanta priessa, sin se dexar holgar, y los golpes tan grandes, que no parecían sino de veinte cavalleros. Ellos cortavan los escudos, haziendo caer en el campo grandes rachas, y abollavan los yelmos y desguarnecían los arneses. Assí que bien hazía el uno al otro su fuerça y ardimiento conocer. Y la su gran fuerça y bondad de las espadas hizieron sus armas tales que eran de poco valor, de manera que lo más cortavan en sus carnes, que en los escudos no quedava con que cubrir ni ampararse pudiessen, y salía dellos tanta sangre, que sostenerse era maravilla, mas tan grande era el ardimiento que consigo traían, que cuasi dello no se sentían. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 319-320).

Finalmente, Amadís logra vencer al rey Abiés por su agilidad y su fuerza cuando este arremetía contra él.

Otro de los agresores será Dardán, el caballero soberbio, contra quien está a punto de perder por quedarse absorto mirando a Oriana.

El Rey miró a Amadís y vio que tenía el scudo falsado por muchos lugares y alderredor cortado de golpes de spada (...) Mas tanto había Amadís la cuita de se combatir con Dardán, que en otro no tenía mientes (...) Esta es la más brava batalla que honbre vio y quiero ver qué fin habrá (...) Amadís, que mucha saña tenía de Dardán (...) el cavallero extraño no fazía sino mejorar en fuerça y ardimiento, y feríolo tan fuertemente como en el comienzo (...) de mucho había muy gran mejoría el cavallero extraño, que se podía mejor a él llegar, y heríalo de muy grandes golpes, y muy a menudo, que no lo dexava folgar (...) Assí traía el cavallero extraño a Dardán a toda su voluntad, que ya punava más en se guardar de los golpes que en herir (...) vio a su señora Oriana que estava en una finiestra, y assí como la vido, assí la espada se le rebolvió en la mano, y su batalla y todas las otras cosas le fallescieron por la ver. Dardán (...) vio que su enemigo catava a otra parte, y tomando la espada con ambas las manos diole un tal golpe por cima del yelmo, que gelo hizo torcer en la cabeça. Amadís por aquel golpe no dio otro ni hizo sino endereçar su yelmo, y Dardán lo començó a herir por todas partes. Amadís lo hería pocas vezes, que tenía el pensamiento mudado en mirar a su señora. A esta hora començó a mejorar Dardán y él a empeorar. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 370-373).

Amadís se da cuenta gracias a la doncella de Dinamarca de que está ensimismado, y vuelve a la lucha venciendo definitivamente a Dardán, a quien obliga a renunciar a la mujer: “Yo no lo maté –dixo Amadís–, mas hízele quitar la soberviosa demanda que él

fazía y él se mató como malo descreído” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 417).

Arcaláus el Encantador es uno de los más fieros agresores y ante quien ha de sufrir antes de poder vencerle. Así se puede comprobar que en un primer momento Arcaláus derriba y desarma a Amadís.

mas luego fueron en pie, como aquellos que muy bivos y esforçados eran; y firiéronse con las espadas de tal guisa que fue entre ellos una tan cruel y brava batalla, que ninguno lo podía creer si no la viesse, que duró mucho por ser ambos de tan gran fuerça y ardimento (...) Y poniendo el escudo ante sí entró con él, y alçando la espada por lo ferir perdió la fuerça de todos los miembros, y cayó en tierra tal como muerto. (...) Y luego desarmó a Amadís, que no sabía de sí parte. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 435-436).

Aunque, más tarde, cuando vuelven a enfrentarse, “Amadís lo lançó por cima del arzón trasero, y dio del yelmo en el suelo, y como el cuerpo todo cayó sobre el pescueço, torciógelo de tal guisa que quedó más muerto que bivo” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 447). Al auxilio del agresor acuden otros caballeros, pero Amadís logra erigirse como vencedor.

Cuando los cuatro vieron a sus compañeros vencidos de un solo cavallero, mucho fueron espantados en ver cosa tan estraña, y movieron de consuno y con gran ira contra Amadís por lo herir; pero antes que ellos llegassen había derribado al otro en tierra, y ellos lo ferieron de tal manera los unos en el escudo y los otros faleçieron de los encuentros. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 461).

En ese momento, Amadís vuelve a correr peligro de muerte, pero es salvado por una doncella.

la gente mucha fuesse y le herían por todas partes de tantos golpes que a las vezes le hazían hincar los inojos en tierra, no pudiera ya por ninguna guisa escapar de ser muerto (...) Mas Dios y la su gran lealtad le socorrieron muy bien en esta guisa, que la niña hermosa que la batalla mirava y le viera hazer cosas tan estrañas ovo dél gran piedad. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 464).

Sin embargo, Amadís no puede morir, pues el destino tiene para él otros planes que habrá de cumplir antes: “tal hombre como vos no devía assí morir, que ante querrá Dios que a vuestra mano morran otros que mejor lo merescen” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 439).

Amadís posee además ingenio, lo cual le permite, no sólo aprender mejor y más

rápido: “su ingenio era tal, y condición tan noble, que muy mejor que otro ninguno y más presto todas las cosas aprendía” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 262), sino que también le dota de elocuencia: “la Reina habló con Amadís en muchas cosas, y él la respondía muy sagazmente” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 392).

Tras recibir los objetos con los que fue encontrado, Amadís indica que, si antes debía ejercer como caballero, una vez conoce su origen, ha de serlo con mayor razón.

Y ahora, señor, me conviene más que ante cavallería, y ser tal que gane honra y prez, como aquel que no sabe parte de donde viene, y como si todos los de mi linaje muertos fuessen, que por tales los cuento, pues me no conocen ni yo a ellos. El Rey creyó que sería hombre bueno y esforçado para todo bien. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 273).

Al igual que el Cid, la presencia del Dios cristiano también es importante en el *Amadís*, pues este no sólo es religioso y, como los antiguos héroes, achaca el final de su vida a la intención divina:

Mi muerte (...) está en la voluntad de Dios, a quien yo temo; y la tuya en la del diablo, que es ya enojado de te sostener y quiere que el cuerpo a quien tantos vicios malos ha dado con el ánima perezca; y, pues desseas saber quién yo soy, dígame que he nombre Amadís de Gaula y soy cavallero de la reina Brisena; y agora punad de dar cima a la batalla, que os no dexaré más folgar. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 435-436)

sino que Amadís también se muestra como un hombre piadoso: “Amadís los mirava aviendo muy grand duelo de los ver tan maltrechos” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 441) con quien el autor establece una relación entre él, Amadís, y los personajes de la Biblia, ya sea del Antiguo Testamento (con Moisés) o del Nuevo: “¡Ay, cavallero bienaventurado, que assí salió nuestro Salvador Jesu Christo de los infiernos cuando sacó sus servidores; Él te dé las gracias de la merced que nos hazes” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 440).

Asimismo, Amadís es un hombre justo que no puede tolerar la sinrazón. Por ejemplo, uno de los momentos en su infancia en el que se puede observar este carácter honrado es cuando uno de los niños pretende tirar con el arco de Amadís aprovechando que este está bebiendo agua de una fuente, pero Gandalín no lo consiente y Amadís termina acudiendo en su ayuda:

dexó de beber y fuese contra el gran donzel, y él le dexó el arco y tomólo con su mano y dixo: En mal punto feristes mi hermano. Y dióle con él por cima de la cabeça gran golpe según su fuerça, y travarónse ambos; assí que el gran donzel malparado començó a fuir y encontró con el ayo que los guardaba. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 259).

En dos ocasiones, la humildad de Amadís le hace renunciar decir su nombre o descubrirse el rostro para ser reconocido y alabado: “Entonces se llegó el Rey y los cavalleros (...) Amadís, que con vergüença estava de lo que le aconteciera, fue cavalgar en su cavallo y dexóse ir lo más que pudo cotra la floresta” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 374) y

dexando su yelmo y su escudo y tomando otro porque no lo conoçiessen (...) Amadís vio la rebuelta, salió contra ellos, levando a su cuello un escudo despintado y un yelmo oriniento, tal que muy poco valía, mas a la fin por bueno fue juzgado. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 589).

Se menciona también la bondad del personaje, que evita a veces la lucha si esta puede herir o matar sin motivo:

en vos ha más bondad que hombre puede pensar.  
-Otorgadvos por preso (...) y será vuestro pro, que estáis tan maltratado que, aviendo la batalla fin, la avría vuestra vida y pesarme ía dello, que vos precio más de lo que vos cuidáis.  
Esto dezía él por la su gran bondad de armas y por la cortesía de que usara con la dueña teniéndola en su poder. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 425).

Esta misma bondad impide que sea deshonesto con los demás: “en voz ha tanta bondad, que no os dexaría dezir sino verdad ante tantos hombres buenos” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 538) y que luche de forma incansable para no romper los juramentos que ha hecho: “No te dexaré (...) fasta que ayas el don que te prometí o veas cómo fago mi poder” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 428).

Como corresponde a un caballero, Amadís es valiente, aunque a veces parezca que va a perder:

Amadís estava tan sañudo, que la sangre le salía por las narizes y por los ojos (...) Amadís se cubría tan bien de su escudo y con tanto tiento, que todos los más golpes recibía en él, y otros le fazia perder y algunas vezes le dava con los puños de la espada, que en la mano le quedó, tales golpes, que le fazia rebolver de una y de otra

parte y le torcía a menudo el yelmo en la cabeça. Assí anduvieron gran pieça en la batalla, tanto que las dueñas y donzellas se espantavan de cómo lo podía Amadís sufrir sin tener con qué furiesse (...) puso Amadís toda su fuerça, que muy mayor que ninguno pudiera pensar la tenía, ahunque de gran cuerpo no era. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 510).

Sin embargo, la fuerza de Amadís permite que este venza, por muy grande que sea el peligro y a pesar de la potencia de sus adversarios, como se observa en los siguientes pasajes. Ya sea contra Grumen, como se narra aquí:

Amadís passó por ellos, y tornando muy presto a su cavallo, firió a Grumen, el señor del castillo, que era uno dellos, de tal guisa qu'el fierro y el fuste de la lança le salió de la otra parte, y cayó luego muerto y fue la lança quebrada. (...) metióse entre ellos tan bravo y con tanta saña, que por maravilla era los golpes que les dava (...) Amadís, que entre ellos andava trayéndolos a su voluntad, dio al uno tal golpe en el braço, que gelo derribó a tierra. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 570-571).

O contra otro de sus enemigos, Barnisán, a quien debe perseguir, además.

(...) poniendo mano a la espada diole por cima del yelmo y cortó dél cuanto alcançó del cuero de la cabeça (...) heriólo otra vez en el braço con ella cabe la mano, y descendió el espada a la pierna y cortóle bien la meitad della; y Barsinán quiso huir, mas no pudo y cayó luego. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 590).

Asimismo, se puede comprobar que la violencia con la que acomete a sus enemigos es semejante a la de sus predecesores:

Amadís le firió tan bravamente que, sin qu'el arnés fuesse roto en ninguna parte, le quebrantó dentro del cuerpo el corazón y dio con él muerto en el suelo tan gran caída, que pareció que cayera una torre. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 638).

con el gran pesar creció la ira, y con ella la fuerça, de tal guisa, que a uno y al otro en poco de ora los paró tales, que las armas eran fechas pedaços y las carnes poco menos. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 640).

Al ser Amadís herido en una pelea, esto le provoca tal ira que

diole tan mortal golpe de toda su fuerça en el malaventurado braço coon que a su hermano el Rey y su señor natural él matara, que cortando junto al ombro todo gelo derribó en tierra. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 641).

Los ejemplos que se pueden extraer para demostrar su valentía así como aquellos que indican la extraordinaria fuerza que posee son tan numerosos que solo se señalan algunos para que la lectura no sea demasiado fragmentada. Sin embargo, si se quiere resumir la excepcionalidad de estas cualidades, podemos señalar en estas partes en concreto: “vile fazer tanto en armas en poca hora, que si ha ventura de bevir, será el mejor cavallero del mundo” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 301), “muerto es el mejor cavallero y más esforçado del mundo” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 449), “él muriendo moría el principal caudillo de nosotros y el mejor cavallero que nunca escudo echó al cuello ni tomó lança en la mano” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 482), “es el cavallero del mundo de mejor talante” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 483), “aquel que más que todos vale” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 526) y “Amadís, el muy buen cavallero que par no tiene entre todos los otros” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 547).

También se demuestra su valentía señalando su falta de miedo: “Y passó adelante sin temor alguno” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 423) y oponiendo sus características a las del agresor, en este caso, Arcalaús: “cuando Arcalaús se vio en aventura de muerte, començó de fuir contra un palacio donde saliera, y Amadís en pos dél” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 436).

Amadís se diferenciará, además, por su fidelidad amorosa y “por ser el prototipo por excelencia cuyas cualidades brillan por encima de los demás” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 135). Así por ejemplo, en el episodio que se ha mencionado en el que un niño quiere agredir a Gandalín, el niño en cuestión dice que Amadís le ha pegado y, cuando el ayo va a castigar a Amadís, este explica que prefiere ser castigado a que hagan daño a su hermano, con lo que se libra del castigo.

Además, la lealtad de Amadís se puede comprobar también en la preferencia de este a morir antes de faltar a su dama: “Amadís, que más temía a su señora Oriana que la muerte, dixo al cavallero” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 554).

Por ello, cuando una doncella le pide tener un hijo con él y que, hasta que eso no cumpla, no saldrá de la torre; Amadís está a punto de morir de hambre y sueño por no poder traicionar a Oriana:

la donzella (...) demandó Amadís, para complimiento de su promessa, que de una torre no saliesse hasta aver un hijo o hija en Briolanja y a ella le fuesse dado (...) no queriendo aver juntamiento con Briolanja, perdiendo el comer y dormir, en gran peligro de su vida fue puesto. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 613).



Finalmente, le liberan de su tarea y es Galaor el que cumple la promesa:

Assí que le convino, porque su promessa en falta no fuesse, de con mucha afición demandar licencia a su señora, comoquiera que se partir de la su presencia tan grave le fuese como apartar el corazón de sus carnes, haziéndole saber lo que en aquel castillo passara y la promessa que hiziera de vengar a aquella niña Briolanja y le restituir en su reino que con tan gran traición quitado le estava. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 605).

Como ha sucedido con la representación del valor de Amadís, la demostración de su fuerza se repite en un número tan amplio de ocasiones (en un principio se extrajeron más de una docena de fragmentos, algunos tan extensos como el que se incluye a continuación), que hubo que reducir el número de aportaciones para que no resultara una lectura reiterativa.

Así, por ejemplo, tenemos una pelea en la que bien demuestra su potencia física:

El Donzel del Mar, que su escudo tenía y el yelmo enlazado, dexóse ir al primero, y él a él, y heriólo en el escudo tan duramente, que se lo pasó y el brazo en que lo tenía, y derribó a él y al cavallo en tierra tan bravamente, que el cavallero ovo la espalda diestra quebrada y el cavallo de la gran caída la una pierna, de guisa que el uno ni el otro se pudieron levantar, y quebró la lança; y echó mano a su espada que le guardara Gandales, y dexóse ir a los dos, y ellos a él; y encontráronle en el escudo, que gelo falsaron, mas no el arnés, que fuerte era, y el Donzel hirió el uno por encima del escudo y cortóselo fasta la embraçadura, y la espada alcançó en el ombro, de guisa que con la punta le cortó la carne y los huessos, que el arnés no le valió; y al tirar la espada fue el cavallero en tierra, y fuese al otro que lo hería con su espada, y diole por encima del yelmo, y hirióle con tanta fuerça en la cabeça, que le hizo abraçar con la cerviz del cavallo, y dexóse caer por le no atender otro golpe, y la alevosa quiso fuir, mas el Donzel del Mar dio bozes a Gandalín que la tomasse. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 280-281).

La virulencia de las heridas que inflige Amadís a sus enemigos es extraordinariamente cruenta, siendo tal que a algunos de ellos hace huir:

Y llegándose al mayor dellos le travó de la hacha, y diole tal ferida con el cuento, que lo batió en tierra; los otros començaronlo a ferir, mas él dio al uno tal golpe, que lo hendió hasta ojos y herió a otro en el ombro y cortóle hasta los huessos de los costados. Cuando los otros vieron estos dos muertos de tales golpes, no fueron seguros, y començaron a huir; y él tiró al uno la hacha, que bien media pierna le cortó. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 285).

También en este fragmento se experimenta el terror de algunos enemigos, que huyen para salvar sus vidas:

Y metió mano a la espada y dexóse ir a ellos y dio a uno que alçava una acha para lo ferir tal golpe, que el braço le cortó y le echó en tierra. Él cayó dando bozes. Después hirió a otro por las narizes al través que le cortó fasta las orejas. Cuando los dos esto vieron, començaron de fuir contra un río por una xara espessa. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 294).

En esta parte, se asiste a la batalla entre Amadís y varios caballeros, a quienes asesta tales golpes que, en uno de los casos, de un golpe en el yelmo, le arranca a uno la cabeza:

Y el Donzel del Mar lo firió con su lança en el escudo tan fuertemente, que ninguna arma que traxiesse le aprovechó. Y passóle el fierro a las espaldas, y dio con él muerto en tierra, y sacando la lança dél, se fue a otro cavallero que contra él venía (...) Y el cavallero lo firió en el escudo, que gelo passó, mas detúvose el fierro en el arnés, que era fuerte; mas él lo firió de guisa con su lança en el yelmo y derribógelo de la cabeça; y el cavallero fue a tierra sin detendencia ninguna. Y como assí se vio, començó a dar grandes bozes y salieron tres peones armados de una cámara (...) Ellos le firieron el cavallo de manera que le derribaron con él, mas levantándose muy sañudo de su cavallo que le mataran, fue ferir al cavallero con su lança e la cara, que el fierro salió entre la oreja y el pescueço y cayó luego, y tornó a los de pie que le ferían y lo havían llagado en la una espalda, donde perdía mucha sangre, mas tanta era su saña que lo no sentía; y firió con su espada aquel que lo llagara por la cabeça, de manera que la oreja le cortó, y la faz, y cuanto le alcançó; y la spada descendió fasta los pechos; y los otros dos fueron contra el corral. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 295).

Entonces se dexaron correr al gran ir de los cavallos, y ferieronse con sus lanças en los escudos, que luego fueron falsados; y los arneses assí mesmo, y los fierros metidos por la carne, y juntáronse de los cuerpos y escudos y yelmos uno con otro tan bravamente, que ambos fueron a tierra. Pero tanto le vino bien al Donzel, que levó las riendas en la mano, y Galpano se levantó muy maltrecho, y metieron mano a sus espadas y pusieron los escudos ante sí, y firiéronse tan bravo, que espanto ponían a los que los miravan. De los escudos caían en tierra muchas rachas, y de los arneses muchas pieças, y los yelmos eran abollados y rotos; assí que la plaça donde lidiavan era tinta de sangre. Galpano que se sintió de una ferida que tenía en la cabeça, que la sangre le caía sobre los ojos, se tiró afuera por los limpiar (...) Y fuelo luego ferir tan bravamente por cima del yelmo, que las rodillas ambas le fizo hincar, y levantóse luego, y començóse a defender, pero no de guisa que el Donzel no le traxiesse a toda su voluntad, que tanto era ya cansado, que apenas la espada podía tener, y no entendía sino en se cubrir de su escudo, el cual en el braço le fue todo cortado, que nada dél no le quedó. Entonces, no teniendo remedio, començó

de fuir por la plaça acá y allá ante la espada del Donzel del Mar, que no lo dexava folgar, y Galpano quiso fuir a la torre, donde había hombres suyos. Mas el Donzel del Mar lo alcançó por unas gradas y tomándole por el yelmo le tiró tan rezio, que le hizo caer en tierra estendido, y el yelmo le quedó en las manos, y con la espada le dio tal golpe en el pescueço, que la cabeça fue del cuerpo apartada. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 296-297).

Así Amadís, cuando comienza a pelear, su aspecto, aunque bello (como se señalará), es fiero, semejante al de una fiera (comparación recurrente en la épica, como se ha podido comprobar) y, si en algún momento parece que comienza a perder, aún actúa con más saña para dirigir la victoria hacia su lado.

El Donzel del Mar se firió con Galain que delante venía y encontróle tan fuertemente, que a él y al cavallo derribó en tierra, y ovo la una pierna quebrada, y quebró la lança; y puso luego mano a su espada y dexóse correr a los otros como león sañudo, faziendo maravillas en dar golpes a todas partes, assí que no quedava cosa ante la su espada que a la tierra derribarlos fazía, a unos muertos y a otros feridos; mas tantos le ferieron, que el cavallo no podía salir con él a ninguna parte, assí que estava con gran priessa. (...) Allí veríades al Donzel del Mar haziendo cosas estrañas, derribando y matando cuantos ante sí hallava, que no havía hombre que lo osasse atender, y metíase en los enemigos haziendo dellos corro, que parecía un león bravo (...) Cuando el Donzel del Mar vio que la cosa se parava mal, començó de hazer con mucha saña mejor que antes, porque los de su parte no huyessen con desacuerdo, y metíase entre la una gente y la otra, y heriendo y matando en los de Irlanda dava lugar a los suyos que las espaldas del todo no bolviessen. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 314-315).

Uno de los motivos por los que Amadís suele acceder a la lucha, como se ha dicho, es el de socorrer a damas (lo cual le conllevará algún problema, como el del juramento a la doncella que habrá de cumplir su hermano Galaor). Así, cuando pone a las doncellas a salvo y vence a los caballeros, a veces les hace jurar que nunca intentarán forzar a ninguna mujer.

Aquí hay otro ejemplo de la dureza con la que trata a sus enemigos y la fiereza con la que pelea (así como la cobardía de sus adversarios):

Amadís metió mano a su spada como aquel que era de gran corazón, y dexóse a ellos ir muy sañudo por los haver quitado de su batalla y lo acometían tan malamente, y herió al uno dellos por cima del yelmo de tal golpe, que le alcançó en el ombro que las armas con la carne y huessos fue todo cortado hasta descendir la espada a los costados; assí quedándole el braço colgado cayó del cavallo ayuso; y

dexóse ir a los dos que le ferían bravamente y dio al uno por el yelmo tal golpe, que se lo hizo saltar de la cabeça, y la spada descendió al pescueço y cortóle todo lo más dél, y cayó el cavallero. El otro, que esto vio, començó de huir contra donde viniera. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 420).

Incluso cuando, por el motivo que sea, Amadís resulta herido (como en este caso, en el que una lanza le hiere al caer del caballo), el héroe se recupera para evitar la deshonra de mostrarse débil y combate con más saña.

y Angriote fue en tierra y el cavallo sobre él, y Amadís, que passava, tropecó en el cavallo de Angriote y fue caer con él de la otra parte, y un troço de la lança que por el escudo le avía entrado, con la fuerça de la caída, entróle por el arnés y por la carne, mas no mucho; él se levantó muy ligero, como aquel que para sí no quería la vergüença, demás sobre caso de su señora, y tiró aína de sí el troço de la lança, y poniendo mano a la espada se dexó ir contra Angriote (...) Entonces se fueron acometer y herir con las espadas de tan fuertes golpes, que espanto ponían assí a los que miravan como a ellos mismos que los recebían (...) mas esta batalla no pudo durar mucho, que Amadís se combatía por razón de la hermosura de su señora, donde oviera él por mejor ser muerto que fallescer un punto de lo que devía, y començó de dar golpes de toda su fuerça tan duramente, que la gran sabiduría ni la gran valentía de herir d'espada no le tovo pro a Angriote, que en poca de ora lo sacó de toda su fuerça, y tantas vezes le hizo descendir la espada a la cabeça y el cuerpo, que por más de veinte lugares le salía ya la sangre. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 424-425).

De este modo, no importa el número de enemigos que intenten vencer a Amadís, pues este, con sus fuerzas (que son tales que pueden romper una espada: “Amadís fue muy sañudo, y quísolo ferir de toda su fuerça; y Gasinán se tiró afuera, y el golpe dio en el pilar, que de fuerte piedra era, assí que cortó una pieça dél, mas el spada fue quebrada en tres pieças”, Rodríguez de Montalvo, 1987: 509) y su valor, es capaz de imponerse a todos:

La batalla fue brava, mas no duró mucho, que Amadís, mostrando sus fuerças, les dava tales golpes, que la espada les hazía llegar a las carnes y a las cabeças; assí que en poca de hora los paró tales que le no podían sufrir, y huyeron contra el castillo, y él en pos dellos. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 506).

Ya se ha mencionado que Amadís es apuesto, como describe este pasaje: “Amadís había los cabellos crespos y ruvios, y el rostro algo más encendido [que Galaor], y era más membrado algún tanto” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 528)

correspondiendo con el arquetipo de caballero ideal: un hombre de raza caucásica, fuerte, hermoso, seguro, valiente, diestro en el uso de las armas, en la lucha y en la caza,... y que posee una apariencia tan excepcional “que todos los que lo veían se maravillaban” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 253), demostrando ya desde su infancia esta belleza: “En esta sazón había el donzel tres años, y su gran hermosura por maravilla era mirada” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 258).

A medida que va creciendo, esta belleza se incrementa con el vigor de la juventud: “el Donzel del Mar, que en esta sazón era de XII años, y en su grandeza y miembros parecía bien de quince” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 269).

Esta excepcional belleza es una de las razones que incitan su modestia y que le llevan a cubrirse en varias ocasiones para no ser reconocido: “Y ciertamente podéis creer que en su tiempo no ovo cavallero que más apuesto en la silla pareciesse, ni más feroso justasse, tanto que en algunas partes donde se él quería encubrir por ello fue conocido” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 309).

Esta belleza, junto con su valor y fuerza, hace que sea temido en todo el país: “Mucho se maravillaban todos de la gran ferosura deste Amadís y de cómo seyendo tan moço pudo vencer a Dardán, que tan valiente y esforçado era, que en toda la Gran Bretaña le dudavan y temían” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 389), mientras que las damas se maravillan de su hermosura (Rodríguez de Montalvo, 1987: 392) así como por el hecho de que sea tan buen caballero a una edad tan temprana: “¿no miráis qué hermosura de cavallero y en qué tan tierna edad era uno de los mejores cavalleros del mundo?” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 438).

De este modo, ya siendo caballero y habiendo llevado a cabo con éxito numerosas gestas, en las que ha matado a varios enemigos y salvado a otras tantas damas, se dice de él que:

tal era en aquel tiempo, que no passava de veinte años y tenía el rostro manchado de las armas, mas considerando cuán bien empleadas en e’l aquellas manzillas eran, y cómo con ellas tan limpia y clara la su fama y honra hazía, mucho en su apostura y hermosura acrescentava. (Rodríguez de Montalvo, 1987: 612).

## 2.4. CONCLUSIONES

Después de haber indicado una serie de características sobre el héroe épico y de haber estudiado varios ejemplos representativos de forma individualizada, se pueden extraer las siguientes características que son comunes a la mayor parte de los héroes épicos.

En primer lugar, y como ya se indica en el apartado 2.2., el origen de los héroes suele ser extraordinario, ya sea por descender de padres divinos y humanos, o porque en su nacimiento se incluye algún hecho excepcional que lo distingue ya desde su origen de los demás. Asimismo, se ha de enunciar el hecho singular que aparece en la mayor parte de los héroes: son hijos únicos, es decir, no tienen hermanos (Eneas destaca entre ellos, pues es el único que se refiere a este hecho con lo que parece ser una norma familiar) y, si los tienen (como Amadís), serán los primogénitos.

Por otro lado, más de la mitad de los héroes épicos del corpus poseen un arma que refuerza su poder, bien porque ha sido realizado por dioses o mediante magia, o porque ha recibido un nombre (Duradarte, Tizona...). Esta arma también puede no ser una espada, una armadura o cualquier tipo de armamento, sino que puede consistir en un objeto que le otorgue habilidades (la capa de Sigfrido) o esté destinada a un pueblo (el Arca de la Alianza) y cuya sustracción suponga un castigo.

Muchos de los héroes estudiados son reyes ya desde el inicio de la narración (Gilgamesh y Eneas, por ejemplo) u obtienen el trono en el desarrollo de la misma (Râma o Beowulf), pero no siempre sucede así, por lo que aquellos que no se sitúan al mando de un país obtendrán sin embargo algún tipo de distinción en su sociedad así como, en ocasiones, alguna habilidad mágica.

El auxiliar que aparece en las narraciones épicas puede ser de tres tipos; por un lado, el compañero del héroe, quien, en la mayor parte de los casos, estará destinado a morir si muestra cualidades similares a las de este (cuanto mayor sea la proximidad emocional entre ambos, mayor probabilidad existirá de que muera, causando un profundo pesar en el héroe: Patroclo, Jonatán, Oliveros...). En segundo lugar, se halla el maestro, que guiará al héroe en sus acciones y le aconsejará y entregará dones para poder librar las batallas (Utnapishtim, el águila de Râma, los dioses griegos –Atenea, Hermes, Afrodita). Por último, la dama puede servir de apoyo al héroe, ya sea como acompañante en sus fatigas (como Sîtâ para Râma) o como motivación para que el héroe lleve a cabo sus hazañas (Oriana).

Los agresores se dividen en dos tipos característicos; por un lado se encuentran

los monstruos a los que habrá de enfrentarse y que exceden en mucho las cualidades del héroe (al menos, en fuerza) pero a los que el héroe logrará vencer gracias a la suma de todas sus virtudes. En este conjunto tenemos a Gréndel y a su madre, Humbaba, el Toro Celeste, los demonios, el dragón, Polifemo... Por otro lado, se encuentran los agresores que, como el héroe, son de carácter humano o semidivino, y a los que el narrador humanizará aportando rasgos negativos que sean el reflejo de los del héroe; así, mientras que este será valiente, el otro será cobarde, por ejemplo. La traición es también un elemento recurrente en las narraciones épicas.

Si bien no todos los héroes sufrirán, de una forma u otra, un injusto exilio (Gilgamesh, Râma, David, Eneas, Ulises y el Cid son los ejemplos), todos habrán de salir de la comodidad de su hogar para luchar por unos ideales y una causa merecida.

Del mismo modo que no todos padecerán el exilio, tampoco todos los héroes morirán, aunque, aproximadamente la mitad de ellos, lo harán. Sin embargo, esta muerte se producirá en algunos como consecuencia de una batalla contra algún enemigo y, en otros, fuera de plano al término de una larga vida. Así, la muerte del héroe siempre será motivo de honra para su comunidad y recuerdo y ejemplo para las generaciones futuras. Si su muerte no se incluye tal vez sea por la idea de la necesidad de un héroe que esté dispuesto a luchar por nosotros siempre, de modo que su mortalidad es inviable para nuestro inconsciente.

Aquellos héroes que no tienen un origen semidivino no indican vulnerabilidades como sí lo hacen, por ejemplo, Aquiles o Sigfrido, a quienes el conocimiento de esa debilidad les une a la humanidad y evita que se conviertan en nuevos dioses que observen impertérritos los devenires de la sociedad<sup>113</sup>. El resto posee las vulnerabilidades que tendrá cualquier otro ser humano, aquellas relacionadas con su mortalidad (pueden ser heridos y, por ello, perder la vida) o con las relaciones humanas (amor, amistad...).

En cuanto a los rasgos físicos de los héroes, destacan su belleza (es curioso que la mayoría de ellos sean descritos como hombres rubios si la mitad de ellos pertenece a culturas orientales o mediterráneas), que siempre será tildada de excepcional, así como su fuerza, en muchos casos expresada con extremada violencia.

Por otro lado, en las características psicológicas de los personajes heroicos

---

<sup>113</sup> Un ejemplo de la necesidad de esta vulnerabilidad para atar al héroe a la humanidad a la que debe salvar sería el del Doctor Manhattan (*Watchmen*), quien, con el paso del tiempo, abandona sus deberes heroicos, dejando a la humanidad a su suerte.

sobresalen su sentido de la justicia y del valor, que les hace ser generosos y honestos.

Sin embargo, la inteligencia de los mismos puede traducirse no sólo e ingenio, sino también en astucia, que emplean (como Ulises) en engañar a sus enemigos. Estos héroes astutos y mentirosos se incorporarán a las filas de los románticos y, más tarde, a uno de los tipos de superhéroe que concebimos, aquellos que no dudarán en emplear los trucos que sean necesarios para restablecer el orden (los justicieros, vigilantes, detectives..., es decir, generalmente aquellos carentes de poderes sobrehumanos).

Además, los héroes también serán leales, ya sea al rey, a la dama o a la sociedad a la que defienden, incluso si cualquiera de ellos lo desdeña, pues el concepto del honor irá adquiriendo preponderancia (a excepción de Aquiles, que no se somete a la voluntad de un gobernante sino a la suya propia). El autodomínio también es una cualidad que se encuentra en algunos de los héroes, si bien será más importante en los superhéroes, en quienes supondrá la oposición a matar a sus enemigos para, de este modo, no cruzar la línea que los separa de los villanos.

Finalmente, los símbolos no aparecen en estos héroes (a menos que consideremos las armas que poseen nombre o la particular vulnerabilidad física como un símbolo propio de cada héroe), aunque, poco a poco se irán introduciendo en los románticos, hasta que lleguen a su máximo exponente en los superhéroes.



### 3. LA NARRATIVA ROMÁNTICA Y EL HÉROE

#### 3.1. EL ROMANTICISMO Y LA NARRATIVA

La inclusión del Romanticismo dentro de este estudio comparado es fundamental pues, como dice Morán González, “el género de superhéroes recibe numerosas influencias de la novela de ciencia ficción” (Morán González, 2015: 115), considerándose, según la crítica literaria, a Julio Verne y a H. G. Wells “como los pioneros de la literatura de ficción porque sentaron las bases de la moderna literatura de este género” (Morán González, 2015: 115).

Tondro, que establece una comparación entre diversos superhéroes y la literatura del Renacimiento, señala que la literatura fantástica es una bestia robusta e imperecedera cuyas transformaciones continuaron incluso a través de la invención de la imprenta hacia los *romances científicos* de Verne y Wells y, con el tiempo, al fenómeno de los superhéroes. Las virtudes antropomórficas caminaron de nuevo y nacieron de la increíble arquitectura neoyorquina de los treinta y ataviados en brillantes símbolos de amarillo, rojo, verde y azul<sup>114</sup> (Tondro, 2011: 2).

Respecto al Romanticismo, Llovet afirma que ningún periodo o movimiento, en la historia de la literatura posterior al Renacimiento, posee mayor repercusión y consecuencias que el fenómeno romántico. Este supone la siembra de un germen decisivo para el futuro de las literaturas occidentales y que fue de una influencia tan poderosa que aún da frutos en nuestro tiempo. Así, este movimiento constituye “una especie de síntesis absoluta de toda la historia literaria anterior a su momento” y el origen de todas las transformaciones literarias a las que asistirá la literatura a partir de entonces (Llovet, 2005: 131).

De este modo, Wellek y Warren afirman que el Romanticismo no es una cualidad unitaria que se propaga, ni una simple etiqueta verbal, sino que se trata de una categoría histórica o, empleando el término ideado por Kant, “una ‘idea reguladora’ (o mejor, todo un sistema de ideas) con ayuda de la cual interpretamos el proceso histórico” (Wellek y Warren, 2009: 311).

Los numerosos y fútiles intentos por definir el Romanticismo demuestran que un período no es concepto que parecido a la clase en lógica, de modo que se puede

---

<sup>114</sup> “the literature of the fantastic is a robust and unkillable beast (...) these transformations continued even through the invention of print, to the ‘scientific romances’ of Verne and Wells and, eventually, to the phenomenon of the superhero. Antropomorphic virtues walked again (...) born out of the amazing architecture of 1930s New York City and clad in bright symbols of yellow, red, green and blue”.

discriminar entre diferentes tipos de Romanticismo o entre múltiples definiciones (Wellek y Warren, 2009: 311).

El siglo XVIII, periodo en el que surge el Romanticismo, constituye una época sumamente complicada debido a la confluencia de corrientes barrocas tardías y neoclásicas, el llamado estilo rococó y la irrupción del prerromanticismo. Además, y para complicar aún más la situación, son patentes las asincronías entre las etapas de desarrollo de las diferentes literaturas europeas.

El siglo XVIII es, por tanto, una época de crisis, división y renovación de los valores estético-literarios, caracterizada por una tendencia natural al eclecticismo y que no presenta ningún estilo que domine de forma homogénea y prolongada.

El mencionado prerromanticismo es un concepto que data de las primeras décadas del siglo XX y que “abarca las tendencias estéticas y las manifestaciones de sensibilidad que, en el siglo XVIII, sobre todo a partir de la segunda mitad, se apartan de los cánones neoclásicos, anunciando ya el romanticismo” (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 319).

Si el Romanticismo no posee homogeneidad, mucho menos el prerromanticismo, que no sigue ninguna escuela literaria ni presenta una doctrina o sistema; esto no significa, sin embargo, que carezca de contenido pues es no se puede negar que desde mediados del siglo XVIII se manifiesten “en las principales literaturas europeas, nuevos conceptos estéticos, una temática nueva y una nueva sensibilidad, que, a pesar de sus divergencias, presentan entre sí afinidades y paralelismos evidentes”. Así, una característica fundamental de la literatura prerromántica es la puesta en valor del sentimiento; del racionalismo neoclásico e ilustracionista se pasa a la exaltación de los valores humanos, siendo la sensibilidad “el más legítimo título de nobleza de las almas, y la bondad y la virtud” atributos naturales de las almas sensibles. En consecuencia, la moral pasa a estar gobernada por el sentimiento, “y los derechos del corazón se sobreponen a las exigencias de la ley, de las convenciones y de los prejuicios sociales, en suma, a las exigencias de las normas jurídicas o éticas impuestas desde el exterior” (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 319-322), que luego se transformarán en el sistema moral que riga la actuación de los superhéroes.

De Aguiar e Silva considera al Romanticismo un movimiento unificado que ofrece la misma idea de la poesía y estilo poético, de la naturaleza y de sus relaciones con el hombre, y que emplea las imágenes, los símbolos y el mito de manera claramente distinta al del neoclasicismo del siglo XVIII. De este modo, señala que a pesar de las

asincronías y diferencias entre las literaturas románticas europeas; todos los movimientos románticos nacionales revelan algunos principios básicos constantes y unificadores. Uno de estos será la concepción del Yo de la filosofía idealista germánica (elementos fundamentales del romanticismo alemán y, en menor medida, del romanticismo europeo), el espíritu humano como “una entidad dotada de actividad que tiende al infinito, que aspira a romper los límites que lo constriñen, en una búsqueda incesante del absoluto, aunque éste permanezca siempre como meta inalcanzable” (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 330-332).

El sentimiento de fracaso y la imposibilidad de realizar las aspiraciones (que nacen del pesimismo, la melancolía y la desesperación) enaltecen la voluptuosidad del sufrimiento y llevan al romántico a buscar la soledad. Así,

el *mal du siècle*, la indefinible enfermedad que aqueja a los románticos, que les debilita la voluntad, les llena de tedio la vida y les hace desear la muerte, sólo podrá ser bien entendida en el contexto de la odisea del yo romántico, pues expresa el cansancio y la frustración resultantes de la imposibilidad de realizar el absoluto. (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 335-338).

El romántico ansía la evasión por el profundo hastío que le produce la realidad que le rodea (símbolo de lo efímero, finito e imperfecto) y el conflicto (latente o manifiesto) con la sociedad, al que se unen sus demonios internos. Esta evasión en el tiempo llevó a la rehabilitación y glorificación de la Edad Media (con héroes como Guillermo Tell, La Pimpinela Escarlata, Robin Hood...) tras la denigración que sufrió por el racionalismo de la Ilustración. La Edad Media se muestra para los románticos como una época de seguridad y de estabilidad política, social y cultural” (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 335-338).

Sin embargo, aunque el romanticismo sienta cierta atracción por el medievo, su intención es la de expresar los nuevos tiempos y, con frecuencia, modificar el devenir de la historia; es por ello por lo que, si bien se consideraron las obras románticas como literatura de evasión, en muchas ocasiones también supusieron literatura de combate. Asimismo, a pesar de que el primitivismo, la espontaneidad y lo irracional son valores que enarbolan los románticos en sus obras, también son partidarios de la exaltación de la cultura y lo intelectual, confluyendo, de este modo, lo fantástico, grotesco y excesivo junto con lo auténtico y real. Lo inconsciente, intuitivo y místico se plasmó en una religiosidad que no estaba atada a ningún dogma y que no pasaba por mediadores ni

ritos establecidos, sino por una espiritualidad individual, fijada en el *ego* y liberada a través de la naturaleza. Sin embargo, en otras ocasiones, esta religiosidad se dirigía hacia los nuevos avances científicos, tratando de reformular la jerarquía divina y estableciendo al hombre a niveles sobrehumanos.

Por último, Kayser menciona que:

Hegel y Vischer expusieron la difícil situación en que se encuentra el poeta épico en los tiempos modernos. No puede apoyarse en leyendas y mitos creídos; su mundo está ‘organizado prosaicamente’, ha quedado sin mitos y sin milagros, y se ha convertido en una ‘realidad conocida experimentalmente’. Y el poeta no encuentra ya auditorios reunidos, sino que tiene que escribir para lectores. Esto mismo modifica ya toda la actitud narrativa. Pero la transformación del mundo circundante, sobre el cual versa la narración, es aún más profunda. Así como el narrador ya no está ahora en el sitio elevado del rapsoda, sino que habla como narrador personal (...), así como el auditorio se ha disuelto en lectores personales, así también se ha particularizado más todo el mundo de la narración. El lector atiende como persona particular, y en consecuencia se le cuentan vivencias personales. Incluso cuando el asunto (...) es todavía un gran acontecimiento que abarca pueblos enteros, en esta dirección se tratará siempre de vivencias personales (...) Los personajes ya no son portadores de mundo como Ulises (...) son ‘personas privadas’ (...) El espacio (...) se mantiene como elemento estructural del mundo; pero, incluso cuando quiere ser tan vasto como en la epopeya, se limita a ser en realidad el espacio en que viven individuos y se hacen experiencias personales. (Kayser, 1970: 480-481).

Esto nos lleva a hablar acerca del entronque del Romanticismo con la épica, pues este “no nació de espaldas al Clasicismo sino (...) como un diálogo con todo lo que le precedía (...) hasta la Edad Media y los propios orígenes de las literaturas en verso y en prosa en Occidente” (Llovet, 2005: 131)<sup>115</sup>.

En la literatura inglesa, por ejemplo, existen dos formas principales de ficción narrativa: *romance* y *novel*. El primero de ellos, poético o épico (mítico), “describe en estilo alto y elevado lo que nunca ha ocurrido no es probable que ocurra” y se erige como continuador de la épica y del romance medieval, aunque descuidando la verosimilitud del detalle para dirigirse a una realidad superior y a una psicología más profunda, cambiando el verso por la prosa y modificando el concepto de *héroe trágico*. Así, autores como Walter Scott son escritores de *romance*.” (Wellek y Warren, 2009: 254-255).

---

<sup>115</sup> También pueden establecerse similitudes entre la literatura romántica, próxima a la estructura del folletín o de la novela por entregas, y el cómic, a menudo estructurado en períodos mensuales o quincenales.

Eco señala que “tanto la novela histórica como la popular hunden sus raíces en la novela ‘gótica’ (...) La novela popular, en cambio, (...) nace como medio de entretenimiento, de diversión de masas” (Eco, 2015<sup>2</sup>: 84-87). Esta novela puede dividirse en tres grandes periodos:

-*Primer período, o época romántico-heroica*: comienza en los años treinta del siglo pasado<sup>116</sup> y corre paralelamente al desarrollo del folletín y al nacimiento de un nuevo público de lectores pequeño-burgueses, y también pertenecientes a la esfera de los artesanos y obreros (...)

-*Segundo período, o época burguesa*: se sitúa en las últimas décadas del siglo XIX, (...) Mientras que la novela del período anterior era, además de popular, *populista* y en cierta medida ‘democrática’, esta (...) es reaccionaria, pequeño-burguesa, a menudo racista y antisemita. El personaje principal ya no es el héroe vengador de los oprimidos, sino el hombre corriente, el inocente que triunfa sobre sus enemigos al término de largas peripecias.

-*Tercer período, o época neo-heroica*: comienza en los primeros años de nuestro siglo y saca a escena a héroes antisociales, seres excepcionales que no vengan ya a los oprimidos, sino que persiguen un plan egoísta de poder para ellos solos. (Eco, 2015<sup>2</sup>: 91).

En lo que respecta a la novela por entregas (y que consideramos como antecedente de los *comic books* en cuanto a su periodicidad, su inicio en relación con los periódicos y el público mayoritario y heterogéneo al que se dirige), Eco manifiesta que esta posee una aparente falta de compromiso y deliberada voluntad de entretenimiento y explica que “la novela por entregas de la primera época pretendía describir la vida de las clases subalternas, los conflictos de poder dentro de la sociedad, y las contradicciones económicas”.

Es precisamente en esta época en la que se abre paso el personaje del Superhombre, aunque no se trata todavía del Superhombre de Nietzsche, sino de “un personaje de cualidades excepcionales que pone al descubierto las injusticias del mundo circundante e interviene para repararlas con actos de justicia privada”, como el príncipe Rodolphe de Gerolstein o el conde de Montecristo. Estos superhombres presentes en el folletín se dan cuenta del abuso que hace el rico del pobre y que el fundamento del Poder es un fraude por lo que pone su justicia por encima de la general, destruyendo a los malvados, recompensando a los buenos, y restableciendo la armonía perdida.

En la segunda mitad del siglo XIX, y después de que fracasen los primeros movimientos socialistas y se produzca la tragedia de la Comuna de París, comienza su

---

<sup>116</sup> Se refiere a 1830, ya que la primera edición de *El superhombre de masas* es de 1978.

andadura el folletín del segundo período cuyos ingredientes seguirán siendo los mismos pero cuyo fondo ideológico será distinto. Así, estas novelas populares tendrán como protagonistas a “representantes de la alta burguesía y la nobleza, cuyas virtudes se ven al fin recompensadas por una policía eficiente y magnánima” derivando en una novela por entregas “hipócrita, bien pensante, cargada de cordura, aristocrática, nacionalista, imperialista y antisemita si hace falta” (Eco, 2015<sup>2</sup>: 124-125).

De esta manera, la gran época del folletín se corresponderá con la de las revoluciones burguesas de mediados del siglo XIX (de reformismo populista y premarxista), cuyos elementos tópicos (el superhombre o la sociedad secreta) conforman su manifestación e instrumento más característico.

Sin embargo, tal y como ya se ha indicado, la novela popular es, para Eco:

socialdemócrata-paternalista, no sólo desde el punto de vista temático, sino también estructural, por cuanto debe provocar un tipo de crisis –psicológicas, sociales, narrativas- que puedan ser resueltas, según existe el modelo aristotélico con su típica sucesión peripecia-revelación-catarsis. Además de su vocación populista, la dinámica incitación-solución (o, mejor dicho, provocación-paz) convierte a la novela popular en todo un repertorio de denuncias de las tremendas contradicciones de la sociedad (...) y al mismo tiempo en un repertorio de soluciones consoladoras. (Eco, 2015<sup>2</sup>: 23).

Con todo, la distribución semanal del folletín y todas las vicisitudes por las que pasará tanto el héroe como la propia historia, hace que resulte imposible el mantenimiento de la intriga del lector, “so pena de que el menor fallo de la memoria le impida enlazar unas peripecias con otras” (Eco, 2015<sup>2</sup>: 36).

### 3.2. EL HÉROE ROMÁNTICO

Si se quiere realizar una caracterización previa del héroe romántico, se habrá de señalar una serie de rasgos que lo componen. Así, Bauzá señala a los románticos como los revitalizadores de los mitos en tiempos modernos y, por encima de todos, del mito del héroe. “Robin Hood o Guillermo Tell, por ejemplo, no son sólo unas pocas muestras de esos seres singulares que viven inmarcesibles en la imaginación de los pueblos” (Bauzá, 2007: 157).

Ribao Pereira, por su parte, habla del *héroe justiciero del romanticismo* (Ribao Pereira, 1999: 169) e indica que “los héroes románticos expresan su lucha continua en soledad a través de la dialéctica interminable de diálogos (...) con sus oponentes” (Ribao Pereira, 1999: 193).

Argullol continúa con esta idea del héroe romántico como un ser solitario y asocial que actúa de esta forma “incluso cuando participan en acciones nacionales o sociales”, siendo la colectividad un simple escenario en el que vagan sin ninguna esperanza de objetivo compartido. Como héroes trágicos que son, se encuentran en perpetua guerra contra el universo opresor que les rodea así como con su propia prisión interior (Argullol, 1982: 240). Su necesidad de libertad y justicia así como el objetivo de conseguirlas son tan amplios que deviene en una misión de dimensiones cósmicas mientras se enfrenta a un poder proteico de iguales dimensiones.

“El héroe romántico posee en alto grado los principios universales y atemporales del Yo heroico” (Argullol, 1982: 271) que, desde un principio, percibe la muerte irremediable y la imposibilidad de la condición inmortal.

Para Alborg, los grandes héroes del romanticismo europeo se muestran como “un superhombre dotado de excepcionales cualidades y, sobre todo, rodeado de misterio que provoca el temor, la admiración o la curiosidad” (Alborg, 1980: 487).

Anchón Lezaun continúa con la idea del héroe solitario y afirma que “muchos de los héroes románticos son (...) seres incomprensidos que vagan por el mundo solos y atormentados” (Anchón Lezaun, 2015: 380). Y prosigue diciendo que, en el periodo comprendido entre finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, surge en la literatura un personaje que, aunque tiene existencia previa, cobra verdadera importancia siendo más fuerte su significado que nunca y que refleja perfectamente la situación social; este personaje es el héroe. Su concepción previa era la de “un ser, masculino preferiblemente, que con sus actos salvaba al mundo de los males”, sin embargo, era más poderosa en él la fuerza que la moral; así, hasta el Romanticismo no aparece un

héroe que se enfrenta a los problemas sociales a través de la moral.

De esta manera, Anchón indica que:

la diferencia fundamental entre el héroe romántico y los otros héroes literarios es que el primero mantiene una relación casi de odio recíproco con la sociedad. Mientras los héroes prerrománticos son alabados por la sociedad entera (...), el héroe romántico es temido por la propia sociedad contra la que lucha<sup>117</sup>. Este héroe cuestiona los valores establecidos e intenta desvincularse de las normas, bien sea a través de la razón, (...) bien sea mediante su lucha individual (...) El héroe romántico es un individuo que se sabe único en la mayoría de los casos, es un ser solitario e incomprendido. (Anchón Lezaun, 2015: 365-366).

Y, por este motivo, en muchos casos, se considera que “el héroe del Romanticismo es un antihéroe para la sociedad” (Anchón Lezaun, 2015: 370), también debido a que la frontera que separa al héroe del antihéroe es muy estrecha y, por tanto, difícil de delimitar y fácil de traspasar (Anchón Lezaun, 2015: 372). Así podría considerarse al héroe que transgrede y cancela los límites y fronteras saliéndose del marco socio-cultural al que la historia pretende restringirlo (Bauzá, 2007: 162), y que muestra que es posible, a través de la imaginación, sortear los obstáculos, desobedecer los límites, “adscribirse al mundo de la fama y alcanzar, aunque sólo sea fugazmente, un hálito de inmortalidad”, imponiéndose así al hombre de todos los tiempos y latitudes (Bauzá, 2007: 163). Este tipo de héroe romántico, y que se mostrará en la figura del antihéroe, es crítico con la sociedad hasta llegar a la violencia y el enfrentamiento, como el capitán Nemo o el Zorro.

Otra de las características por las que se distingue el héroe romántico es por el *titanismo*, según el cual este “se configura como un rebelde que se yergue, altivo y desdeñoso, contra las leyes y los límites que le oprimen, y desafía a la sociedad y a Dios mismo”. Prometeo será la figura mítica frecuentemente exaltada por los románticos “como símbolo y paradigma de la condición titánica del hombre”; así, como Prometeo, el hombre es en parte divino y su “destino está tejido de miseria, soledad y rebeldía”, pero triunfa por encima de él rebelándose y transformando la propia muerte en una victoria.

Muchas veces, los románticos transfieren a ciertas figuras humanas la rebelión, el desafío idealista, el hambre de absoluto que consumían a Prometeo, a Satán, a

---

<sup>117</sup> Griffin, Nemo o Jeckyll serían ejemplos de los segundos, y Robin Hood o Guillermo Tell de los primeros.



Caín, a Don Juan (...) También en el *hombre fatal* del romanticismo volvemos a encontrar muchos elementos característicos de Satán, desde la fisonomía –faz pálida, mirada impiadosa<sup>118</sup>–, hasta el temperamento y los rasgos psicológico-morales –melancolía indesarraigable, desesperación, rebeldía, inclinación ineluctable a la destrucción y al mal. (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 333-334).

Eco afirma que:

el héroe carismático debe ser por consiguiente en la novela popular una persona que, de acuerdo con el autor, posea un poder del que el lector carece. Y para valer lo que vale debe proporcionar no una, sino varias soluciones, y además, en la medida de lo posible, en cadena. (Eco, 2015<sup>2</sup>: 24).

Asimismo, este héroe carismático “rasgo que podemos ver todavía en los *supermen* de los tebeos- es casto e inmune al deseo, no lo consume ninguna pasión ni lo posee mujer alguna” (Eco, 2015<sup>2</sup>: 95)

El héroe de la novela popular será además, un dominador bueno, es decir, impondrá su justicia sin tener en cuenta ni al poder oficial (al que se enfrenta) ni al pueblo, y por ello deberá servirse en muchas ocasiones de la sociedad secreta para llevar a cabo sus planes; así, “la sociedad secreta es la máscara del héroe y, al mismo tiempo, su brazo secular” (Eco, 2015<sup>2</sup>: 94).

Además, no pertenecerá ni al pueblo ni a la clase dominante, ya que los primeros puede que no vean la injusticia o no sepan cómo combatirla mientras que los segundos si no son los culpables de esta, al menos sí se benefician de ella. Por ello, el héroe pertenecerá “por fuerza a una estirpe de justicieros que vislumbran en lejanía una justicia más amplia y más armónica”, que serán perseguidos por aquellos que les ven actuar en contra de la sociedad y de la ley y que estarán “dotados de cualidades excepcionales y (...) una fuerza carismática que legitime su decisión aparentemente subversiva. Así nace el Superhombre” (Eco, 2015<sup>2</sup>: 104).

En suma,

un rasgo característico de todos ellos consiste en decidir por su cuenta qué es lo que constituye el bien para la plebe oprimida y cómo debe ser vengada. Al superhombre no se le pasa en ningún momento por la cabeza que el populacho pueda y deba decidir por su cuenta, y por lo tanto nunca lo vemos iluminarlo ni consultarle. En medio del frenesí de su virtud, vuelve a situar una y otra vez a la plebe en su papel de subalterna, y actúa con una violencia represiva tanto más

---

<sup>118</sup> Características que pueden encontrarse en personajes como Edmundo Dantés, Skinner,...

mistificada cuanto adopta los ropajes de Salvación. (Eco, 2015<sup>2</sup>: 105).

Por tanto, el héroe novelesco se mueve en un contexto más allá de la ley (que en la novela se insinúa como una estructura que no necesariamente es justa), en el que se reafirma constantemente enfrentándose a un mundo que produce vértigo y desencanto;

el empeño del héroe novelesco consiste en develar esas inconsistencias y lo paradójico de la relación ley-justicia, pues en la ley se ocultan oscuras injusticias, crueles manifestaciones de la cultura humana, y un afán autoritario que busca controlarlo todo, lo que el héroe fisura en el realce, en la lucha sin tregua por mantener la individualidad.

El héroe de la novela no tiene por qué luchar de manera física (como los héroes épicos, en el campo de batalla) sino que estas son internas, que hacen jirones su ser; su fuerza no reside en la tensión de sus músculos sino en su espíritu. “El héroe novelesco no necesita del peplo y de la espada (...). En su ser reside la fuerza que lo heroiza, la capacidad de develar el binomio (antitético) ley-justicia” (Cardona Zuluaga, 2006: 62). Este héroe tampoco tiene la obligación de emprender viajes exteriores para hallar el momento eminente que hará de su recuerdo algo imperecedero; este viaje es hacia sí mismo, hacia la exploración de su propio ser por lo que su campo de acción no será exterior, sino interior;

es el desgarramiento del alma que le lleva a ocupar una posición ambigua, en la que no existe ni el bien ni el mal, sino razones ontológicas que designan sus rumbos, que lo llevan a enfrentarse desde la interioridad a las situaciones exteriores que le confrontan y lo hieren. (Cardona Zuluaga, 2006: 62).

Por este motivo, el viaje romántico se traducirá siempre en la búsqueda del Yo, la cual probablemente sea la verdadera causa de todo auténtico viaje y la mítica de la travesía, sea cual sea el destino exterior. El héroe romántico es un obsesionado nómada que “viaja hacia afuera para viajar hacia adentro y, al final de la larga travesía, encontrarse a sí mismo” (Argullol, 1982: 302). Se siente encerrado en una geografía castrante y acomodaticia y necesita calmar su necesidad de soledad y espacio por medio del viaje.

Uno de los posibles motivos de esta reiteración en el viaje dual (externo e interno) puede que se encuentre en los emigrados a consecuencia de la Revolución francesa, que se convierten “en un fenómeno social y político de primera magnitud; y el

*emigré* es un héroe por añadidura literario, de tonalidades en ocasiones prerrománticas: superviviente precario, errante, sombrío, fracasado” (Guillén, 1998: 70), en un héroe *pulp*, en un antihéroe.

Se ha de mencionar que la novela popular surge precisamente como “producto de una nueva industria de la cultura dirigida a un nuevo tipo de compradores, a una burguesía ciudadana, constituida en buena parte por lectoras”, que demandan de la novela la sustitución de los valores religiosos de la aristocracia y del pueblo, la activación del sentimiento frente a la fe, y de la imaginación vertida sobre lo real posible frente al conocimiento aplicado a lo sobrenatural y no experimental. También piden “la integración dentro del orden establecido, en una llamada a la cautela productiva del contrato social” (Eco, 2015<sup>2</sup>: 24-25).

Uno de los elementos que ya se habían empleado en la épica (Ulises en la *Odisea*, por ejemplo), así como en otros géneros como la tragedia, y que fue especialmente fructífero en la novela romántica (y que luego se ha empleado en el cómic de superhéroes) es el uso del “reconocimiento” (vid. Eco, 2015<sup>2</sup>: 30). Para que funcione el reconocimiento artificioso es útil el *disfraz*; así, al desenmascararse el personaje disfrazado, “aumenta la sorpresa de su antagonista, mientras que con el disfraz el lector disfruta con el equívoco en que incurren los que no están al corriente” (Eco, 2015<sup>2</sup>: 31-32).

Eco continúa comentando que la tradición romántica, cuyas raíces se han de buscar en épocas anteriores al romanticismo, ofrece:

una narración en que el interés principal del lector se basa en lo imprevisible de aquello *que va a suceder* y, en consecuencia, en la inventiva de la trama, que ocupa un papel de primera magnitud. Los acontecimientos no han sucedido *antes* de la narración: suceden *durante* la misma, y convencionalmente el propio autor ignora lo que va a suceder (...) asistimos a un efecto escénico cuya imprevisibilidad forma parte de la invención y asume valor estético, dentro del contexto de una nueva poética narrativa, independientemente de la validez del *eloquio* (...) a través del cual es comunicado el hecho. (Eco, 2016: 268).

De esta manera, se diferencia de la épica en este hecho, pues las acciones de la épica eran conocidas por el público, al tratarse de narraciones que habían sido frecuentemente representadas y transmitidas en innumerables ocasiones.

Siguiendo con esta línea de pensamiento, Eco dice que:

esta nueva dimensión de la narración se paga con un menor carácter mítico del personaje (...) Un personaje de novela debe ser (...) un hombre como cualquiera de nosotros, y aquello que pueda sucederle debe ser tan imprevisible como lo que puede sucedernos a nosotros. El personaje asumirá así lo que podemos llamar ‘universalidad estética’, una especie de coparticipación, una capacidad para hacerse término de referencias, de comportamientos y de sentimientos, pero no asume la universalidad propia del mito, no se convierte en un jeroglífico, en emblema de una realidad sobrenatural, porque ello es el resultado universal de un caso particular. (Eco, 2016: 268-269).

No estamos de acuerdo con esta última idea de la falta de universalidad propia del mito en los personajes románticos pues algo de la universalidad de Hércules puede encontrarse, por ejemplo, en Robin Hood.

Los héroes de la novela moderna (y, por tanto, también los de la novela romántica) son, como se ha ido señalando, los herederos de esos arquetipos épicos, que poseían unas características y cualidades similares y que se distinguían por uno o varios rasgos diferenciadores (la astucia, el valor, la fe, etcétera), y que han adquirido no sólo una voz propia, sino también una historia personal independiente de su origen y una asunción del contexto de la narración.

El héroe novelesco, además, ha ocupado durante mucho tiempo una posición privilegiada en todo tipo de narración y se ha caracterizado “por una gran fuerza de voluntad y una profunda convicción en sus ideales” y por realizar una función predominantemente social y, desde un punto de vista técnico, constituir el eje estructurador del relato (Encinar, 1990: 11). Así, los héroes, generalmente coincidentes con el concepto de protagonista de estas novelas, “podrían considerarse como personajes *agónicos*, según Unamuno, o *redondos*, según Henry James, ya que cambian de opinión, dudan y, finalmente, se convierten en personajes más diversos de lo que eran” (Sotomayor Sáez, 2006: 84).

Sin embargo, los personajes más ricos e interesantes tienden a ser, según Sotomayor, “los antagonistas, o los *héroes inquietantes*, que contienen cierta turbiedad (...) seres imperfectos, irónicos o simplemente desgraciados, como todos los ejemplos de científicos u hombres prácticos que llegaron más allá de lo conveniente” (Sotomayor Sáez, 2006: 85), como Griffin, Jeckyll, Quatermain, Nemo...

De esta manera, en el héroe posmoderno, prometeico, heredero del romántico y que derivará en el héroe del cómic, se subraya la satisfacción del deseo como síntoma de independencia y liberación, por lo que el éxito a cualquier precio y en todos los terrenos se identifica con bastante frecuencia con el éxito de una venganza, el triunfo en el instinto o en la huida hacia uno mismo. El protagonista se encasilla de este modo “en el esquema de los *héroes absolutos* de la antigüedad, siempre dominados por la pasión, tan próximos al *superhombre* de Nietzsche” (Sánchez Escalonilla, 2002: 32).

Cabe mencionar algunas de las clasificaciones dentro de los héroes románticos (brevemente, ya que la carga clasificatoria quedará en los superhéroes, que son el objeto final de nuestro estudio); como la de Argullol, a la que hace referencia Anchón Lezaun (2015: 376), y que incluye al superhombre, el enamorado, el sonámbulo, el genio demoníaco, el nómada y el suicida, aunque Anchón añade a esta lista al protector y al prisionero<sup>119</sup>. Respecto al primero, Anchón afirma que “dentro de los diferentes héroes románticos que podemos encontrar (...) El superhombre es heredero del hombre renacentista (...) Este superhombre es hijo del *Sturm und Drang*” (Anchón Lezaun, 2015: 422). De esta forma, el superhombre es heredero del hombre renacentista, del genio del Renacimiento que quería abrir la mente hacia la luz; es hijo del *Sturm und Drang* y vive en una sociedad que le queda pequeña y lo ahoga. En consecuencia, siente rabia por aquellos que no luchan por su yo, por los conformistas, lo que le da cierto halo de superioridad. Además, aunque ama a los suyos y al género humano, al mismo tiempo se siente impotente por esa incapacidad de los hombres para ser dioses.

---

<sup>119</sup> A esta lista también podría añadirse el científico, como podrá comprobarse en los ejemplos de Jeckyll y Griffin, ambos en nuestros corpus, o Victor Frankenstein, de la novela gótica. Este tipo de héroe tendrá relevancia en posteriores personajes del cómic, como el creador de la *Human Torch* o algunos de los héroes Marvel (*Iron Man*, *Spider-Man*, *Hulk*...).

### 3.3. ESTUDIO INDIVIDUAL DE ALGUNOS HÉROES ROMÁNTICOS

Como en el apartado 2.3. y sus subdivisiones, para analizar cada uno de los héroes pertenecientes a esta parte del corpus de manera individual, se resumirán algunas nociones sobre la obra en cuestión y, acto seguido, se enunciarán las características que se pueden observar en la mencionada obra en el mismo sentido que el de la tabla que aparece en el anexo (Vid. Capítulo V) y así, al final de este apartado, señalar unas conclusiones respecto a las características comunes a todos los héroes románticos estudiados. La leyenda de la tabla será exactamente la misma que la de los épicos, por lo que no se considera necesario volver a indicarla.

#### 3.3.1. Guillermo Tell

Schiller escribió *Guillermo Tell* después de que Goethe, amigo suyo, le comunicara en 1797 su intención de hacerlo pero cuyo plan desechó finalmente (Janés Nadal, 1982: XIII). Fue Schiller quien retomaría la idea, pues ya había escrito obras de temática similar, como *Los bandoleros*, para dar testimonio del fuerte sentimiento que impulsa a la lucha contra los convencionalismos (Schiller, 1982: X) o *La conjunción de Fiesco en Génova*, sobre la libertad política y la lucha contra la tiranía (Schiller, 1982: XI).

La obra de Schiller, de carácter popular, se estrenó en Weimar el 17 de marzo de 1804 (Schiller, 1982: XV) y en ella se puede ver el uso de los temas como la inocencia, la fidelidad, la fuerza y la humildad y la conservación de los antiguos derechos heredados, en la justicia, en el cumplimiento del deber y el disfrute de la libertad.

En la situación inicial nos encontramos con que los suizos están sometidos bajo el poder de un tirano y que un grupo conspira para rebelarse en contra de los austriacos, bajo cuyo dominio se encuentran.

Tell es considerado al inicio de la historia como hombre de bien y buen ciudadano, soñador y amante de lo singular, cuyo espíritu aventurero e inquieto le lleva a ver en la vida una conquista diaria bajo el lema “ayúdate a ti mismo” y confiando en su propia fuerza y en la ayuda de Dios. Con su amor a la libertad y su patriotismo, la única actitud realista que concibe ante los abusos de la tiranía es la paciencia y el silencio, siempre que los malos tratos no influyan en la seguridad de las personas. Cuando esto no sucede, su amor a la patria le lleva directo a la acción, a la ayuda cuando se le necesita (Schiller, 1982: XXI)

El comienzo de toda la rebelión de Guillermo Tell frente al malvado Gressler se producirá cuando este le obligue a disparar una flecha sobre una manzana que reposará en la cabeza de su hijo Gualterio Tell: “que un padre mate a su hijo. Al pisotear los más sagrados sentimientos de una persona se está atentando contra la humanidad, contra la vida misma, y esto es lo único que un hombre de bien no puede tolerar” (Schiller, 1982: XXII).

Este mandato de poner en peligro la vida del primogénito ya la encontramos en el Antiguo Testamento, en el episodio de Abraham e Isaac (si bien con diferencias sustanciales, tanto en el personaje requiriente como en el fin de la acción), y el motivo del atentado contra alguien cercano supone, en muchos casos, el inicio del viaje heroico, tanto para épicos (Aquiles), como románticos o superhéroes (*Batman*, *Spider-Man*). Asimismo la huella y el tono homérico son inconfundibles y no es éste el único lugar en el que Schiller se muestra deudor del autor de la *Iliada* (Schiller, 1982: 18) o de la tragedia griega, como en el pasaje en el que aparece un anciano cegado por el crimen de otro (*Edipo rey*) (Schiller, 1982: 35) y en el que se menciona el *tono de un vidente* (Schiller, 1982: 119), como Tiresias.

Nada sabemos de los orígenes de Guillermo Tell (aunque su padre aún vive, pocos datos se nos ofrecen sobre el héroe), sin embargo sí que conocemos desde un principio el arma que emplea, una ballesta, sobre la que preguntará su hijo al final de la obra y que el héroe habrá guardado, tratando de poner fin a la violencia una vez conseguida la paz.

–¿Dónde tienes tu ballesta, padre? No la veo.

–No volverás a verla. La he dejado en un lugar sagrado, en adelante ya no servirá para la caza. (Schiller, 1982: 152).

La muerte del héroe no se produce en este caso, aunque sí la de alguno de los ciudadanos (el pizarrero, por ejemplo):

–¿Vive? (*el encargado hace señas negativas*) ¡Oh desventurado castillo, construido con maldiciones, maldiciones morarán en ti! (Schiller, 1982: 29).

Ante la posibilidad de morir, ni el padre ni el hijo de Tell se amedrentan sino que, como el héroe, se muestran justos y valientes:

(...) tomad la mitad de mi hacienda, tomadla entera, (...) no te arrodilles delante de ese hombre falso! (...) no tengo miedo, mi padre acierta a un pájaro volando, no va a fallar dando en el corazón del hijo. (...) la inocencia de ese niño? (Schiller, 1982: 95).

Así, cuando Gualterio ha de colocarse para que le disparen una flecha sobre la cabeza, se opone a que le sujeten: “no quiero que me aten. Quiero estar quieto como un cordero, (...) Si me atáis, (...) me enfurecería contra mis ligaduras” (Schiller, 1982: 95)

Finalmente, gracias a la ayuda de Guillermo Tell, todos los planes para recobrar la libertad de los suizos dan un feliz resultado, y todos van a buscarle para agradecerle su ayuda:

¿Dónde está Tell? ¿Va a faltarnos únicamente él, que es el fundador de nuestra libertad? Lo más grande lo ha hecho él, ha padecido lo más duro, venid todos, venid, vamos en peregrinación a su casa, dad vivas al salvador de todos nosotros. (...) vuestro padre es quién ha salvado al país. (...) hoy vuelve el padre querido! (Schiller, 1982: 149).

El agresor de Guillermo Tell es el colérico gobernador Gressler, que será quien imponga a Tell el castigo por no inclinarse ante el sombrero situado en la plaza que simboliza al rey austríaco. El gobernador aparece como alguien cruel, vengativo y cobarde que odia a quienes hacen el bien.

(...) ya sabes que nos odia.  
(...) Su mala voluntad no me dañará mucho, yo obro bien y no temo a ningún enemigo.  
(...) A los que él más odia es precisamente a los que hacen el bien. (Schiller, 1982: 76).

Tell, tras acertar en la manzana situada sobre la cabeza de su hijo, manifiesta que la segunda flecha que había colocado en el arco, dispuesta a ser disparada estaba dirigida al gobernador en el caso de que fallara el disparo. Por este motivo, el gobernador ordena encerrarlo, pero en el viaje se desata una tormenta y Tell será quien guíe la barca hasta la orilla, salvando a Gressler y a sus hombres y, a continuación, escapando.

El gobernador, ante la poderosa imagen de Tell se muestra como alguien cobarde que teme la muerte, y que le sobrevendrá por medio de esa segunda flecha.



Al advertir el señor mi presencia y reconocirme, (...) al ver que me acercaba con mi espléndida arma palideció. Se tambaleó, las rodillas le flaquearon, (...) me dio lástima, me acerque modestamente.  
(...) Nunca te perdonará que le hayas visto débil una vez. (Schiller, 1982: 77).

Guillermo Tell no se considera un hombre pensativo, como afirma cuando no se inclina ante el sombrero, motivo por el que será castigado a disparar una flecha hacia su hijo:

Si yo fuera un hombre reflexivo, no me llamarían Tell.<sup>7</sup> Os pido clemencia, no volverá a suceder.  
(...) Tú eres un maestro de la ballesta, Tell. Dicen que no hay cazador que pueda competir contigo.  
(...) Mi padre te atraviesa una manzana, que cuelgue del árbol, a cien pasos.  
(...) prepárate a atravesar una manzana sobre la cabeza de tu hijo... si lo fallas has perdido tu cabeza. (Schiller, 1982: 92-93).

Tell intenta hacer que Gressler cambie de opinión, pero este se niega: “Dispara o morirás *con* tu hijo” (Schiller, 1982: 93) pues parece disfrutar de la idea<sup>120</sup>, e incluso se burla del héroe exclamando: “¡Ahora, salvador, ayúdate a ti mismo... tú que salvas a todos” (Schiller, 1982: 97), siendo esto una parodia de un episodio del Nuevo Testamento<sup>121</sup>.

Después de disparar la flecha, Tell demuestra su honestidad contándole a Gressler su plan si fallaba el disparo:

Bueno, señor, como me habéis asegurado mi vida, voy a deciros la verdad tal y como es. (*Saca la flecha del jubón, y se queda mirando al gobernador con una mirada terrible.*) Con esta segunda flecha os habría atravesado... a vos ¡en verdad! No me habría fallado el disparo. (Schiller, 1982: 101).

El gobernador, sin embargo, que había prometido no imponer ningún castigo a Tell, quebranta su promesa al conocer esto, para congoja de todos (respondiendo a la tipología de malvado romántico que también puede observarse en la novela gótica de Leroux, Poe o Irving, por ejemplo).

(...) por haber conocido tu malvado sentir, voy a conducirte a una prisión, en la que

---

<sup>120</sup> Del gobernador se dice que actúa “con placer cruel y diabólico” (Schiller, 1982: 125).

<sup>121</sup> Lucas XXIII, 35 s.: “A otros ha salvado, que se salve a sí mismo, si este es el Cristo de Dios, el Elegido (...) sálvate a ti mismo”.

no veas ni la luna ni el sol, para estar seguro de tus flechas.  
(...) ¡Que se domine quien haya sentido mi dolor!  
(...) ¡Con vos desaparece nuestro último consuelo!  
(...) ¡Allá arriba está tu padre! ¡Invócale! (Schiller, 1982: 101-102).

Por este motivo, Tell, que nunca había sentido ningún interés por la política ni por ninguna revuelta, se rebela ante la injusticia apoyando a los conspiradores y poniendo la muerte del gobernador como uno de sus objetivos:

Yo vivía tranquilo y en paz... Mis disparos se dirigían sólo a los animales del bosque, mis pensamientos estaban limpios de asesinato... *Tú* me has arrancado espantosamente, me has sacado de mi paz, en efervescente veneno de dragón me has transformado la leche de mis piadosos pensamientos, has hecho que me acostumbre a lo inaudito... Quien tomó como blanco la cabeza de su hijo también pudo acertar el corazón del enemigo (Schiller, 1982: 124).

Como se ha mencionado, Guillermo Tell no morirá, aunque su contribución a los que solicitan su ayuda le pondrá en el lugar más comprometido, hecho que él mismo justifica afirmando que ha de estar donde se requieran sus habilidades:

Te colocarán donde haya peligro, tu parte será la más difícil, como siempre.  
(...) Cada cual tiene que pagar la contribución equivalente a sus recursos y posibilidades. (Schiller, 1982: 75).

Asimismo, cuando a él se refieren le dicen: “tú eres bueno y compasivo, sirves a todos, y cuando tú mismo necesitas algo, nadie te ayuda” (Schiller, 1982: 75) a lo que responde: “Dios me guarde de necesitar ayuda” (Schiller, 1982: 75).

En el personaje de Schiller no observamos una inteligencia superior, aunque sí que en el aspecto psicológico se puede adivinar esa concepción individualista y el sentir del héroe solitario en los siguientes fragmentos:

Un cazador se ayuda por sí mismo. (Schiller, 1982: 73).  
El que quiera llegar a maestro tiene que empezar pronto. (Schiller, 1982: 73).  
Deben aprenderlo todo. Quien quiera abrirse camino en la vida tiene que estar armado para atacar y defenderse. (Schiller, 1982: 73).  
Sí, es mejor, sin duda, hijo, tener los montes de los glaciares a las espaldas que hombres malos. (Schiller, 1982: 88).

Así, el uso de frases sentenciosas parece mostrar a Tell, sin embargo, como un

hombre sabio y tranquilo, cuya rebelión surgirá por la necesidad de vengar una injusticia y reparar el orden. Asimismo, junto con esta confianza en sí mismo, también se halla la fe en Dios: “Quién vigila con viveza, con sus cinco sentidos sanos, quien confía en Dios y en sus ágiles fuerzas escapa fácilmente de todo peligro y situación crítica” (Schiller, 1982: 74) y en la acción frente a la reflexión: “El que piensa demasiado conseguirá poco” (Schiller, 1982: 75)

Guillermo Tell también se presenta como un personaje justo que no duda en ayudar al oprimido:

El hombre honrado piensa en último lugar en sí mismo, confía en Dios y salva al oprimido. (...) Con vanas palabras no se adelanta nada aquí, el tiempo apremia, hay que ayudar a este hombre. (Schiller, 1982: 13).

Y que siente como una obligación moral este modo de actuar: “yo he hecho lo que no podía dejar de hacer” (Schiller, 1982: 14), que lo muestra, ante los ojos de los demás, como un “hombre intachable” (Schiller, 1982: 115).

De este modo, su ausencia cuando se cree que ha sido encarcelado provoca que se pierda la esperanza pues era quien socorría a todos los que necesitaban ayuda:

Mientras Tell estaba libre, sí, *entonces* aún había esperanza. La inocencia tenía entonces aún un amigo. El perseguido tenía entonces un auxiliador, a todos vosotros os salvaba Tell. [...] Nadie debe marcharse sin consuelo de la casa de Tell. (Schiller, 1982: 115-116 y 156).

El sentimiento de la justicia se opone ante el crimen del parricida por la necesaria venganza ante las injurias cometidas por el gobernador: “¿Puedes confundir el crimen sangriento de la ambición con la justa y legítima defensa de un padre?” (Schiller, 1982: 154), aunque esto no evita que se compadezca de él (Schiller, 1982: 155).

Tell demostrará su valor cuando, en medio de la tormenta, será quien salvará la barca de hundirse con el gobernador, como ya hemos mencionado y puede observarse en el siguiente fragmento:

¡Mirad quién viene ahí!  
(...) Es Tell, el de Bürglen.  
(...) ¿Quién es el hombre que invoca aquí ayuda?  
(...) Cuando es necesario barquero, puede arriesgarse todo.  
(...) ¡Entonces, en nombre de Dios, dame la barca: yo voy a intentarlo con mis

débiles fuerzas!  
(...) un valiente!  
(...) Esa audacia demuestra que es un cazador. (Schiller, 1982: 12-13).

Así, logrará salvar la embarcación y a cuantos viajan en ella gracias a su pericia: “A bordo llevan buen timonel: si *alguien* pudiera salvarles, ése sería Tell;” (Schiller, 1982: 107). Se mostrará, por tanto, siempre dispuesto a ofrecer su ayuda a aquel que la necesite: “Si me necesitáis para una *acción* determinada, llamad entonces a Tell, por mí no fallará el plan” (Schiller, 1982: 28) o “Yo no estuve allí... Sin embargo, no volveré las espaldas al país cuando me llame” (Schiller, 1982: 75), aceptando de este modo la llamada a la aventura si esta se realiza.

Además de su valor, también se menciona la fuerza que posee el héroe: “Con vigor se abre paso Tell, el valiente, a través de las olas” (Schiller, 1982: 14), que le hace obviar el temor ante las armas o a pelear solo: “Yo ya me ayudaré a mí mismo. Marchaos, buena gente. ¿Creéis que si yo quisiera hacer uso de la fuerza temería sus lanzas?” (Schiller, 1982: 90). De modo que afirman que “Tell es un hombre fuerte, y sabe conducir un barco” (Schiller, 1982: 110) así como que se trata de “un hombre honrado y buen ciudadano” (Schiller, 1982: 89) de quien no puede encontrarse par “en la montaña no hay dos como él” (Schiller, 1982: 14).

### 3.3.2. Edmundo Dantés (Conde de Montecristo)

*El conde de Montecristo* constituye una obra importante no solo debido al éxito de público que tuvo en su época, sino también por el clima filosófico que reina en toda ella, como Gramsci advirtió cuando comentaba que en *El conde de Montecristo* podían encontrarse los gérmenes de la figura del superhombre que más tarde desarrollaría la filosofía, frente al otro antecedente directo, Rodolphe de Gerolstein de *Los misterios de París*, modelo de Dumas. Sin embargo, aunque pueda señalarse este último como precursor original del superhombre, también se ha de asumir que en *El conde de Montecristo* la teoría del superhombre se expone de manera más detallada y sistemática, y que por ello es Dumas quien proporciona el apoyo teórico necesario para la creación del *Urbemensch*.

La venganza de Montecristo, eje central de la obra, comienza de esa forma, para derivar en un deseo de poder y, finalmente, en un carácter de misión; esto significa que Dantés se dará cuenta de que no solo es el vengador, sino que, gracias a su libertad y a la falta de restricciones, es un justiciero. El precursor de Zaratustra, afirma Eco:

se lanza a urdir su venganza, gozando del hachís y cantando las alabanzas de la libertad de espíritu. Pero, a medida que va realizando su venganza y desvelándose a sus enemigos, empiezan a asaltarle las dudas: ¿puede el vengador encontrar el fundamento de sus actos y de sus decisiones en el hecho de ser un Superhombre? (...) El Superhombre se convertirá entonces en un enviado del Señor.

Esta transformación, de vengador a justiciero, se produce en el capítulo XLVII, en la conversación entre Montecristo y Villefort, quien que lo encerró en el castillo de If. En este momento, el conde expone su filosofía de la superioridad, restando importancia al poder de las leyes en favor del individualismo y, para replicar a las objeciones de Villefort, argumenta la idea de la misión divina, que se relacionará con la imagen de ángel enviado por Dios que tiene el joven Morell del conde. Sin embargo, hacia el final de su venganza, duda si ha abusado de su poder, que será resuelta con la adquisición de los manuscritos del abate Faria y la libertad para renunciar al voto de castidad que se había impuesto (Eco, 2015<sup>2</sup>: 111-113).

El tópico del reconocimiento que ya se emplea en la novela de caballerías, será utilizado también aquí, aunque en reiteradas ocasiones dado que Dantés ha de revelar su identidad a varios enemigos y que el lector espera con impaciencia (Eco, 2015<sup>2</sup>: 31):

El caso de Montecristo, que descubre su identidad varias veces y, al mismo tiempo, se entera de las insidias de que ha sido víctima, constituye un caso extraño y magistral a un tiempo de reconocimiento que, pese al uso redundante de que es objeto, no deja de resultar satisfactorio en todo momento. (Eco, 2015<sup>2</sup>: 32).

Como ya se ha indicado, *El Conde de Montecristo* es la historia de una venganza, la revancha de alguien que ha sufrido una injusticia y reaparece años después para castigar a los autores de su desgracia estableciéndose como un proyecto personal y un alegato contra el poder judicial corrupto. Dantés adquirirá los conocimientos teóricos y prácticos más avanzados de su tiempo y su venganza se convertirá en la de un intelectual agraviado quien además, gracias a la Providencia, se convierte en uno de los hombres más ricos de la tierra y deviene “en el dueño de un capital, de una *fu*erza de producción que habrá de invertir o dilapidar de una u otra manera. Venganza, corrupción, intelecto y riqueza.” (Dumas, 2015: 7-8).

La obra comienza con la llegada del barco en el que viaja Dantés y cuyo capitán ha muerto, encomendando una tarea que será el motivo de todas sus desgracias. Así, de Edmundo poco sabemos salvo su nombre y su aspecto, y tampoco se explicará demasiado acerca de sus orígenes o su nacimiento. Sin embargo, sí que se expondrá en varias ocasiones el tema de la venganza, como eje centralizador del relato.

Así, Dantés es encerrado injustamente por la conjura de varios enemigos (Danglars, Fernando y Caderousse) así como la mala praxis de Villefort buscando el beneficio propio. Edmundo jura en la cárcel vengarse de sus enemigos, promesa que ratifica una vez logra escapar.

Hacía catorce años (...) Entró en el castillo de If con diecinueve años y salía con treinta y tres (...) y renovó contra Danglars y Villefort aquel juramento de venganza. (Dumas, 2015: 192-93-94).

Sin embargo, no puede comenzar su venganza hasta que no consiga el apoyo económico necesario y para ello habrá de encontrar el tesoro del abate Faria que se halla en la gruta de la isla de Montecristo.

Dos meses y medio pasaron en estos viajes. Edmundo llegó a ser tan excelente costero, como en otro tiempo había sido hábil marino, trabando amistad con todos

los contrabandistas de la costa y aprendiendo los signos masónicos que sirven a estos semipiratas para entenderse entre sí. (...) La prisión había hecho al joven tan prudente, que hubiera deseado no arriesgar nada. Pero por más que ponía a prueba su resignación, que era tan fecunda, no encontraba otro medio de arribar a la deseada isla. (Dumas, 2015: 199).

Las circunstancias han hecho de Dantés, además, un héroe que ansía la soledad y el alejamiento de la sociedad que le ha dado la espalda, elemento recurrente en los personajes románticos, como se podrá comprobar: “Lanzado el joven desde la soledad al mundo, sentía de cuando en cuando deseos de estar solo” (Dumas, 2015: 201).

Junto con la idea del tesoro (imprescindible para su venganza: “El odio y la cólera ofuscan la mente, y el que toma la venganza por su mano se expone a beber un amargo brebaje. Sí, si se es pobre y torpe; no, si es millonario y hábil”, Dumas, 2015: 356), también va adquiriendo amigos y favores debidos que luego requerirá: “uno de vosotros o tal vez los dos me lo pagaréis en igual moneda cuando yo vaya a París” (Dumas, 2015: 354)

También, al igual que sucede con otros héroes y superheroes, no concibe la justicia o la venganza por medio de la muerte:

si alguna vez tuviera que vengarme, no me vengaría así. (...) Me batiría por una fruslería, por un insulto, por una palabra, por una bofetada, (...) gracias a la habilidad que he adquirido en todos los ejercicios de armas y en la costumbre que tengo del peligro, estaría casi seguro de matar a mi contrario. (...) por un dolor lento, profundo, infinito, eterno, devolvería si fuera posible, un dolor semejante al que me habrían hecho: ojo por ojo, diente por diente, como dicen los orientales. (Dumas, 2015: 356).

Esta venganza, como se ha indicado, en cierta ocasión se vincula con la idea del juez enviado por Dios y, por tanto, como algo que ha de llegar irremediablemente:

Vuestra venganza se retrasa algunas veces, pero entonces parece que baja del cielo más completa. (Dumas, 2015: 858).

(...) pero vos obrabais bien según Dios (...) ¡desde hoy sí que estoy persuadido de que soy el enviado de Dios. (Dumas, 2015: 921).

Además, aquellos que serán castigados lo merecen, pues en su vida y en su persona no puede encontrarse nada bueno que los exculpe de sus pecados (incluso afirmará, aunque luego no lo lleve a cabo, que la venganza recaerá sobre todo el apellido familiar: “Está

escrito en libro santo *Las faltas de los padres caerán sobre sus hijos, hasta la tercera y cuarta generación*, Dumas, 2015: 909):

Enlazaban entre sí las tres catástrofes, tan repentinas como inesperadas, de Morcef, de Danglars y de Villefort (...) es porque Dios, bondad suprema, no ha hallado nada en el pasado de estas gentes que merezca la atenuación de la pena, es porque esas gentes estaban malditas. (Dumas, 2015: 1082).

Así, se irá consumando la venganza de Dantés: “Villefort perdiendo toda su familia de un modo extraño. Morcef, deshonorado y muerto; yo, cubierto de ridículo por la iniquidad de Benedetto, y después...” (Dumas, 2015: 1016), aunque llega un momento en el que duda si se ha sobrepasado en sus funciones:

Comprendió que acababa de traspasar los derechos de la venganza (...) Pálido, los ojos apagados, el pecho oprimido, todos los rasgos de esta figura extraordinariamente reposada y noble, estaban trastornados por el dolor (...) dudando por primera vez del derecho que pudiera tener para hacer lo que había hecho. (Dumas, 2015: 1080).

Llegado a la cima de su venganza por la pendiente lenta y tortuosa que había seguido, se encontraba al otro lado de la montaña con el abismo de la duda. (Dumas, 2015: 1093).

En lo que respecta a las habilidades de Dantés, se encuentra su gran dominio de su oficio, el cual le hace erigirse como capitán o jefe de los marineros en dos ocasiones. En primer lugar, cuando muere el capitán de El Faraón:

No se necesita ser marino viejo, como decís para ser ducho en el oficio. Y si no ahí tenéis a nuestro amigo Edmundo, que de tal modo conoce el suyo, que no ha de menester lecciones de nadie. (Dumas, 2015:13).

Y, en segundo lugar, en la barca de los marinos que le recogen tras su huida de la prisión de If:

Poco a poco había alcanzado entre sus compañeros el derecho de mandar como jefe, y como sus órdenes eran siempre claras y facilísimas de ejecutar, le obedecían, no sólo con prontitud, sino hasta con alegría. El patrón le dejaba obrar a su antojo, porque también había reconocido la superioridad de Dantés sobre los marineros y aún sobre él mismo. Miraba a aquel joven como a su natural sucesor, y sentía no tener una hija para casarla con él. (Dumas, 2015: 201).



A Dantés se le participa de un poder de influir en los demás y en la historia, como señala Mercedes en cierto momento:

Este hombre ha recibido evidentemente el poder de influir sobre los acontecimientos, sobre los hombres y sobre las cosas; jamás he visto gustos más sencillos unidos a una magnificencia soberana. Su sonrisa es tan dulce cuando me sonrío a mí, que olvido cuán amarga la encuentran otros. (Dumas, 2015: 601).

Sin embargo, el conde se mostrará como un ser más sencillo, que anhela el mar cuando está mucho tiempo separado de él y de su soledad:

Soy un marino; siendo niño me he mecido en los brazos del viejo Océano, y me he reposado en el seno de la bella Anfitrite; he jugado con la verde capa del uno y con el azulado vestido de la otra. Amo al mar como se ama a una mujer, y no puedo estar separado mucho tiempo de él. (Dumas, 2015: 872).

Asimismo, este ánimo tendente a la soledad y a la vida tranquila le hace, no sólo dudar de su venganza, sino lamentar el día que juró tomar la revancha: “es hermoso, grande, sublime, perdonar como lo habéis hecho ahora. (...) Fui un insensato (...) en no haberme arrancado el corazón el día que juré vengarme” (Dumas, 2015: 911).

Por último, otra de las habilidades de las que hace gala es su capacidad de ver en la oscuridad (que logra desarrollar tras años encerrado en su celda): “Dantés, que estaba acostumbrado a la oscuridad” (Dumas, 2015: 214) y “Es que puedo ver en medio de la oscuridad. (...) Se dice que estaba tan habituado a la oscuridad que hubiera distinguido una espina en lo más oscuro del calabozo” (Dumas, 2015: 1098).

Son varios los auxiliares del héroe; así, por un lado se encuentran los que le sirven de ayuda antes y después de ser apresado y, por otro, se hallarían las damas, que suponen en varias ocasiones un incentivo para la acción del héroe.

En primer lugar, podríamos señalar al abate Faria, que cuidará de Dantés instruyéndole y preparando la huida de la cárcel con él hasta su muerte, y que le legará su tesoro y le servirá de forma de escapar después de fallecer. El abate, considerado un loco por los carceleros, fue encerrado de manera injusta al igual que Dantés: “Yo soy el abate Faria, natural de Roma. A los veinte años era secretario del cardenal Rospigliossi. Sin saber por qué, me detuvieron a principios de 1811” (Dumas, 2015: 115). Se le

describe poco después, cuando consiguen abrir un hueco entre las dos celdas por el que podrán pasar a la del otro.

Era un hombre pequeño de estatura, encanecido más por las penas que por los años, ojos de mirada penetrante ocultos por espesas cejas, también un tanto canas, y de larguísima barba que todavía se conservaba negra. Lo demacrado de su rostro, que surcaban arrugas profundísimas, la línea atrevida de sus facciones, todo en él, en fin, revelaba al hombre más acostumbrado a ejercer las facultades del alma que las del cuerpo. (Dumas, 2015: 134).

Dantés se muestra enormemente agradecido con Faria, no por el tesoro que le deja en herencia o la inestimable ayuda de este, sin la que no habría podido elaborar su fuga (se sirve de su muerte para que le saquen de la prisión en lugar del muerto), sino por “adornar mi inteligencia, fortalecer mi alma, predisponer mi organización entera a grandes y terribles cosas para cuando goce de libertad, ejecutarlas de manera que no vuelva a dominarme la desesperación” (Dumas, 2015: 172).

Otro de los auxiliares de Dantés será la familia Morrel, desde el padre a los hijos y los cónyuges de estos. La descripción que se da del viejo Morrel en el principio de la obra es la siguiente:

El recién llegado era un hombre de veinticinco o veintiséis años, de semblante algo sombrío, humilde con los superiores, insolente con los inferiores; de modo que con esto y con su calidad de sobrecargo, siempre tan mal visto, le aborrecía toda la tripulación, tanto como quería a Dantés. (Dumas, 2015-13).

Será Morrel quien intente ayudar a Edmundo cuando este sea enviado a la prisión de If: “Morrel (...) bastante fuerte para levantar la voz y hacer una reclamación, que como ya se adivinará, fue en favor de Dantés” (Dumas, 2015: 103).

Sin embargo, a pesar de su buen hacer, terminará en la miseria y a punto de suicidarse cuando regresa Dantés convertido en un vengador: “después de veinticinco años de un continuo trabajo, después de haber adquirido un honroso lugar entre los comerciantes de Marsella, el desgraciado señor Morrel se ha arruinado completamente.” (Dumas, 2015: 240); sin embargo, Dantés llegará a tiempo para salvarle: “Mi padre creía en un bienhechor que había salido de su tumba para favorecernos” (Dumas, 2015: 528).

Así como Morrel demuestra una moral inquebrantable, aquellos que le rodean

también actúan del mismo modo (Maximiliano, Manuel y Julia), por lo que el conde evitará que descubran que ha sido él quien les ha ayudado y cuál es su identidad real:

Toda su sangre se agolpó a su corazón, no podía hablar, sacó su reloj como si hubiera olvidado la hora, tomó su sombrero, hizo a la señora Herbault una cortesía brusca y embarazada, y estrechando las manos de Manuel y Maximiliano, (...) - me ha llegado su voz al corazón, y dos o tres veces se me ha figurado que no era la primera vez que le veía. (Dumas, 2015: 528).

Finalmente, se descubrirá ante ellos:

Vos que afectáis poseer todos los recursos de la inteligencia, todo el poder de la materia, que pretendéis desempeñar en la tierra el papel de la Providencia (...) ¿Quién sois? (...) soy, en fin Edmundo Dantés. (Dumas, 2015: 1028).

En tercer lugar encontramos a Vampa, quien parece ser en un principio un simple bandolero italiano, pero que resultará de gran utilidad para Dantés. Vampa, a pesar de su vida delictiva, posee un código ético y moral.

Al cabo de tres meses sabía leer, pero necesitaba aprender a escribir (...) Aquella maravillosa inteligencia (...) Vampa llegó a los doce años y Teresa a los once. (...) A su noble afición a las artes, (...) unía Luigi crueles arrebatos de un carácter imperioso, colérico, burlón. (...) Altanero era su temperamento, siempre dispuesto a exigir, sin querer nunca conceder, apartaba de su lado todo instinto amistoso, toda demostración simpática. Teresa era la única que mandaba con una palabra, con una mirada, con un gesto, aquel carácter fiero que se humillaba bajo la mano de una mujer. (Dumas, 2015: 313).

Finalmente, uno de los compañeros de prisión de Dantés también colabora en la consecución de la venganza entregándole un diamante por los cuidados que le proporcionó estando enfermo:

Un rico inglés, compañero suyo de infortunio, y que salió de la cárcel al verificarse la segunda restauración, poseía un diamante de un valor inmenso y habiéndole cuidado Dantés como un hermano, en una enfermedad que tuvo, quiso darle una prueba de agradecimiento y le dejó el diamante (...) Edmundo lo conservó siempre preciosamente para el caso de que saliese en libertad, su fortuna estaba asegurada solo con la venta de aquel diamante. (Dumas, 2015: 230).

En la vida de Dantés pueden señalarse dos mujeres importantes y, aunque la

primera resulte más relevante a lo largo de la historia, la segunda será la que consiga el cambio de vida de Edmundo. Así, en primer lugar se encuentra “la hermosa Mercedes” (Dumas, 2015: 16) que es descrita de la siguiente manera:

Una bella joven de pelo negro como el Ébano y ojos dulcísimos como los de la gacela, estaba de pie, apoyada en una silla, oprimiendo entre sus dedos afilados una humilde rosa cuyas hojas arrancaba, y los pedazos se veían ya esparcidos por el suelo. Sus brazos desnudos hasta el codo, brazos árabes, pero que parecían modelados por los de la Venus de Arlés, temblaban con impaciencia febril, y golpeaba de tal modo la tierra con su diminuto pie, que se entreveían las formas puras de su pierna, ceñida por una media de algodón encarnado a cuadros azules. (Dumas, 2015: 26).

Sin embargo, y tras la desaparición de Dantés, terminará casándose con Fernando, enemigo de Edmundo y uno de los causantes de su encarcelamiento: “Mercedes es en la actualidad una de las más aristocráticas damas de París” (Dumas, 2015: 243). De este modo se le cuenta al conde cómo se llevó a cabo el matrimonio y la suposición de la infelicidad de ella (que aún parece amar a Dantés: “Ese retrato desagradó a mi padre (...) es muy raro que mi madre venga a mi cuarto sin mirarle, y más raro aún que le mire sin llorar, Dumas, 2015: 437):

Seis meses después (...) se efectuó la boda. (...) Sí en Perpiñán, donde la había dejado Fernando para ir a la guerra de España. A la sazón se ocupaba de la educación de su hijo. (...) A medida que su fortuna crecía, iba creciendo ella moralmente. El dibujo, la música, todo lo aprendía. (...) Estoy seguro de que no es feliz. (Dumas, 2015: 244).

Mercedes, como Dantés, parece haber dedicado su tiempo al estudio, ampliando sus conocimientos en toda clase de cultura, como demuestra en casa del conde:

a la primera ojeada conocía el siglo, el país y el origen (...) Un curso completo de arqueología, de mineralogía y de historia natural (...) Aplicó enseguida el nombre de cada autor a su obra (...) la lívida palidez, que se extendía sobre las mejillas del conde y el temblor nervioso que sacudió sus hombros y su pecho. (Dumas, 2015: 437).

En un momento determinado, Dantés le cuenta su historia de amor y tragedia a Mercedes pero cambiando algunos detalles para conocer su reacción y sus sentimientos:

he sufrido mucho (...) No tengo a nadie en el mundo (...) En Malta amé a una joven; estaba a punto de casarme cuando vino una guerra, y me arrastró lejos de ella como un torbellino. Yo había creído que me amaría bastante para esperarme, para serme fiel aún después de la muerte. Cuando volví, estaba casada. Ésta es la historia de todo hombre que ha pasado por veinte años. Quizás tenía yo el corazón más débil que otro cualquiera, y he sufrido más que otro en mi lugar. (...) le habéis perdonado lo que os ha hecho sufrir? - A ella sí. (Dumas, 2015: 713).

Mercedes, que conoce la identidad real del conde, habla con él del pasado:

Edmundo (...) Mercedes murió, señora, y no conozco ya a ninguna de ese nombre” (...) amarga ironía, puesto que recordamos los nombres propios, recordémoslos todos. Y Montecristo pronunció aquel Fernando con tal expresión de odio, que Mercedes sintió un temblor que se apoderaba de todo su cuerpo. (Dumas, 2015: 906).

Sin embargo, al final le declara la necesidad de su venganza en estos términos:

he pronunciado vuestro nombre con los suspiros de la melancolía, con los quejidos del dolor, con el furor de la desesperación; lo he pronunciado helado por el frío, hundido entre la paja de mi calabozo, devorado por el calor, revolcándome en las losas de mi mazmorra.... Es preciso que me vengue, porque durante catorce años he padecido, he llorado, he maldecido; ahora, os lo repito, Mercedes, es preciso que me vengue. (Dumas, 2015: 909).

La otra mujer importante para Dantés, y la que conseguirá que vuelva a amar, será Haydée, a la que acogerá como una hija (“le ocurrió por primera vez la idea de que quizá le amaba de otro modo distinto del de una hija”, Dumas, 2015: 914) pero que se enamorará de él como de un salvador y a quien corresponderá al final Edmundo: “había aún dos Mercedes en el mundo, y que podía aún ser dichoso” (Dumas, 2015: 929).

En lo referente a los agresores de Dantés, estos son Danglars, Villefort, Caderousse y Fernando, aquellos que provocaron su entrada en la prisión de If y, por tanto, su venganza.

La víspera de mi boda los vi sentados juntos a la puerta de la taberna de Pánfilo. Danglars estaba afectuoso y al mismo tiempo burlón, y Fernando pálido como turbado. (...) se hallaba con ellos otro compañero, muy conocido mío (...) un sastre llamado Caderousse. (Dumas, 2015:149).

Villefort (...) acababa de aplicar la reclusión perpetua a un inocente que iba a ser feliz, arrebatándole la felicidad y además la libertad; ya no era juez era verdugo.

(...) Mercedes (...) el dolor había puesto en sus ojos una venda que no la dejaba ver más que a Edmundo. (...) El señor Morrel (...) acogido con frialdad de todos, regresó a su casa desesperado. (...) Caderousse intentó ahogar su inquietud por medio de la embriaguez. (...) Danglars (...) era el único que no estaba inquieto ni atormentado, sino más bien alegre, por haberse vengado de un enemigo. (...) El padre de Dantés se moría de dolor y de inquietud. (Dumas, 2015:80-82).

Danglars, por ejemplo, es el envidioso compañero de Dantés en El Faraón y uno de los que conspirará para encerrarle. Al principio, trata de instigar al odio hacia Edmundo mediante mentiras:

¡Oh, sí! Dijo Danglars dirigiéndole una mirada aviesa en la que se reflejaba un odio reconcentrado; parece que este joven todo lo sabe. Apenas murió el capitán, se apoderó del mando del buque sin consultar a nadie, y aún nos hizo perder día y medio en la isla de Elba en vez de proseguir rumbo a Marsella. (Dumas, 2015: 14).

Ante estas acusaciones, Morrel respaldará a Dantés en sus acciones y decisiones:

Es joven, ya lo sé, pero me parece que le sobra experiencia para ejercerlo... (...) Dantés ya ha cumplido con el suyo (...), y no hay por qué reprenderle. Cumplió una orden del capitán Leclerc. (...) además del pliego el capitán le hubiese confiado también una carta. (...) Dantés dejó el pliego al pasar en Porto-Ferraio. (Dumas, 2015: 16).

Una vez encerrado Dantés, Danglars teme constantemente la aparición de este en busca de venganza, por lo que huirá hasta que pase un tiempo:

Danglars tuvo miedo, ya que esperaba a cada instante ver aparecer a Dantés, a su víctima, enterado de todo, y amenazador y terrible en la venganza.” (...) “Partió, pues, para Madrid y ninguno de sus amigos volvió a saber de su paradero. (...) Danglars (...) Abandonó Marsella, entró por recomendación de M. Morrell, que ignoraba su crimen, de primer dependiente de casa de un banquero español. (...) ahora es Barón Danglars. (Dumas, 2015: 108 y 241).

Finalmente, este dinero será su perdición, pues Dantés hará que Vampa lo retenga y le haga perder todo su dinero: “¿Y cuando no tenga más dinero que daros? (...) Entonces tendréis hambre. (...) ¿Y queréis dejarme morir de hambre? (Dumas, 2015: 1122)

En ese momento, Dantés aparecerá para recordarle su traición y todo el sufrimiento causado.

Entonces os perdono. (...) Soy el que habéis vendido, entregado, deshonrado, cuya mujer amada habéis prostituido, al que habéis pisoteado para poder encumbraros y alzaros con una gran fortuna, cuyo padre habéis hecho morir de hambre, a quien condenasteis a morir del mismo modo, y que, sin embargo, os perdona, porque tiene así mismo necesidad de ser perdonado: soy ¡Edmundo Dantés! (...) vio una especie de sombra que desapareció por el corredor y ante la cual se inclinaban los bandidos (...) Vio en el espejo de las aguas que sus cabellos se habían vuelto blancos. (Dumas, 2015: 1125).

El segundo de los agresores es Villefort, descrito “con sus ojos azules, su pálida tez y sus patillas negras, estaba, en verdad, apuesto y elegante” (Dumas, 2015: 56), que enviará a Dantés a If (“Esta mole informe, esta prisión terrorífica que provee a Marsella de consejas y tradiciones lúgubres”, Dumas, 2015: 72) para que no comprometa su futuro (tanto matrimonial como laboral), puesto que la carta que llevó a la isla mencionaba a su padre, el señor Nortier, bonapartista:

Rico de suyo, además de gozar a los veintinueve años de una posición brillante en la magistratura, iba a casarse con una joven hermosa, a quien amaba, si no con una ciega pasión, por lo menos razonablemente, como puede amar un sustituto del procurador del rey. Además de su belleza, notable sin duda alguna, la señorita de Saint Meran, su futura esposa, pertenecía a una de las familias más importante por aquel entonces, y con la influencia de su padre, que por ser hija única Renata pasaría al yerno enteramente, llevaba en dote cincuenta mil escudos, que con las esperanzas (...) podía aumentarse un día hasta medio millón con una herencia. (Dumas, 2015: 58).

Para que la reclusión de Dantés sea de por vida, se inventa una serie de cargos que, dado el contexto histórico en el que se encuentra, son lo suficientemente graves:

Aquel hombre (...) ha ido a la isla de Elba secretamente donde el gran mariscal le encargó una misión verbal para cierto bonapartista de París, (...) esta misión se reducía a encargar al bonapartista que preparase los ánimos a una restauración. (Dumas, 2015: 88).

Dantés encontrará unos documentos que, aun con la buena intención de Morrel, fueron empleados para cerciorarse de la reclusión de Dantés.

Dobló con cuidado la denuncia, la guardó en el bolsillo, llegó al interrogatorio, y viendo que no se nombraba siquiera al señor Noirtier, examinó la solicitud del 10 de abril de 1815, en que por consejos del sustituto, Morrel exageraba, con la mejor intención, pues reinaba entonces Napoleón, los servicios de Dantés a la causa

imperial, corroborados por la certificación de Villefort. Ahora lo comprendió todo claramente. Guardando Villefort la solicitud de Morrel había hecho de ella un arma poderosa bajo la segunda Restauración. (Dumas, 2015: 252).

Ante las sospechas de Villefort de que el conde conoce su secreto (el del hijo extramatrimonial con la condesa Danglars que enterró en el jardín de la casa de esta antes de ser asaltado por un viejo enemigo, ahora al servicio del conde), decide investigarle: “antes de ocho días sabré quien es el conde de Montecristo, de dónde viene, a dónde va, y por qué habla delante de nosotros de niños desenterrados en su jardín” (Dumas, 2015: 687).

Fernando, enamorado de Mercedes, ante la desaparición de Dantés olvida la conversación de la noche anterior: “Fernando no comprendió nada de lo sucedido. Dantés estaba ausente. Con esto se contentaba. (...) se engañaba a sí mismo” (Dumas, 2015: 108) y simplemente se alegra por la oportunidad que se le presenta: “Si Dantés no regresaba, quizás Mercedes llegaría ser suya” (Dumas, 2015: 109).

Más tarde, entró en el ejército, donde por medio de la traición (al padre de Haydée), logrará enriquecerse:

(...) Fernando había entrado en quintas. (...) Fue enviado a Madrid a explorar la opinión pública; allí encontró a Danglars, renovaron las amistades (...) fue ascendido a coronel, con la cruz oficial de la Legión de Honor y el título de conde. (...) el conde Morcef (...) recompensó los servicios de Fernando con una suma considerable con la cual volvió a Francia, donde se revalidó su empleo de teniente general. (Dumas, 2015: 242).

Haydée contará la traición del conde de Morcef a su padre: “el conde de Morcef, que estuvo al servicio de tu ilustre padre, y que confiesa deberle su fortuna (...) Él fue quien lo vendió a los turcos y esa fortuna es el pago de su traición” (Dumas, 2015: 564).

Por esa razón, Dantés afirma que la venganza no es suya, sino del destino, que ha considerado legítimo que sea castigado: “os engañáis, no son desgracias, es un castigo; no he sido yo, ha sido la Providencia la que ha castigado al señor de Morcef. (...) y por eso si he jurado vengarme, (...) Del pescador Fernando, marido de la catalana Mercedes” (Dumas 2015: 907). Ante Mercedes esgrimirá la carta que delata la traición de Fernando:



y esta carta... Doscientos mil francos me ha costado poseerla, señora, pero es barata aún, puesto que me permite hoy disculparme a vuestros ojos. (...) permanecí catorce años a un cuarto de legua de vos en un calabozo en el castillo de If: lo que no sabéis es que cada día durante esos catorce años he renovado el juramento de venganza que había hecho el primero de ellos, y sin embargo ignoraba que os hubieseis casado con Fernando, mi delator, y que mi padre había muerto... ¡de hambre! (...) yo, engañado, asesinado, enterrado vivo en una tumba, he salido de ella, gracias a Dios, y a Dios debo la venganza; me envía para eso y aquí estoy. (Dumas, 2015: 908).

Dantés, como la muerte, se revelará ante su víctima, Fernando, cuando este le pida su nombre<sup>122</sup>:

aventurero de oro y pedrerías (...) Tu nombre es lo que pido, tu verdadero nombre, quiero saber, en medio de tus cien nombres, con objeto de pronunciarlo sobre el terreno del combate en el momento en que mi espada parta en dos tu corazón (...) de mis cien nombres basta uno sólo para herirte como un rayo, pero éste o lo adivinas o por lo menos te acuerdas de él, porque a pesar de mis penas, de mis martirios, puedo hoy demostrarte un rostro que la dicha de la venganza rejuvenece, que muchas veces debes haber visto en sueños después del matrimonio... con Mercedes, que era mi novia. (Dumas 2015, 933).

Alberto, el hijo de Fernando, al principio entrará dentro de los planes de venganza, aunque Dantés llegará a ser un gran apoyo para él. Cuando Alberto dude de si Dantés piensa traicionarles, señala que:

Montecristo es casi un oriental, y los orientales, para conservar su libertad en su venganza, no comen ni beben en casa de sus enemigos. (...) Montecristo nos ha manifestado siempre la mayor amistad, os ha salvado la vida... (Dumas, 2015: 899).

Sin embargo, más tarde Mercedes le cuenta a su hijo toda la historia de la traición y la venganza, por lo que Alberto se disculpará con Dantés:

no es la traición de Fernando Mondego con Alí-Bajá lo que me hace excusaros; es, sí, la traición del pescador Fernando con vos, y las desgracias nunca oídas que produjo; por esto lo digo y lo proclamo. Tenéis razón para vengaros de mi padre, y yo, su hijo, os doy las gracias porque no habéis hecho más. (Dumas, 2015: 920).

---

<sup>122</sup> Es reseñable la importancia del nombre en la cultura; desde los cuentos populares (Rumpelstiltskin) a la mitología Babilónica (si no tienes nombre no existes) o al Cristianismo (los nombres de Dios).

Caderousse, por último, aunque no tomó parte activa en la conspiración, tampoco se opuso a los planes ni intentó contravenir las órdenes, por lo que le corresponderá el mismo castigo, aunque intente acabar con el conde cuando este está disfrazado de abad.

Caderousse sacando de debajo del chaleco un cuchillo y dando en medio del pecho del conde. (...) Con gran admiración de Caderousse, el puñal retrocedió con la punta rota en lugar de penetrar en el pecho del conde; ignoraba que éste llevaba una cota de mallá.

Al mismo tiempo el fingido abate agarró con la mano izquierda la del asesino por la muñeca y le torció el brazo con una fuerza tal, que sus dedos se abrieron y el puñal cayó al suelo. Caderousse profirió un agudo grito arrancado por el dolor, pero el conde, sin hacer caso, continuó torciendo el brazo del bandido, hasta que se lo dislocó. Cayó primero de rodillas, y después con la cara contra el suelo. El conde puso el pie sobre la cabeza y dijo: No sé lo que me detiene y por qué no te salto los sesos. (Dumas, 2015: 855).

Una vez Dantés consigue sujetar a Caderousse le dice: “He obrado en nombre de Dios. ¡Acuérdate de esto, miserable, y perdonarte en este momento es servir aún los designios de Dios” (Dumas, 2015: 856).

Entonces, Dantés le obliga a escribir una carta como la que le condenó a él, pero referida a Benedetto, el supuesto hijo muerto de Villefort:

Señor: El hombre que recibís en vuestra casa y a quien destináis por marido de vuestra hija, es un antiguo forzado que se escapó del baño de Tolón. Tenía el número 59 y yo el 58. Se llama Benedeto, pero ignora él mismo su verdadero nombre, porque nunca ha conocido a sus padres. (Dumas, 2015: 856).

Entonces Dantés se muestra como el enviado de la justicia por Dios y le obliga a recordar quién es en realidad:

Dios se ha cansado. Dios te ha castigado (...) Calla –dijo el abate–, porque obligas a salir de tu cuerpo las últimas gotas de sangre que te quedan. ¡Ah!, no crees en Dios, y mueres herido por Dios. ¡Ah!, no crees en Dios y Dios, que sólo exige una súplica, una palabra, una lágrima para perdonar... Dios, que podía dirigir el puñal del asesino de modo que expirases en el acto..., te concedió un cuarto de hora para arrepentirte... ¡Vuelve en ti desventurado, y arrepíentete! (...) Montecristo se quitó la peluca que lo desfiguraba y dejó caer los hermosos cabellos que enmarcaban su pálido rostro. [...] No soy ni el abate Busoni ni Lord Wilmore. Mírame con mayor atención, mira más lejos, mira en tus primeros recuerdos. (Dumas, 2015: 862-863).

Por último, el propio Dantés señalará que sólo posee dos enemigos, pues considera tener todo calculado y estima como único obstáculo su condición moral:

Sólo tengo dos adversarios, y no vencedores, porque con la constancia los sujeto, y son el tiempo y el espacio. El tercero, y el más terrible, es mi condición de hombre mortal. Éste es el único que puede detenerme en mi camino, y antes de que haya conseguido el objeto que deseo, todo lo demás lo tengo calculado. Lo que los hombres llaman reveses de la fortuna, es decir, la ruina, el cambio, las eventualidades, los he previsto yo, y si alguna puede ocurrirme, no por eso puede derribarme que muera, continuaré siendo lo que soy. (Dumas, 2015: 513).

El exilio del héroe se presenta en Dantés como el periodo que pasa en la cárcel y que le servirá como camino de aprendizaje para tener éxito en su venganza una vez escape de allí. En un principio intentará escapar de allí por medio de la vía judicial, rogando al inspector que le expliquen su falta y, si es inocente, que le dejen libre:

Saltó hacia el inspector con las manos en actitud de súplica (...) Procuró entonces poner en su mirada cuanto de humildad y mansedumbre hay en el corazón humano, y con una elocuencia piadosa que admiró a todos los circunstantes trató de conmover al recién llegado. (...) Pido que me digan el crimen que he cometido; que se me nombren jueces; que se me juzgue; que se me fusile si soy culpable, pero que me pongan en libertad si soy inocente. (...) el inocente no sea víctima de una delación infame, y no muera entre cerrojos maldiciendo a sus verdugos. (...) Justicia, señor, yo no pido más que justicia. (Dumas, 2015: 112-113).

Al ser infructuosos estos intentos, comienza a calcular el tiempo desde el día en que lo detienen (“El 28 de febrero de 1815, a las dos de la tarde”, Dumas, 2015: 112) para no perder la noción, aunque comienza su despersonalización entonces: “señaló con una raya cada día que pasaba para poder calcular el tiempo. (...) Dejó de llamarse Edmundo Dantés, conociéndose tan sólo por el número treinta y cuatro” (Dumas, 2015: 118-119).

El tiempo pasa irremediablemente sin que Dantés conozca el motivo por el que se le ha encerrado ni si algún día logrará salir: “Cerca de cuatro años” (Dumas, 2015: 123) o “Eran cerca de seis años que llevaba en el calabozo” (Dumas, 2015: 128). Cuando ya por fin consigue escapar de If, unos marineros genoveses que le rescatan le indican que “Era el veintiocho de febrero de 1829” (Dumas, 2015: 193), momento en el que terminará su exilio y comenzará a buscar el tesoro de Faria para realizar su

venganza.

Sin embargo, no es la primera vez que se encontrará lejos del mundo, en el viaje del héroe, ya que al final de la obra decide abandonar la sociedad (esta vez en compañía): “dentro de ocho días abandonaré este país, en el que tantas personas que merecían la venganza del cielo vivían contentas y dichosas, mientras mi padre expiraba de hambre y de dolor” (Dumas, 2015: 1031).

La muerte se presenta de diversas maneras; por un lado, en el personaje del padre de Dantés, quien, cinco meses después de la desaparición de su hijo, “expiró en brazos de Mercedes” (Dumas, 2015: 109). Sin embargo, lo que más le dolerá a Edmundo será que su padre “Ha muerto más desesperado y más miserable que los presidiarios que arrastran su cadena en el presidio de Tolón” (Dumas, 2015: 229), pues muere de hambre, acuciado por las deudas y sin que Morrel y Mercedes, que acudían a verlo cada día, pudieran hacer nada.

Por otro lado, la muerte se presenta en el propio personaje del héroe que, al principio de su cautiverio no ve sentido a la vida y desea encontrarse con la muerte pero, una vez conoce a Faria y su vida adquiere un objetivo, “Edmundo ya no quería morir” (Dumas, 2015: 125). A pesar de ello, estuvo a punto de hacerlo cuando se introduce en el saco que habría de llevar el cadáver de Faria creyendo que será enterrado: “Edmundo había sido arrojado al mar con una bala de a treinta y seis atada a sus pies. El cementerio de If era el mar” (Dumas, 2015: 183). Logra salvarse gracias a sus habilidades adquiridas como marino aunque, cuando los carceleros descubren la huida, le dan por muerto como “un antiguo agente bonapartista, uno de aquellos que más habían contribuido a la vuelta del usurpador en 1815, hombre muy audaz y muy peligroso...” (Dumas, 2015: 250).

Esto le será recordado de nuevo por Mercedes cuando le pida que no mate a su hijo Alberto en el duelo: “dijeron que habíais querido evadiros, que tomasteis el puesto de uno de los presos que murió, y que arrojaron al vivo desde lo alto de la fortaleza de If, y que el grito que disteis al haceros pedazos contra las rocas lo descubrió todo” (Dumas, 2015: 909).

Además, la muerte rodea a la figura del conde con afirmaciones como en la que insinúa haber acordado un pacto con Satanás para convertirse en un agente de la Providencia:

También yo, como le ocurre a todo hombre en la vida fui conducido por Satanás una vez a la montaña más alta de la tierra. Llegado allí, me dijo a mí: Veamos, hijo de los hombres, ¿qué quieres para adorarme? (Dumas, 2015: 514).

Por tanto, se muestra impertérrito ante la muerte (“¿Creéis que siento perder la vida? ¿Qué me importa morir o vivir cuando he pasado veinte años entre la vida y la muerte?”, Dumas, 2015: 918), a la que considera la única capaz de detenerle (Dumas, 2015: 514) y, aunque no tema a la muerte o el dolor físico, pues es el psicológico por el que más ha padecido: “¿Habéis perdido vuestro padre estando ausente? (...) habéis visto a la mujer que amabais dar su mano a vuestro rival mientras os hallábais en un lóbrego calabozo?” (Dumas, 2015: 909), sí teme que sus planes y todo por lo que ha luchado para poder vengarse se trunquen:

No, no es la existencia la que temo perder, es la ruina de mis proyectos combinados con tanto trabajo, llevados a cabo con tanta constancia. (...) ¡me convertiré en fatalista cuando catorce años de desesperación y diez de confianza me habían hecho providencial! Mi corazón (...) Estaba solamente amortiguado. (Dumas, 2015: 912).

Si se quiere comentar alguna debilidad en el conde de Montecristo, además de su humanidad (que surge en más de una ocasión frente a su venganza, como en el momento en el que acepta dejarse matar por Alberto por el amor que profesó a Mercedes), serían su ambición (que, como el autor afirma, es culpa de la naturaleza del hombre y no una debilidad propia de Dantés):

Así aquel hombre, que tres meses antes sólo aspiraba, no tenía bastante con la libertad, y ambicionaba las riquezas. La culpa no era de Dantés, sino de la naturaleza, que haciendo tan limitado el poder del hombre, le ha puesto deseos infinitos. (Dumas, 2017: 204).

y su corazón (su humanidad), como ya se ha mencionado (por ejemplo, cuando compra la casa en la que vivió): “le compró la casa por veintiocho mil francos; sin duda valía diez mil francos menos, pero Dantés, si le hubiera pedido por ella medio millón, lo hubiera dado” (Dumas, 2015: 223).

En lo relativo a la sabiduría del personaje, esta se demuestra tanto en su astucia e

ingenio (que se comprobará en los diversos personajes que crea y representa) como en su vasto conocimiento adquirido gracias a su vida como navegante y a las enseñanzas de Faria. Al principio de la narración, se muestra en él cierto carácter pesimista con aseveraciones como la siguiente: “El hombre no ha nacido para ser feliz con tanta facilidad, respondió Dantés” (Dumas, 2015: 42).

En prisión, y con la ayuda del abate Faria, junto al que desarrollará un sistema de educación que aplicarán sobre él mismo:

Aquella noche imaginaron los dos presos un sistema de educación, que desde el día siguiente se puso en práctica. (...) Sabía ya el italiano y un poco de románico o griego moderno, (...) a los seis meses empezaba a hablar el español, el inglés y el alemán. (...) Al año estaba convertido en otro hombre. (Dumas, 2015: 153).

(...) enseñándole la historia de los pueblos y la de los grandes hombres que dejan en pos de sí de siglo en siglo una de esas estelas brillantes que llaman gloria (...) y en esas maneras aristocráticas que no se adquieren sino con las costumbres y el continuo trato de las clases elevadas o de los hombres distinguidos (Dumas, 2015: 155),

aprenderá todo lo posible en lo referente a ciencia y cultura: “hablando de todo con una facilidad extremada, estaba al corriente de la literatura de todos los países (...) era aficionado a los cuadros (...) no le eran extrañas las ciencias” (Dumas, 2015: 374).

Demostrará su astucia en el plan que idea para lograr escapar, después de ver frustrados los planes de Faria: “Pues que sólo los muertos salen de aquí, ocupemos el lugar de los muertos” (Dumas, 2015: 180), así como cuando es rescatado, para no ser descubierto como un preso: “El patrón miró de reojo al joven, que cuando dijo esto, se llevó la calabaza a la boca, pero vio saborear el ron con tanta calma, que si alguna sospecha tuvo se desvaneció al momento” (Dumas, 2015: 193).

Dados sus vastos conocimientos, Dantés hará también en cierto momento el papel de maestro con uno de los marineros:

el discípulo del abate Faria era muy superior a su posición y a aquellos hombres, superioridad que Edmundo solo de él dejaba traslucir. (...) Edmundo (...) hacía con Jacobo el papel que con él había desempeñado el pobre abate Faria. (Dumas, 2015: 199).

También habrá de emplear la astucia para conseguir abrir la entrada de la cueva donde

se oculta el tesoro legado por el abate: “Entonces bajó con paso rápido, aunque precavido. Temía que le sucediera un accidente como el que con tanta habilidad había fingido” (Dumas, 2015: 212), así como para engañar a sus compañeros y que no sospechen de sus planes: “La cultura de Dantés daba a este cuento tal verosimilitud, que Jacobo no tuvo duda alguna de que decía la verdad su antiguo compañero” (Dumas, 2015: 220), mostrándose como un hombre precavido: “Permaneció Dantés ocho días, haciendo maniobrar su barco en torno a la isla, y estudiándolo como un picador estudia un caballo” (Dumas, 2015: 221).

Empleará también medios para ocultar sus sentimientos y su identidad con acciones ya utilizadas por otros héroes, como ocultarse en la oscuridad, que se puede observar en la actitud de Ulises una vez se encuentra en Ítaca. Dantés, por su parte, “se había sentado en un rincón, de manera que quedaba sumergido en la penumbra” (Dumas, 2015: 235).

Por este vasto conocimiento, Dantés responderá ante la cuestión sobre su nacionalidad:

Mi reino es grande como el mundo, porque no soy italiano, ni francés, ni indio ni americano, ni español; soy cosmopolita (...) Asimilo todas las costumbres, hablo todas las lenguas” (...) cuando quiero ir a un país, empiezo a estudiar, por medios que me son propios, a todos los hombres de quienes puedo tener algo que esperar o que temer, y llego a conocerles tanto o mejor tal vez que ellos se conocen a sí mismos. (Dumas, 2015: 513).

Su sabiduría también puede transmitirse a través de ciertas sentencias: “Cuando se vive con locos, es preciso también a ser insensato” (Dumas, 2015: 807) o “Cuando se quiere obtener algo del amor propio de un hombre, es preciso salvar a ese amor propio hasta la apariencia del sufrimiento” (Dumas, 2015: 809); señalándose así a sí mismo como aquel que ostenta la razón y la fortuna:

quien manda al conde de Montecristo es el conde de Montecristo; así, pues, no hablemos más de eso (...) Hago lo que quiero, y creedme, siempre está bien hecho (...) yo estoy seguro de una cosa, y es que ganaré. (Dumas, 2015: 905).

O la omnisciencia ante las acciones y pensamientos de los demás: “Sé que vais a dejar los dos la casa de la calle de Helder sin llevaros nada: el cómo no tratéis de averiguarlo; lo sé y basta” (Dumas, 2015: 926).

Por otro lado, respecto al tema que se ha enunciado sobre las diversas identidades empleadas por Dantés para la consecución de su venganza, como El Maltés, El Conde de Montecristo, Simbad el Marino, el Abate Giacomo Busoni, El señor Zaccone y Lord Wilmore. Sin embargo, las más importantes y las que más utilizará, serán las de Simbad, el abate, Lord Wilmore y, por supuesto, el conde.

Del abate Busoni se dice que “era un sacerdote vestido de negro y con un sombrero de tres picos. (...) dijo con un acento italiano muy pronunciado” (Dumas, 2015. 226-227). Asimismo, se indica también que “un sacerdote italiano, con su aire severo, palabras dulces y tranquilas, alquilaba para habitarla la casa inmediata a Villefort (...) Giacomo Busoni” (Dumas, 2015: 950) y será este quien aparezca ante Caderousse antes de descubrirle su verdadera identidad.

Por otro lado se encuentra Lord Wilmore, quien pagará las deudas de Morrel y el que pondrá rostro a las fianzas del conde: “un hombre con frac azul, pantalón de Nankin, chaleco blanco y aire y acento muy inglés (...) comisionista principal de la casa de Thomson y French, de Roma” (Dumas, 2015: 247).

Simbad el Marino, por su parte, resultará un personaje tan enigmático como el propio conde, o incluso más, que aparecerá en contadas ocasiones (“el hombre de la capa, Simbad el Marino, que en Roma como en Porto-Vechcio y en Túnez continuaba con sus filantrópicas expediciones”, Dumas, 2015: 351) y, en su mayoría, de forma escrita: “si en alguna ocasión recibís una carta firmada por por Simbad el Marino... efectuada al pie de la letra lo que os encargue, aunque os parezca extraño mi consejo” (Dumas, 2015: 264). Por último, de él se dice que:

Simbad el marino es un buen sujeto, que no teme al diablo y que por hacer un servicio a un pobre, dicen que andaría diez leguas. (...) Bastante le importan a él las autoridades. Se burla de ellas y cuando le persiguen no es su yate un buque velero, sino un pájaro, sin contar con que para encontrar amigos solo tiene que acercarse a la costa. (Dumas, 2015: 302).

Sin embargo, el más importante y la cara visible que llevará a cabo la venganza será el conde de Montecristo, de quien los personajes desconocen incluso su nacionalidad: “El resto de aquel piso lo tenía alquilado a un personaje muy rico, que pasaba por siciliano o maltés, aunque el fondista no supo decir a ciencia cierta a cual de las dos naciones pertenecía” (Dumas, 2015: 304).

En este fragmento también se puede observar este desconocimiento: “Ya sabéis



que el conde de Montecristo vive en este mismo piso (...) os ofrece dos asientos en su carruaje y dos ventanas del palacio Rospoli. (...) Un gran señor siciliano o maltés, pero noble como un borgliese y rico como una mina de oro” (Dumas, 2015: 348); aunque más adelante se le dotará de nombre e identidad nacional:

se llama Zaccone (...) Es maltés (...) Hijo de un armador (...) Ha servido en la India, explota en la Tesalia una mina de plata, y viene a París para abrir en Auteuil un establecimiento de aguas minerales. (Dumas, 2015: 705).

Todo cuanto gira en torno al conde es misterioso y desconocido: “El hombre de la capa del Coliseo, el desconocido del palco, el misterioso huesped de la isla de Montecristo” (Dumas, 2015: 352), aunque los personajes aten algunos cabos alrededor de las identidades de Dantés: “ya no le cabía la menor duda de que el embozado del Coliseo y el conde eran la misma persona” (Dumas, 2015: 360).

Con la identidad del abate, Dantés contribuye a crear mayor profundidad a la historia:

el señor de Montecristo y el señor de Zaccone son el mismo hombre... (...) Es hijo de un rico naviero de Malta (...) yo he conocido al señor Zaccone padre.  
-Ha sido militar? (...) en el de de marina (...) me parece que es luterano. (...) Se dice que es un hombre muy caritativo. Nuestro Santo Padre el Papa le ha hecho Caballero de Cristo, favor que no concede más que a los príncipes, por los servicios eminentes que ha hecho a los cristianos de Oriente; tiene cinco o seis cordones conquistados por los servicios hechos a los príncipes de los Estados. (...) ¿tiene algún enemigo? (...) Lord Wilmore. (Dumas, 2015: 698).

La identidad de Lord Wilmore también añade más datos a la historia del conde de Montecristo:

contó la juventud de Montecristo, que había entrado a la edad de diez años al servicio de uno de esos pequeños soberanos de la India que hacen la guerra a los ingleses, allí se encontraron y combatieron uno contra otro; en aquella guerra Zaccone fue hecho prisionero, enviado a Inglaterra y arrojado a presidio, de donde se escapó a nado. Luego empezaron sus viajes, sus duelos, sus pasiones; entonces aconteció la insurrección de Grecia, y sirvió en las filas de los griegos. Mientras estaba a su servicio, descubrió una mina de plata en las montañas de Tesalia, pero se guardó muy bien de hablar a nadie de tal descubrimiento.  
Después de Navarino, y así que hubo consolidado el gobierno griego, pidió al rey Otón un privilegio para explotar aquella mina, el cual se lo concedió. De aquí provenía aquella inmensa fortuna, que según lord Wilmore, podría ascender a uno o dos millones de renta, fortuna que podría agotarse de repente, si la mina dejaba de producir. (...) Ha venido a especular en los caminos de hierro (...) después, como

es hábil químico y físico no menos distinguido, ha descubierto un nuevo telégrafo cuya aplicación prosigue. (Dumas, 2015: 701).

Lord Wilmore continúa su explicación argumentando, desde el punto de vista de un enemigo, los motivos que han llevado al conde a comprar la casa de Auteuil:

El conde es un especulador que seguramente se va a arruinar en pruebas y descubrimientos; ha creído que hay en Auteuil, en los alrededores de la casa que acaba de adquirir, una corriente de agua mineral que puede rivalizar con la de Bagères, de Luchon y de Cautrest. Quiere hacer de su adquisición un *bad-haus*, como dicen los alemanes. Varias veces ha mandado remover la tierra de su jardín para encontrar la famosa corriente de agua, y como no la ha descubierto, no tardará en comprar las casas de los alrededores. (...) al pasar por Inglaterra sedujo a la mujer de uno de mis amigos (...) Ya me he batido tres veces con él: la primera a pistola, la segunda a espada y la tercera a sable (...) La primera me rompió un brazo, la segunda estuvo a punto de atravesarme el pulmón, y la tercera me hizo esta herida. (Dumas, 2015: 702).

Finalmente, y una vez se ha ido el prefecto que ha ido a interrogar a Lord Wilmore, se demuestra el engaño de Dantés:

Lord Wilmore, después de haber oído cerrar la puerta de la calle habiendo dado paso al agente, entró en su gabinete donde en menos de dos minutos desaparecieron sus cabellos rubios, sus patillas rojas y su cicatriz, para dar lugar a los cabellos negros, a la blanca tez y los dientes de perla del conde de Montecristo. (Dumas, 2015: 702).

En Dantés, como ya se ha señalado, la venganza es el eje central de toda su vida tras su encarcelamiento: “tomó una resolución terrible e hizo un juramento atroz” (Dumas, 2015: 152). Sin embargo, ante los demás parece presentarse como un hombre justo; así, Faria dice de él que “El hombre siempre es hombre, y vos uno de los mejores que yo haya conocido” (Dumas, 2015: 154) y “Obediente y respetuoso (...) vuestro corazón, Edmundo, es noble en todo” (Dumas, 2015: 159).

Asimismo, él se comporta con justicia con aquellos que lo merecen, como el abate: “Ese tesoro os pertenece, amigo mío (...) os pertenece a vos sólo, yo no tengo ningún derecho a él, ni siquiera soy pariente vuestro” (Dumas, 2015: 170).

Dantés demostrará creer en la justicia providencial: “yo estoy firmemente convencido que el hombre de bien será recompensado, y el malo castigado” (Dumas, 2015: 228) aunque deba impulsar un poco sus acciones con la intromisión personal. En un pasaje

afirma:

yo no me ocupo nunca de mi prójimo, no procuro nunca proteger a la sociedad que no me protege, (...) que no se ocupa generalmente de mí, sino para perjudicarme. (...) Un filántropo (...) usurpáis los vicios que no tenéis, y ocultáis las virtudes que os adornan. (Dumas, 2015: 429).

Tal vez por esa idea que tiene de la justicia, recompensará primero a todos aquellos que le ayudaron, antes de comenzar con su venganza:

Ahora –murmuró el desconocido–, adiós, bondad, humanidad y gratitud..., adiós. Todos los sentimientos que ennoblecen el alma. He querido ocupar el puesto de la Providencia para recompensar a los buenos..., ahora cédame el suyo el Dios de la venganza para castigar a los malvados. (Dumas, 2015: 278).

Esa ley de la justicia la asemeja a la del Talión: “la ley de los pueblos primitivos, la del Talión, ha sido la que he hallado más conforme a las miras de Dios.” (Dumas, 2015: 510); aunque ello no le impide compadecerse: “la compasiva bondad que tienen los padres para con sus hijos extraviados” (Dumas, 2015: 1133) mostrando la humanidad que se ha expuesto, pero sin que esto suponga un quebrantamiento de la justicia y la honestidad, pues eso sería ir en contra de sus principios: “justo orgullo; importa que el mundo sepa que he consentido yo, por mi voluntad, por mi libre albedrío en detener mi brazo. (...) por honor (...) ese Morcef, y un Danglars y un Villefort no se figuren que la casualidad les ha libertado de su enemigo” (Dumas, 2015: 913).

El conde también se mostrará como un personaje valiente y que no teme a nada, ni siquiera a la muerte. Ya desde un inicio, se muestra más valeroso que uno de sus adversarios, Danglars:

creo que no desea bien, desde el día en que a consecuencia de cierta disputa le propuse que nos detuviésemos los dos solos diez minutos en la isla de Montecristo, proposición que no aceptó. Como agente de vuestros negocios, nada tengo que decir y quedáis satisfecho. (Dumas, 2015: 18).

Este valor y la determinación con la que vive, le permiten disfrutar de placeres que otros no han podido alcanzar:

las dificultades no lo abatían y la vida que había vivido y su resolución de no retroceder ante el peligro le habían dado ocasión de saborear los goces desconocidos a los demás hombres, goces que encontraba en la lucha que muchas veces sostenía contra la naturaleza, que es Dios, y contra el mundo, que puede muy bien llamarse el diablo. (Dumas, 2015: 848).

Ese valor también se muestra en momentos en los que su honor corre peligro (además de su vida), como la aceptación de perder en el duelo ante Alberto, realizando un sacrificio sumo:

Ultrajado públicamente, en presencia de una sala entera, en presencia de vuestros amigos y de los de vuestro hijo, provocado por un niño, que se enorgullecerá de un perdón como de una victoria; no supondréis, digo, que me queda un solo instante el deseo de vivir. Después de vos Mercedes, lo que más he amado es a mí mismo, quiero decir, mi dignidad; esta fuerza que me hace superior a los demás hombres, esta fuerza es mi vida... Si vos la destruí; yo muero (...) en lugar de la sangre de vuestro hijo que debí besar la tierra, será la mía la que correrá. (...) Montecristo, sorprendido de que sin otra exclamación, sin otra sorpresa, Mercedes hubiese aceptado el sacrificio que le hacía. (Dumas, 2015: 910).

El valor también puede mostrarse a través de sus gestos y sus rasgos físicos; así, por ejemplo, su mirada expresa una determinación y una fuerza superiores.

Jamás había visto Morrel semejante expresión. Jamás mirada tan terrible se había presentado ante sus ojos; ni el genio del terror, que tantas veces apareciera en los campos de batalla y en la noches homicidas de Argelia, se le había presentado con fulgor más siniestro (...) ¿Podéis algo sobre la muerte? ¿Sois algo más que un hombre? ¿Sois un ángel o un dios? (...) Aunque Simbad pronunció estas palabras con la mayor sangre fría, sus ojos despidieron un fulgor extraño de ferocidad. (Dumas, 2015: 945-946 y 293).

Su voz también revela su carácter valiente y firme, además de su fiereza y su sufrimiento pasado:

Aquella voz firme, inesperada y sonora, estremeció a todo el mundo (...) el conde empezó a reír, pero con una risa terrible, feroz, que indicaba haber sufrido horriblemente para conseguir reír de aquella manera. (...) El conde estaba en pie y triunfante como un ángel malo. (Dumas, 2015: 260 y 364).

Si es precisa una cualidad para que un plan de venganza llegue a buen término, esa es la paciencia o el autodomínio; rasgo que también posee Dantés. Él mismo lo

señala cuando dice “Aunque mi carácter es demasiado vivo, procuro siempre refrenarlo con mis subordinados (...) estos favores del destino os pueden acaso granjear envidias” (Dumas, 2015: 63) o cuando se contiene ante un interrogatorio “pero el modo brillante con que Dantés se defendió cuando trató de sonsacarle (...) la impasible serenidad (...) su dulzura, su pericia náutica y en particular su refinado disimulo” (Dumas, 2015: 195) o “con la perfecta calma que ya había adquirido, le presentó un pasaporte inglés” (Dumas, 2015: 222). Así, demuestra su paciencia ante el tiempo que ha de esperar para obtener el tesoro: “sabía esperar. Había esperado catorce años la libertad, de manera que ahora que era libre podía esperar mejor seis meses o un año la riqueza” (Dumas, 2015: 197). Sin embargo, para que su autodomínio le permita vengarse acallando a veces la voz de su conciencia, debe endurecer su corazón:

Dantés era uno de estos dos heridos, una bala le había atravesado la carne del hombro derecho. Aquella escaramuza y aquella herida dejaron a Dantés muy satisfecho de sí mismo, pues le demostraron (...) la influencia que podrían tener los dolores sobre su corazón. Sonriendo había arrojado el peligro, y al recibir el balazo había dicho como aquel filósofo de Grecia: Dolor, no eres un mal. (...) y bien porque hiciese la lucha sangrienta, bien porque sus sentimientos humanitarios estuviesen ya muy fríos, aquel espectáculo no le causó sino pasajera impresión. Ya estaba Dantés como deseaba, (...) ya el corazón se le iba petrificando en el pecho. (Dumas, 2015: 198).

Por tanto, Dantés se mostrará frío y bondadoso a la vez, incluso en su propia expresión facial:

El conde era el único que parecía impasible, antes bien, un ligero tinte sonrosado había cubierto sus mejillas de intensa palidez. Su nariz dilatada como la de un animal feroz que huele la sangre, y sus labios, ligeramente abiertos, dejaban ver sus dientes blancos, pequeños y agudos como los de un chacal. Y no obstante, a pesar de todo esto, su fisonomía brillaba con una expresión de dulzura que Franz no había aún advertido. Sus ojos negros tenían sobre todo una expresión de bondad indescriptible. (Dumas, 2015: 362).

Este autocontrol se manifiesta también en su rutina a la hora de comer o en su somnolencia “mandáis en vuestro sueño (...) Soy bastante buen químico. (...) un hombre fabuloso, como un mago de *las mil y una noches*, como un nigromántico de la Edad Media” (Dumas, 2015: 426-427); señalando que era capaz de cualquier cosa: “aquel tono tranquilo y aquella mirada penetrante en que se distinguía al hombre enteramente

dueño de sí mismo” (Dumas, 2015: 901) dotando, así, al héroe de “una aureola con una serenidad casi sobrehumana” (Dumas, 2015: 1087).

Asimismo, la lealtad de Dantés, ya sea para con Faria, como hacia aquellos que le rodean y/o sirven es destacable. Edmundo demostrará su nobleza cuando olvida la posibilidad de huir ante la necesidad que de él tiene Faria cuando cae enfermo: “No, pero como todo está dispuesto para la fuga, creí que os escaparíais. -¡Sin vos! ¡Me habéis creído capaz de escaparme solo! ¿De veras?” (Dumas, 2015:157). Incluso, para que ambos puedan emprender la huida, propone cargarlo a la espalda: “Cargaré con vos y nadaré llevándoos a la espalda” (Dumas, 2015:158).

Por este carácter fiel y todos los demás atributos que se han señalado, sus sirvientes y amigos permanecen a su lado, aunque no le necesiten: “Todos los que me rodean pueden dejarme, y no tienen necesidad de mí ni de nadie. He ahí la razón, quizá de por qué no me abandonan” (Dumas, 2015: 435).

Junto a su fidelidad, ya desde un principio Dantés exhibe un carácter honesto: “Diecinueve o veinte años a lo sumo. (...) Es el hombre más honrado y digno, y aún diré más entendido en su oficio que haya en toda la marina mercante” (Dumas, 2015: 59), que le impide darse cuenta de cuáles han sido las motivaciones de sus agresores para someterle a tan duro castigo: “es necesario tener un alma muy buena, y muy inocente, para no comprenderlo todo desde el principio” (Dumas, 2015: 148).

La fuerza de la que hace gala no se menoscaba, así, la “forzosa inacción nada le había quitado de vigor ni de agilidad, y que era todavía señor del elemento con que había jugado siendo niño” (Dumas, 2015: 185), como demuestra cuando escapa de la muerte al ser arrojado al mar desde If.

Al ser rescatado, se recupera con gran celeridad y solicita un trato y un pago igual al de sus semejantes:

Aquel hombre, cuya mirada había recobrado una inteligencia y cuyo cuerpo había recobrado un vigor que estaban muy lejos de sospechar de él (...) Un hombre vale lo que otro hombre (...) dadme el sueldo que deis a mis camaradas. (Dumas, 2015: 192).

Una descripción de sus aptitudes y la imagen que da cuando hace uso de ellas se encuentra en este fragmento: “Cualquiera le hubiera tomado en aquellos momentos por uno de los Titanes que arrancaban las montañas de cuajo para hacer la guerra a Júpiter”

(Dumas, 2015: 213).

La descripción física de Dantés muestra en él una belleza que le hace destacar por encima de otros personajes (como se ha podido ver en fragmentos anteriores); por ejemplo, antes de que le encarcelaran se le describía de la siguiente manera:

Un joven de fisonomía inteligente que, con mirada muy viva, (...) era un joven de unos dieciocho a veinte años, de elevada estatura, cuerpo bien proporcionado, hermoso cabello y ojos negros, observándose en toda su persona ese aire de calma y de resolución peculiares a los hombres avezados a luchar con los peligros desde su infancia. (Dumas, 2015: 12).

En cuanto a su atuendo, en el momento en el que llega al puerto tras su último viaje y antes de que lo detengan y encarcelen, se dice que:

Dantés vestía con elegante sencillez, como perteneciente a la marina mercante; su traje participaba del uniforme militar y del traje civil; y con él y con la alegría y gentileza de la novia, parecía mas alegre y bonita. (Dumas, 2015: 41).

Dantés, de frente ancha y despejada en la que puede adivinarse la inteligencia y el valor se ve en los ojos fijos y el entrecejo fruncido. Asimismo, se indica que, sobre sus dientes, blancos como el marfil, se podía ver la franqueza en sus labios gruesos y entreabiertos (Dumas, 2015: 60) y que su rostro era franco y dulce a la vez y mostraba a

aquel muchacho sencillo, natural, elocuente, con esa elocuencia de corazón que jamás encuentra el que la busca, henchido de afectos para todos, porque era dichoso, cosa que trueca en buenos a los hombres malos, contagiaba en su dulce afabilidad hasta a su mismo juez. (Dumas, 2015: 62).

Sin embargo, los catorce años que permanece encerrado en su oscura celda obran un cambio sustancial en su fisonomía que dotará al maduro Edmundo de una máscara bajo la que nadie podrá reconocerle, gracias también a ocultarse bajo el pelo y la barba: “a aquel hombre de larga cabellera y de espesa y negra barba, semejante a esas cabezas tan hermosas que pintó Ticiano” (Dumas, 2015: 195).

El cambio que se produce en su rostro se narra en el siguiente fragmento:

tenía treinta y tres años, y los catorce que pasó en el castillo de If habían cambiado su fisonomía. Entró en el castillo con ese rostro risueño e infantil del joven que es

feliz, y que da sin trabajo ni pena sus primeros pasos en el sendero de la vida fiando en lo porvenir, como consecuencia natural de lo pasado. Todo eso había desaparecido.

Su cara ovalada era ahora angulosa; su boca risueña formaba esos pliegues tirantes que indican firmeza y resolución, sus cejas se juntaban debajo de una arruga, que aunque única, declaraba la actividad de su pensamiento, sus ojos se habían como impregnado de profundísima tristeza y a veces emitían fulminantes destellos de odio y misantropía; su tez, por tanto tiempo privada de la luz del día y de los rayos del sol había tomado ese color mate que cuando va unido a cabellos negros constituye la belleza aristocrática de los hombres del norte. La profunda ciencia que había aprendido ceñía su rostro con una aureola de inteligente superioridad.

Además, aunque de estatura bastante elevada, tenía el vigor de un cuerpo que vive siempre concentrando sus fuerzas.

La elegancia de sus formas, nerviosas y enjutas, había adquirido muscular solidez; los sollozos, las oraciones y las blasfemias habían cambiado también su voz, que unas veces era de exquisita dulzura y otras tenía un acento agreste y casi bronco.

Como acostumbrados a la oscuridad y la luz opaca, sus ojos habían adquirido esa rara facultad que tienen los de la hiena y el lobo de distinguir los objetos en medio de la oscuridad (...) Era imposible que su mejor amigo, si le quedaba alguno todavía, le reconociese, puesto que apenas se conocía a sí mismo. (Dumas, 2015: 195-196).

Una vez rescatado, se pone las ropas de marinero y se obra un nuevo cambio en él, del desaliñado náufrago al futuro conde:

vestido de marinero. (...) pantalón blanco, una camisa rayada y un gorro frigio. (...) el patrón no acertaba a reconocer en aquel elegante marinero al hombre de espesa barba que desnudo y moribundo había recogido en *La Joven Amelia*, con los cabellos llenos de algas y el cuerpo empapado en agua de mar. Seducido por su buena planta. (Dumas, 2015: 196).

Bajo la identidad de Simbad el Marino se le describe de la siguiente manera, con clara relación con el personaje del conde:

un hombre de unos treinta y ocho a cuarenta años, en traje tunecino, con un casquete colorado con borla de seda azul (...) y pantuflas amarillas. Llevaba en la cintura un magnífico chal de Cachemira, y sujeto en él un yatagán pequeño y corvo. El rostro de este hombre era de notable hermosura aunque pálido hasta degenerar en lívido. Sus ojos vivos y penetrantes, su nariz recta y casi al nivel de la frente, como de tipo griego en toda su pureza; sus dientes, blancos como perlas, resaltaban sobre su negro bigote.

Sólo aquella palidez era extraña. Parecía un hombre encerrado mucho tiempo en un sepulcro, que no hubiese podido recobrar después el color de los vivos.

No era de alta estatura, pero sí bien formado, y con las manos y los pies muy



pequeños, como los meridionales. (Dumas, 2015: 290-91).

Esta palidez supondrá que le consideren algunos, durante un breve tiempo, un ser sobrenatural y, por tanto, le teman:

me parece horriblemente pálido. (...) cuando se ha visto una vez a un hombre semejante, jamás se le puede olvidar. (...) Creo ver a Lord Ruthwen en persona. (...) si alguien podía hacerle creer en los vampiros, no era otro que el hombre que tenía ante sus ojos. (...) esos cabellos negros, esos ojos tan grandes, en que brilla una llama extraña, esa palidez mortal; (...) está con una extranjera... una griega... una cismática..., sin duda una hechicera como él. (Dumas, 2015: 345).

En el siguiente fragmento también puede notarse el temor que sienten hacia el personaje del conde tanto por su apariencia como por el lujo que le rodea:

¡No todo el mundo tiene esclavos negros, armas a la Casauban, caballos de seis mil francos, damas griegas! (...) Ya veréis como es un vampiro (...) Ojo de color leonado, cuya pupila disminuye y se dilata según su voluntad, aire sombrío, frente magnífica, tez lívida, barba negra, dientes largos y agudos y modales desenvueltos (...) Política aguda e incisiva (...) Me parece que no somos de la misma especie. (Dumas, 2015: 422).

Por otro lado, otro de los personajes se opone a estas consideraciones y señala:

Es un hombre buen mozo y muy elegante, no parece sino que se viste en Francia en casa de Blin o de Humanes. Un poco pálido, es cierto, pero bien sabéis que la palidez es un signo de distinción. (...) Ha hablado, pero en griego. (Dumas, 2015: 346).

de modo que esa palidez, que para unos supone signo de distinción, y para otros de motivo para el temor (o, incluso ambas a la vez), es la principal cualidad física de Dantés:

la belleza de aquella cabeza severa, de la cual aquella palidez era el único defecto o tal vez la principal cualidad (...) Tenía esa arruga en la frente que indica la incesante presencia de algún amargo pensamiento; tenía esos ojos ardientes que leen en lo más profundo de las almas; tenía ese labio altanero y burlón que da a las palabras que salen por él un carácter singular que hacen se graben profundamente en la memoria de los que las escuchan. El conde no era joven por lo menos cuarenta años y parecía haber sido formado para ejercer siempre dominio sobre los jóvenes con quienes se reuniese (...) parecía tener el don de la fascinación (...) su carácter excéntrico, su rostro caracterizado y su fortuna colosal, el donde

preodujese gran efecto. Sin embargo, no tenía deseos de hallarse en París cuando él fuese. (Dumas, 2015: 378-379).

Aun con todo, lo cierto es que se presenta a Dantés con una belleza casi sobrenatural que, ya sea bajo un estilo austero u ostentoso, sobresale por encima de cualquier joven apuesto:

el conde, fuese prestigio ficticio, fuese prestigio natural, llamaba la atención en todas partes donde se hallaba; no era su frac negro, sencillo y sin decoraciones; no era su chaleco blanco sin ningún bordado; no era su pantalón, de cuyo botín salía un pie de la forma más delicada, los que llamaban la atención; eran, sí, su blanca tez, sus cabellos negros y rizados ligeramente, su rostro sereno y puro, sus ojos profundos y melancólicos, en fin, su boca dibujada con una delicadeza maravillosa, y que sabía tomar tan fácilmente la expresión del mayor desdén, lo que hacía fijar en él todas las miradas.

Podía haber hombres más apuestos; pero seguramente no los habría más significativos; todo en el conde quería decir algo y tenía su valor; porque la costumbre del pensamiento útil había dado a sus facciones, a la expresión de su rostro, y a sus gestos insignificantes, una flexibilidad y una firmeza incomparables. (Dumas, 2015: 707).

Por tanto, la misteriosa vida del conde fomenta este atractivo físico y psicológico

¿de qué país es el conde? ¿Cuáles son sus medios de existencia? ¿De dónde le ha venido esa inmensa fortuna? ¿Cuál ha sido esa primera parte de su vida misteriosa y desconocida? ¿Quién ha esparcido en la segunda esa tinta sombría y misantrópica? (Dumas, 2015: 403).

y lo vincula con el ideal romántico de individuo enigmático, cuya presencia parece inalterable ante el devenir del tiempo:

Sus maneras son excelentes (...) He visto tantas cosas extrañas en él (...) le miraría como a uno de los personajes de Byron, a quienes la desgracia ha marcado con un sello fatal. Algún Manfredo, algún Lara, algún Werner, (...) de alguna familia antigua que, desheredados de su fortuna paterna, han encontrado una por la fuerza de su genio aventurero, que les ha hecho superiores a las leyes de la sociedad. (...) La edad de este hombre es singular, que no tiene edad, es treinta y cinco años y todo lo más (...) Es una naturaleza no solamente vigorosa, sino joven. (...) El conde no juega nunca, no bebe más que agua, dorada con una gota de vino de España; el conde se ha anunciado rico y en efecto lo es. (Dumas, 2015: 445-446).

Edmundo, vos sois siempre joven, siempre hermoso, siempre altivo. Es que habéis tenido fe, es que habéis tenido fuerza, es que habéis descansado en Dios, y Dios os ha sostenido. (Dumas, 2015: 1090).

Finalmente, si se ha de señalar algún símbolo de Dantés, este será la isla de Montecristo, solitaria y misteriosa, que alberga un tesoro secreto, y cuyo nombre acoge Dantés: “ha estado siempre y está todavía enteramente desierta, es una peña de forma casi cónica, que parece lanzada por un cataclismo volcánico desde el fondo del mar a la superficie” (Dumas, 2015: 171).

Asimismo, es destacable la referencia que Dumas hace a otras obras, ya sea de épocas cercanas, como Simbad el Marino, o a narraciones propias de la épica y de la mitología. Así, hay varias referencias a conceptos cristianos, así como a la leyenda del anillo de Gigés en el siguiente fragmento:

En efecto, el siguiente día debía aclararlo todo, y esta vez, a menos que su huésped de Montecristo poseyese el anillo de Giges y merced a este anillo su facultad de hacerse invisible, era evidente que no se le escaparía. (Dumas, 2015: 349).

### 3.3.3. Capitán Nemo

En las obras de Julio Verne podemos encontrar el uso de la mentalidad arcaica o mítica así como la revisión de los mitos clásicos junto con una concepción cíclica del tiempo, que entronca directamente con esa idea mítica (Salabert, 2012<sup>3</sup>: 16). Así, uno de los personajes más fascinantes de la novela de aventuras es el capitán Nemo (“el personaje absoluto de Verne”, Salabert, 2012<sup>3</sup>: 18), que aparece por primera vez en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, y que se trata de un científico brillante y hombre cultivado pero también un hombre resentido con la humanidad, con la que ha decidido romper toda relación, como muestra el nombre con el que se hace llamar: *Nemo, nadie*, considerándose muerto para el mundo (Sotomayor Sáez, 2006: 88).

Como se ha mencionado, el nombre de Nemo, funciona como un eco de la respuesta dada por Odiseo a Polifemo: “Yo me llamo Nadie (Nemo)”; pero no será esta la única alusión a los relatos homéricos. “Los viajes de Nemo que, como los de Ulises, componen un diccionario geográfico, etc., han fundamentado las numerosas referencias que a partir de esta obra se han establecido con la epopeya homérica”, pero también se halla una Telemaquía o búsqueda del padre sublime o espiritual en el personaje de Aronnax en su relación con Nemo, y que incluye una serie de pruebas rituales iniciáticas:

la persecución y el combate contra el monstruo; el golpe inicial (...) con que se abre el umbral, el desvanecimiento; la entrada (...) la prueba de la oscuridad; la eyección o umbral de salida, etc.

La mitología será un elemento omnipresente en Verne en cuyos relatos convergen las mentalidades mítica y moderna (Verne, 2012<sup>3</sup>: 20-21). Así, por ejemplo, hará una referencia a la *Eneida* (Verne, 2012<sup>3</sup>: 374) al igual que a obras de autores coetáneos, como Walter Scott (Verne, 2012<sup>3</sup>: 435).

Del mismo modo que sucede con muchos autores y personajes del Romanticismo, en *Veinte mil leguas de viaje submarino* se halla una exaltación del individualismo, así como una simpatía por los insumisos y marginales. El individualismo en Verne se reflejará en la extrema ruptura con la sociedad y, por tanto, con la soledad más radical que se mostrará como el último refugio de la libertad (Verne, 2012<sup>3</sup>: 24).

Nemo se presenta como un superhombre, más allá del bien y del mal, despojado de sus ataduras al mundo profano, agente de la justicia por medio de la venganza

(Verne, 2012<sup>3</sup>: 22); “Nemo anticipa acentos del superhombre nietzscheano” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 25).

En lo referente al origen del capitán Nemo, todo lo que gira en torno a su vida anterior a la del *Nautilus* es un misterio, un puzzle al que le faltan demasiadas piezas, y ese es el modo como se presenta ante los demás: “yo no soy para ustedes más que el capitán Nemo, y sus compañeros y ustedes no son para mí más que los pasajeros del *Nautilus*” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 126). Se dan, poco a poco y a lo largo de la narración, una serie de datos referidos a su biografía, como sus estudios y profesión, primero como sospecha de sus prisioneros: “capitán Nemo –un ingeniero de primer orden, con toda seguridad” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 149), y más tarde confirmado por él mismo:

soy a la vez su capitán, su constructor y su ingeniero. (...) el capitán Nemo había dicho esto con una elocuencia irresistible. Sí, amaba a su barco como un padre ama a su hijo. (...) Hice mis estudios en Londres, París y Nueva York, en el tiempo en que yo era un habitante de los continentes terrestres. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 160).

Lo que sí perciben desde un principio es el profundo odio que siente el capitán ante la sociedad:

No podía dejar de mirar al capitán que, con las manos extendidas hacia el mar, contemplaba, fascinado, los gloriosos restos. Quizás no debiera yo saber jamás quién era, de dónde venía, adónde iba, pero cada vez veía con más claridad al hombre liberarse del sabio. No era una misantropía común la que había encerrado en el *Nautilus* al capitán Nemo y a sus hombres, sino un odio monstruoso o sublime que el tiempo no podía debilitar. ¿Buscaba ese odio la venganza (Verne, 2012<sup>3</sup>: 574).

Sin embargo, será todo un enigma, desde el principio de la historia hasta su final, cuál es la procedencia geográfica de Nemo: “yo diría que el comandante y su segundo ha nacido en bajas latitudes. Hay algo en ellos de meridional. Pero ¿son españoles, turcos, árabes o hindúes?” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 107).

Y, la venganza, aunque en un principio se desconoce su causa, poco a poco se pueden atar cabos que guían hacia la posible razón, así como el modelo de justicia y moral que sigue el capitán:

Llamaron mi atención unos aguafuertes colgados en la pared que no había

observado durante mi primera visita. Eran retratos, retratos de esos grandes hombres históricos cuya existencia no ha sido más que una permanente y abnegada entrega a un gran ideal (...) ¿Qué lazo existía entre aquellas almas heroicas y la del capitán Nemo? ¿Desvelaba tal vez aquella colección de retratos el misterio de su existencia? ¿Era tal vez el capitán Nemo un campeón de los pueblos oprimidos, un liberador de las razas esclavas? ¿Había participado en las últimas conmociones políticas y sociales del siglo? ¿Había sido tal vez uno de los héroes de la terrible guerra americana, guerra lamentable y para siempre gloriosa? (Verne, 2012<sup>3</sup>: 401).

Así, por ejemplo, se puede intuir que la venganza se debe a una injusticia cometida anteriormente contra la familia cercana de Nemo, su mujer e hijos.

Aquel terrible justiciero, verdadero arcángel del odio, continuaba mirando. Cuando todo hubo terminado, el capitán Nemo se dirigió a la puerta de su camarote, la abrió y entró, seguido por mi mirada. En la pared del fondo, debajo de los retratos de sus héroes, vi el de una mujer joven y los de dos niños pequeños. El capitán Nemo los miró durante algunos instantes, les tendió los brazos, y, arrodillándose, prorrumpió en sollozos. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 584).

Nemo, ya se ha indicado, funciona como un superhombre, pues, no sólo se halla por encima de las leyes humanas, sino también de las posibilidades:

si su capitán llega más lejos (...) Será un superhombre. (...) Porque nadie puede atravesar la gran banca de hielo. Es muy poderoso su capitán, pero, (...) no es más poderoso que la naturaleza, y allí donde ésta pone sus límites hay que detenerse, quíerese o no. (...) yo, el capitán Nemo, este 21 de marzo de 1868, he alcanzado el Polo Sur, a los 90°, y tomo posesión de esta zona del Globo igual a la sexta parte de los continentes reconocidos. (...) En mi propio nombre (...) Y mientras esto decía, el capitán Nemo desplegó una bandera negra con una gran N bordada en oro en su centro. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 471 y 497).

Esta muestra de un poder por encima de las habilidades, e incluso de los sueños, provoca que, incluso sus prisioneros afirmen que: “En todo caso (...) el capitán Nemo es un gran hombre, y no lamentaremos haberle conocido” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 525) y que le admiren, aunque no comprendan sus motivaciones:

Yo podía comprender esa forma de existencia para un hombre en quien los recuerdos de la tierra no suscitaban la más mínima nostalgia, para un capitán Nemo que allí se sentía en su casa, que iba adonde quería, que por vías misteriosas para otros pero no para él, marchaba hacia su objetivo. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 536-537).

Nemo es un personaje solitario, enigmático, individualista y, sin embargo, aparece como la cabeza visible de un enjambre de marineros que acatan sus órdenes sin dudar y que son capaces de morir por él y sus ideas. Sin embargo, Aronnax, prisionero junto a Ned y Conseil, se mostrará como un auxiliar que, inconscientemente, trunque los planes de huida de sus amigos mientras trata de desvelar el misterio del capitán. Este sentimiento de admiración y cierta comprensión comienza cuando Nemo le muestra uno de los libros que había escrito el propio Aronnax: “Entre los libros que sirven a mis estudios favoritos hallará usted el que ha publicado sobre los grandes fondos marinos” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 125). De esta manera, comenzará una relación de cordialidad que tardará en truncarse: “No podía yo quejarme de él, muy al contrario. ¿Dónde hubiera podido hallar una hospitalidad más franca que la suya?” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 399) y que permitirá a Aronnax ver al capitán mostrando sus más ocultas emociones:

Rojo de sangre, inmóvil, el capitán Nemo miraba el mar que se había tragado a uno de sus compañeros, y gruesas lágrimas corrían de sus ojos. (...) He dicho que el capitán Nemo lloraba mirando al mar. Inmenso fue su dolor. Era el segundo compañero que perdía desde nuestra llegada a bordo. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 548-549).

El agresor de Nemo no es otro que la sociedad, que le ha obligado a exiliarse, a odiarla y a renunciar cualquier contacto con ella, que terminará por considerar intrascendente:

¿Debemos renunciar para siempre a volver a ver nuestros países, nuestros amigos y nuestras familias?

Sí (...) Pero renunciar a recuperar ese insoportable yugo del mundo que los hombres creen ser la libertad, no es quizá tan penoso como usted puede creer. (...) Son ustedes prisioneros míos después de un combate. Les guardo conmigo, cuando podría, con una sola orden, arrojarles a los abismos del océano. Ustedes me han atacado. Han venido a sorprender un secreto que ningún hombre en el mundo debe conocer, el secreto de toda mi existencia. ¿Y creen ustedes que voy a reenviarles a ese mundo que debe ignorarme? ¡Jamás! Al retenerles aquí no es a ustedes a quienes guardo, es a mí mismo. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 124-125).

Así, en un primero momento, los tres prisioneros se introducirán en el Nautilus como agresores para, poco a poco, convertirse en invitados o, en algunos momentos, en aliados; pero el ataque del barco en el que viajaban se considera un ataque y, por ello, la respuesta más lógica era el enfrentamiento (aunque no hunde el barco, sino que le permite volver): “lo siento por uno de los mejores navíos de la valiente marina

americana, pero fui atacado y hube de defenderme” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 159).

La necesidad de soledad de Nemo y su rechazo a la vida social, le conducen a un exilio en el Nautilus junto a otros individuos como él: “Las más enojosas circunstancias le han puesto en presencia de un hombre que ha roto sus relaciones con la humanidad” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 121). Sin embargo, no siente aversión por todos los elementos de la sociedad, así, por ejemplo, se muestra como un amante de la cultura y del saber: “El mar, la música y la libertad (...) son también la ‘santísima trinidad’ del capitán Nemo. (...) el amor a la libertad reinstala al misántropo y al exiliado en la temporalidad, en la historia. (...) es un héroe romántico” (Salabert, 2012<sup>3</sup>: 23).

Aun con todo, su desprecio por la sociedad humana es absoluto, como se observa en los siguientes fragmentos:

yo no soy lo que usted llama un hombre civilizado. He roto por completo con toda la sociedad, por razones que yo sólo tengo el derecho de apreciar. No obedezco a sus reglas, y le conjuro a usted que no las invoque nunca ante mí.

Lo había dicho en un tono enérgico y cortante. Un destello de cólera y desdén se había encendido en los ojos del desconocido. Entreví en ese hombre un pasado formidable. No sólo se había puesto al margen de las leyes humanas, sino que se había hecho independiente, libre en la más rigurosa acepción de la palabra, fuera del alcance de la sociedad. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 123).

(...) el mundo se acabó para mí el día en que mi *Nautilus* se sumergió por vez primera bajo las aguas. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 133).

(...) la existencia submarina del capitán Nemo no pasaba de tres años como máximo. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 134).

(...) su feroz e implacable desconfianza hacia la sociedad humana. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 299).

Esta fuerte convicción y su forma de actuar así como sus secretos hacen que Aronnax dude sobre la naturaleza del héroe:

Para Conseil, el capitán Nemo era un genio incomprendido que, cansado de las decepciones terrestres, había debido refugiarse en ese medio inaccesible en el que ejercía libremente sus instintos. Pero, en mi opinión, tal hipótesis no explicaba más que una de las facetas del capitán Nemo. (...) ¿hay que odiar o admirar a este hombre? ¿Es una víctima o un verdugo? (Verne, 2012<sup>3</sup>: 300).



La obra terminará con Nemo introduciéndose en el torbellino del Maelström junto con su Nautilus mientras Aronnax, Conseil y Ned logran escapar; de esta manera, no se conocerá (en esta obra, al menos) si Nemo sobrevive a ello o termina en una tumba submarina junto a sus hombres. Sin embargo, no es esta la única vez que la presencia de la muerte aparece en la obra; así, el propio capitán, tras la muerte de uno de sus hombres, les muestra el futuro de todos ellos:

el capitán Nemo no solamente vivía su vida en el seno de los mares, sino que también había elegido en ellos domicilio para su muerte, en ese cementerio que había preparado en el más impenetrable de sus abismos. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 299).

El capitán ha asumido que su muerte se producirá en el mar, por lo que, cuando se ven atrapados entre dos fragmentos de un iceberg, asume la posibilidad casi segura de que morirán allí, e insta a todos a trabajar por la remota posibilidad de sobrevivir:

Su rostro había recobrado su habitual impassibilidad. Estaba cruzado de brazos y reflexionaba. El *Nautilus* no se movía.

El capitán habló entonces:

-Señores –dijo con una voz tranquila–, en las condiciones en que estamos hay dos maneras de morir.

El inexplicable personaje tenía el aire de un profesor de matemáticas explicando una lección a sus alumnos.

-La primera (...) es la de morir aplastados. La segunda, la de morir asfixiados. No hablo de la posibilidad de morir de hambre, porque las provisiones del *Nautilus* durarán con toda seguridad más que nosotros. Preocupémonos, pues, de las posibilidades de aplastamiento y de asfixia. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 508).

Tampoco demuestra en la superficie del mar temor alguno por morir en una catástrofe natural, sino que parece empujado por su soledad al enfrentamiento contra los elementos naturales:

Violentos relámpagos surcaban la atmósfera. (...) El capitán Nemo (...) los miraba de frente; parecía aspirar con todo su ser el alma de la tempestad. (...) A la lluvia sucedió un chaparrón de fuego. Las gotas de agua se transformaron en chispas fulminantes. Se hubiese dicho que el capitán Nemo, en busca de una muerte digna de él, quisiera hacerse matar por el rayo. (...) El temporal alcanzaba entonces su máxima intensidad. Era imposible mantenerse en pie en el interior del *Nautilus*.

El capitán Nemo descendió hacia la medianoche. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 561-563).

También tiene presencia la muerte a través de los recuerdos que atesora el capitán en su

biblioteca y en su museo y que le incita a afirmar la inexistencia de todos aquellos que habitan el Nautilus:

Estos músicos (...) son contemporáneos de Orfeo, pues las diferencias cronológicas se borran en la memoria de los muertos, y yo estoy muerto, señor profesor, tan muerto como aquéllos de sus amigos que descansan a seis pies bajo tierra. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 137).

Esto no quiere decir, por el contrario, que no lamente la muerte de sus compañeros cuando esta se produce (como ya hemos podido ver): “Pude ver cómo se crispaban las manos del capitán Nemo, y cómo brotaban las lágrimas de sus ojos, que yo no hubiera creído hechos para llorar” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 287).

Si se habla de la presencia del concepto de superhombre en Nemo, también se ha de mencionar el amplio saber que atesora en el Nautilus y que él mismo retiene en su cabeza. Por ejemplo, señala el hecho de conocer varios idiomas (lo cual empleará para averiguar si sus prisioneros le dicen la verdad o no), aunque en el barco sus hombres y él utilicen una lengua desconocida: “Señores, hablo lo mismo el francés que el inglés, el alemán que el latín. Pude, pues, responderles durante nuestra primera entrevista, pero quería conocerles primero y reflexionar después” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 120-121). Así, Nemo “Se expresaba con una facilidad perfecta, sin ningún acento. Sus frases eran nítidas; sus palabras, precisas; su facilidad de elocución, notable. Y, sin embargo, yo no podía ‘sentir’ en él a un compatriota” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 121).

Del mismo modo que Dantés posee un gusto excepcional en la elección de los muebles de sus casas, Nemo también ofrece un sentido del gusto cuidado, aunque más austero: “Entré en un comedor, decorado y amueblado con un gusto severo” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 127) así como una amplia colección de obras de la cultura mundial en su haber:

Era la biblioteca. Altos muebles de palisandro negro, con incrustaciones de cobre, soportaban en sus anchos estantes un gran número de libros encuadernados con uniformidad. (...) Hay aquí por lo menos seis o siete mil volúmenes, ¿no? Doce mil, señor Aronnax. (...) Abundaban en ella los libros de ciencia, de moral y de literatura, escritos en numerosos idiomas. (...) Entre tantos libros, vi las obras maestras de los más grandes escritores antiguos y modernos, es decir, todo lo que la humanidad ha producido de más bello en la historia, la poesía, la novela y la ciencia, desde Homero hasta Victor Hugo, desde Jenofonte hasta Michelet, desde Rabelais hasta la señora Sand. Pero los principales fondos de la biblioteca estaban integrados por obras científicas. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 132-134).

Por su parte, en el museo se hallan: “Una treintena de cuadros de grandes maestros, en marcos uniformes, separados por resplandecientes panoplias, ornaban las paredes cubiertas por tapices con dibujos severos” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 136). El propio Nemo afirma sobre su colección, cuyo valor es inestimable:

En otro tiempo gustaba yo de coleccionar estas bellas obras creadas por la mano del hombre. Era yo un ávido coleccionista, un infatigable buscador, y así pude reunir algunos objetos inapreciables (...). Además de las obras de arte, las curiosidades naturales ocupaban un lugar muy importante. Consistían principalmente en plantas, conchas y otras producciones del océano, que debían ser los hallazgos personales del capitán Nemo. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 136 y 137).

El carácter inconmensurable de las obras que alberga el Nautilus provoca que Aronnax se cuestione aún más sobre la identidad del capitán.

Imposible hubiera sido cifrar el valor de esas colecciones. El capitán Nemo había debido gastar millones para adquirir tales especímenes. Estaba preguntándome yo cuál sería el alcance de una fortuna que permitía satisfacer tales caprichos de coleccionista, cuando el capitán interrumpió el curso de mi pensamiento. (...) para mí tienen además un encanto especial, puesto que las he cogido todas con mis propias manos, sin que un solo mar del globo haya escapado a mi búsqueda. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 141).

Esta sabiduría incluso le ha permitido vivir exclusivamente de aquellos bienes que obtiene del mar y emplearlos para las diversas facetas de su vida:

Unas veces echo mis redes a la rastra (...) y otras me voy de caza por este elemento que parece ser inaccesible al hombre (...) el mar, señor Aronnax, esta fuente prodigiosa e inagotable de nutrición, no sólo me alimenta sino que también me viste. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 129-130).

Para responder a la pregunta de Aronnax sobre la secreta construcción del Nautilus, un submario de gran tamaño, Nemo responde:

Cada una de sus piezas, señor Aronnax, me ha llegado de un punto diferente del Globo con diversos nombres por destinatario. (...) estas piezas separadas hubo que montarlas y ajustarlas (...) Para ello (...) había establecido yo mis talleres en un islote desierto en pleno océano. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 160).

Aronnax se pregunta, sin embargo, qué sucederá con todas las investigaciones realizadas por Nemo una vez que este muera y termine en el fondo del mar:

Durante este período del viaje, el capitán Nemo se entregó a interesantes experimentos sobre las diversas temperaturas del mar en capas diferentes. (...) El capitán Nemo ponía en ellos una verdadera pasión. A menudo me preguntaba con qué fin procedía él a esas observaciones. (...) pues, un día u otro, los resultados de sus trabajos debían perecer con él en algún mar ignorado. (...) deduje yo algo interesante a título personal, que no tenía carácter científico. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 275-276).

Uno de estos descubrimientos es el de un túnel (al que denomina como Túnel Árábigo), que conecta el mar Rojo con el Mediterráneo, hallazgo realizado por medio del azar y el razonamiento, ya que observa especies similares en uno y otro mar y, para comprobar su teoría, anilla unos cuantos ejemplares y los vuelve a recoger de nuevo en la otra parte del túnel. Asimismo, demuestra su gran habilidad en el manejo de la nave en situaciones extraordinarias:

Dirigía entonces el *Nautilus* con una pericia consumada; evitaba con habilidad los choques con las grandes masas de hielo, algunas de las cuales medían varias millas de longitud y de setenta a ochenta metros de altura. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 466).

Otro momento en el que la idea del superhombre se materializa en Nemo es en este fragmento:

Yo soy el derecho, yo soy la justicia. (...) Yo soy el oprimido y ése es el opresor. Es por él por lo que ha perecido todo lo que he amado y venerado: patria, esposa, hijos, padre y madre. Todo lo que yo odio está ahí. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 579).

Sin embargo, esta concepción de ser el juez de los opresores también se manifiesta en su actitud como auxiliador de los oprimidos: “dudé mucho, pero al fin pensé que mi interés podía conciliarse con esa piedad natural a la que todo ser humano tiene derecho” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 123); lo que le llevará a evitar la violencia en la medida de sus posibilidades: “Por eso mi deseo de no utilizar nunca la violencia, espero de ustedes en esos casos, más aún que en cualquier otro, una obediencia pasiva” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 124) y evitar que otros lo hagan:

¿Cazar únicamente por destruir? No necesitamos aceite de ballena a bordo. (...)

Aquí sería matar por matar. Ya sé que es éste un privilegio reservado al hombre, pero yo no admito estos pasatiempos mortíferos. Es una acción condenable la que cometen los de su oficio, señor Land, al destruir a estos seres buenos e inofensivos que son las ballenas, tanto la austral como la franca. Ya han despoblado toda la bahía de Baffin y acabarán aniquilando una clase de animales útiles. Deje, pues, tranquilos a estos desgraciados cetáceos, que bastante tienen ya con sus enemigos naturales. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 458-459).

Así, como héroe de los oprimidos, Nemo mostrará su cara más amable cuando se produzca una injusticia o un inocente se halle en peligro:

El capitán Nemo se dirigió inmediatamente hacia el indio, cortó la cuerda que le ataba a la piedra, lo tomó en sus brazos y de un vigoroso golpe de talón ascendió a la superficie del mar (...) El primer cuidado del capitán Nemo fue el de reanimar al infortunado pescador (...). ¿Y qué pudo pensar cuando el capitán Nemo le puso en la mano un saquito de perlas que había sacado de un bolsillo de su traje? El pobre indio de Ceilán aceptó con una mano temblorosa la magnífica limosna del hombre de las aguas. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 337 y 338).

Esta actitud sorprenderá a Aronnax, a quien el capitán habrá de explicarle sus motivaciones para rescatar, tanto la vida como la precariedad del indio:

la demostración por el capitán Nemo de su audacia sin igual (...) y (...) su abnegación por un ser humano, por uno de los representantes de la especie de la que él huía bajo los mares. Dijera lo que dijese, ese hombre extraño no había conseguido matar en él sus sentimientos, su humanidad.

Al hacerle esta observación, él me respondió con estas palabras no exentas de una cierta emoción:

-Ese indio, señor profesor, es un habitante del país de los oprimidos, y yo soy aún, y lo seré hasta mi muerte, de ese país. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 339).

A pesar de ver este modo de actuar, Aronnax y los demás prisioneros siguen sin considerar que el capitán Nemo sea una persona cercana a los problemas del ser humano y que pueda compadecerse de la miseria y la opresión, ante lo que Nemo estallará de la siguiente forma:

¿Cree usted, pues, que estas riquezas están perdidas por ser yo quien las recoja? ¿Acaso cree que es para mí por lo que me tomo el trabajo de recoger estos tesoros? ¿Quién le ha dicho que no haga yo buen uso de ellos? ¿Cree usted que yo ignoro que existen seres que sufren, razas oprimidas, miserables por aliviar, víctimas por vengar? (...) Cualesquiera que fuesen los motivos que le habían forzado a buscar la independencia bajo los mares, seguía siendo ante todo un hombre. Su corazón

palpitaba aún con los sufrimientos de la humanidad y su inmensa caridad se volcaba tanto sobre las razas esclavizadas como sobre los individuos. Fue entonces cuando comprendí a quién estaban destinados los millones entregados por el capitán Nemo, cuando el *Nautilus* navegaba por las aguas de la Creta insurrecta. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 406-408).

Por otro lado, el capitán Nemo también demostrará en varias ocasiones su valor, al que recurrirá cuando se precise de su intervención, como en el episodio de los pulpos, en el que salvará la vida de Ned Land:

Una curiosa colección de pulpos. (...) y vamos a combatirlos cuerpo a cuerpo. (...) Las balas eléctricas son impotentes contra sus carnes blandas, en las que no hallan suficiente resistencia para estallar. Pero los atacaremos a hachazos (...) El capitán Nemo lanzó un grito y se lanzó hacia afuera, seguido de todos nosotros. (...) El capitán Nemo se precipitó (...) contra el pulpo, al que de un hachazo le cortó otro brazo. (...) en el momento en que el capitán Nemo y su segundo se precipitaban hacia él, el animal lanzó una columna de un líquido negruzco (...) y nos cegó. (...) Una rabia incontenible nos azuzó entonces contra los monstruos, diez o doce de los cuales había invadido la plataforma y los flancos del *Nautilus*. (...) El formidable pico del calamar se abrió sobre Ned Land, dispuesto a cortarlo en dos. Yo me precipité en su ayuda, pero se me anticipó el capitán Nemo. El hacha de éste desapareció entre las dos enormes mandíbulas. Milagrosamente salvado, el canadiense se levantó y hundió completamente su arpón hasta el triple corazón del pulpo. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 545-548).

Este valor le servirá para promover las actitudes heroicas en aquellos que le rodean: “Señor Aronnax (...) hay que recurrir a algún medio heroico. Si no, vamos a quedar sellados, como en el cemento, por esta agua solidificada” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 515).

El valor de Nemo también se demuestra en su capacidad para ejercer control sobre sí mismo y sobre sus actos, por ejemplo:

Provisto de su sextante, el capitán Nemo tomó la altura del sol para establecer la latitud. (...) Mientras así procedía a sus observaciones ni el menor movimiento alteró sus músculos. El instrumento no habría estado más inmóvil en una mano de mármol. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 164).

Al igual que con su valor y su justicia, Nemo servirá de modelo a seguir por todos los demás con su capacidad de autocontrolarse hasta en las situaciones más extremas:

El capitán Nemo era el primero en dar ejemplo. Llegada la hora, cedía su aparato a otro y regresaba a la atmósfera viciada de a bordo, siempre tranquilo, sin un

desfallecimiento, sin una queja. (...) Este hombre había conservado su sangre fría y su energía y pensaba, combinaba y actuaba, dominando con su fuerza moral el dolor físico. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 518-519).

Nemo es un individuo asombroso, capaz de permanecer inalterable durante largo tiempo<sup>123</sup>, y de absorber todo el misterio.

A las tres de la mañana, inquieto, subí a la plataforma. El capitán Nemo no la había abandonado. Estaba en pie, a proa, cerca de su pabellón, al que la ligera brisa desplegaba por encima de su cabeza. No perdía de vista al navío. Su mirada, de una extraordinaria intensidad, parecía atraerlo, fascinarlo, tirar de él más seguramente que si lo hubiera remolcado. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 580-581).

Aún así, este autocontrol no es permanente, pues en momentos de mayor tensión o cuando se contravienen sus órdenes, su aspecto cambia totalmente y demuestra la pérdida de dominio sobre sí mismo:

Al volverme vi al capitán Nemo ante mí, pero a un capitán Nemo irreconocible. Su fisonomía se había transfigurado. Sus ojos brillaban con un fulgor sombrío bajo su ceño fruncido. La boca descubría a medias sus dientes apretados. Su cuerpo, tenso; sus puños, cerrados, y su cabeza, replegada entre los hombros, denunciaban la violencia del odio que exhalaba su persona. (...) El capitán Nemo recobró por fin el dominio de sí mismo. Su fisonomía, tan profundamente alterada, recuperó su calma habitual (...). Su fisonomía, habitualmente tan impasible, revelaba una cierta inquietud. Observó silenciosamente la brújula y el manómetro y luego se dirigió al planisferio, en el que posó un dedo sobre un punto de los mares australes. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 281 y 501).

Esta representación de un firme control sobre la propia persona establece una semejanza entre él y una divinidad, capaz de aniquilar a cualquiera con un gesto o una palabra:

El capitán Nemo se engrandecía desmesuradamente en ese medio extraño. Su figura se agigantaba hasta tomar proporciones sobrehumanas. Dejaba de ser mi semejante para convertirse en el hombre de las aguas, en el genio de los mares. (...) En aquel momento, oí los vagos acordes del órgano, una armonía triste bajo un canto indefinible, la queja de un alma que quiere romper sus lazos terrestres. (...) Un solo gesto suyo podía aniquilarme, una sola palabra suya podía encadenarme a su *Nautilus* (...) un suspiro del capitán Nemo me clavó al suelo. Comprendí que iba a levantarse, e incluso lo entreví al filtrarse hasta el salón la luz de la biblioteca. Vino hacia mí, los brazos cruzados, silencioso, deslizándose más que andando,

---

<sup>123</sup> “Allí estaba el capitán Nemo. Mudo, sombrío, implacable, miraba por el tragaluz de babor” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 583).

como un espectro. Su pecho oprimido se hinchaba de sollozos. Y lo oí murmurar estas palabras, las últimas que guardo de él: ¡Dios Todopoderoso! ¡Basta! ¡Basta! (Verne, 2012<sup>3</sup>: 590-591).

Es por ello por lo que el cambio de actitud de Nemo supone también una modificación en la de Aronnax, que vuelve a considerar los planes de fuga: “desde hacía algún tiempo, ese hombre se había tornado más sombrío, más retraído, menos sociable” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 536), aunque esto no cambia el afecto de Aronnax hacia Nemo, por el que se preocupa: “el aislamiento del capitán Nemo, su cambio de humor, sobre todo desde el combate con los pulpos, su taciturnidad” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 555) y “A mediodía, el capitán Nemo subió en persona a fijar la posición. No me dirigió la palabra. Me pareció más sombrío que nunca. ¿Qué era lo que podía entristecerle así?” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 571).

El valor de Nemo se une a su fuerza, obteniendo como resultado un individuo imparable cuando siente que ha de actuar:

El tiburón se revolvió y se disponía a cortar al indio en dos, cuando sentí al capitán Nemo erguirse a mi lado y avanzar directamente hacia el monstruo, puñal en mano, dispuesto a luchar cuerpo a cuerpo con él. (...) Aún estoy viendo la postura del capitán Nemo. Replegado en sí mismo, esperaba con extraordinaria sangre fría la acometida del formidable escualo. Cuando éste se precipitó contra él, el capitán se echó a un lado con una prodigiosa agilidad, evitó el choque y le hundió su puñal en el vientre. Pero con ese golpe no acabó sino que comenzó el combate. Un combate terrible. (...) hallamos al audaz capitán agarrado a una de las aletas del animal, luchando cuerpo a cuerpo, asestándole una serie de puñaladas al vientre, pero sin poder darle el golpe definitivo, es decir, alcanzarle en pleno corazón. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 335-337).

Esta fuerza no sólo la empleará contra criaturas marinas, sino que también la utilizará contra Ned cuando este agite un pañuelo en señal de rendición y petición de socorro a un barco que, tras este intento de huida, será hundido:

Ned Land sacó su pañuelo para agitarlo en el aire. Pero apenas lo había desplegado cuando caía sobre el puente, derribado por un brazo de hierro, pese a su fuerza prodigiosa. (...) Si terrible fue oír al capitán Nemo lo que había dicho, más terrible aún era verlo. Su rostro palideció a consecuencia de los espasmos de su corazón, que había decidido cesar de latir un instante. Sus ojos se habían contraído espantosamente. Su voz era un rugido. Inclinado hacia adelante, sus manos retorcían los hombros del canadiense. (...) La fatalidad va a mostrarle lo que no debería haber visto. Me han atacado y la respuesta será terrible. (Verne, 2012<sup>3</sup>:



577-578).

Y también hará gala de su fuerza y su agilidad cuando lleguen a tierra, desterrando cualquier idea de debilidad por la continua vida submarina: “Para un hombre desacostumbrado a pisar tierra, el capitán escalaba las rampas más escarpadas con una agilidad y una elasticidad que yo no podía igualar y que hubiese envidiado un cazador de gamos” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 493-495).

En consecuencia, el fuerte carácter de Nemo, tanto físico como de ánimo, hace que el temor a sus represalias se sitúe por delante del miedo a la muerte en los planes de huida de Aronnax:

La idea de sucumbir en nuestra temeraria empresa era la menor de mis preocupaciones, lo que agitaba los latidos de mi corazón, era el temor de ver descubierto nuestro proyecto antes de dejar el *Nautilus* o la idea de vernos llevados ante el capitán Nemo, irritado o, lo que hubiera sido peor, entristecido por mi abandono. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 400).

En lo que respecta a su apariencia física, se dice que:

sus cualidades dominantes: la confianza en sí mismo, manifestada en la noble elevación de su cabeza sobre el arco formado por la línea de sus hombros y en la mirada llena de fría seguridad que emitían sus ojos negros; la serenidad, pues la palidez de su piel denunciaba la tranquilidad de su sangre; la energía, demostrada por la rápida contracción de sus músculos superciliares, y, por último, el valor, que cabía deducir de su poderosa respiración como signo de una gran expansión vital. Debo añadir que era un hombre orgulloso, que su mirada firme y tranquila parecía reflejar una gran elevación de pensamientos, y que de todo ese conjunto de rasgos y de la homogeneidad expresiva de sus gestos corporales y faciales cabía diagnosticar, según la observación de los fisonomistas, una indiscutible franqueza. Me sentí ‘involuntariamente’ tranquilizado en su presencia y optimista en cuanto al resultado de la conversación. Imposible hubiera sido precisar si el personaje tenía treinta y cinco o cincuenta años. Era de elevada estatura; su frente era ancha; recta la nariz; la boca, netamente dibujada; la dentadura, magnífica, y sus manos eran finas y alargadas, eminentemente ‘psíquicas’. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 103).

Nemo se muestra, por tanto, como:

el tipo más admirable que me había encontrado en toda mi vida. Detalle particular: sus ojos, un tanto excesivamente separados entre sí, podían abarcar

simultáneamente casi la cuarta parte del horizonte. Esa facultad (...) se acompañaba de la de un poder visual superior incluso al de Ned Land. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 104). La dulzura de la mirada de aquel hombre, la expresión generosa de su fisonomía. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 118).

Su apariencia se completaba con un vestuario singular formado por boinas de piel de nutria marina, botas de piel de foca y trajes de un tejido muy particular que dejaban al cuerpo una gran libertad de movimientos.

El conjunto de todos estos atributos causa una fuerte impresión en Aronnax (“Al hablar así, el capitán Nemo se transfiguraba y provocaba en mí una extraordinaria emoción”, Verne, 2012<sup>3</sup>: 213) que no sólo lo tiene como un superhombre, sino como una divinidad: “Me parecía ser uno de los genios del mar, y al verlo andar ante mí, admiraba su alta estatura que se recortaba en negro sobre el fondo luminoso del horizonte” (Verne, 2012<sup>3</sup>: 414).

El símbolo con el que se podría representar a Nemo podría ser el Nautilus o el emblema que aparece en el manuscrito con todas sus investigaciones y su historia personal:

He aquí, señor Aronnax, un manuscrito escrito en varias lenguas. Contiene el resumen de mis estudios sobre el mar y, si Dios quiere, no perecerá conmigo. Este manuscrito, firmado con mi nombre, completado con la historia de mi vida, será encerrado en un pequeño aparato insumergible. El último superviviente de todos nosotros a bordo del *Nautilus* lanzará ese aparato al mar. Irá a donde quieran llevarle las olas. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 556-557).

Sin embargo, Aronnax no sabrá si Nemo sobrevive al torbellino del Maelström y si estos conocimientos llegarán en algún momento a conocerse, aunque Aronnax termina el relato con la esperanza de que un justiciero, un vengador, olvide su objetivo:

¿Vivirá todavía el capitán Nemo? ¿Proseguirá bajo el océano sus terribles represalias o les puso fin con esa última hecatombe? (...) si el capitán Nemo habita todavía el océano, su patria adoptiva, ¡ojalá pueda el odio apaciguarse en su feroz corazón! ¡Que la contemplación de tantas maravillas apague en él el espíritu de venganza! ¡Que el justiciero se borre en él y que el sabio continúe la pacífica exploración de los mares! Si su destino es extraño, es también sublime. (Verne, 2012<sup>3</sup>: 595).

### 3.3.4. Robin Hood

Se ha de advertir que, en el caso de Robin Hood se han seleccionado dos obras relevantes sobre las que establecer la caracterización del personaje; por un lado, el de Howard Pyle, cuya concepción alegre y desenfadada se asemeja más al carácter actual del personaje y la cual tal vez tenga más semejanzas con personajes superheroicos como *Spider-Man* con su carácter hablador y su charlatanería así como el hecho de que no tiende a concebir el peligro al arriesgarse. Por otro lado, la obra de Walter Scott, más madura, a pesar de ser anterior. Ambas obras mostrarán diferencias (sobre todo en el origen del personaje) aunque las cualidades que lo definen no cambian.

Es ampliamente conocida, como afirma Eco:

la imagen de Robin Hood, de ladrón generoso que roba a los ricos para dar el botín a los pobres, (...) que asaltaba a los mensajeros —es decir, a los correos a caballo— del sheriff de Sherwood. Robin Hood, comía pan y cabrito asado con sus alegres compañeros del bosque. (Eco, 2015<sup>2</sup>: 123).

El origen que Pyle marca para Robin Hood es fortuito; así, por una reacción violenta ante una afrenta, mata a un guardabosques y se convierte en proscrito en el bosque, donde irá conociendo poco a poco a los miembros de su banda:

Así fue como Robin Hood se convirtió en un proscrito; así se reunió a su alrededor la alegre banda de juerguistas, y así conoció a su mano derecha, el Pequeño John; (...) el sheriff de Nottingham intentó tres veces capturar a Robin Hood, y cómo fracasó las tres veces. (...) cómo Robin Hood había matado al guardabosques y cómo se había escondido en el bosque para escapar de la justicia; cómo vivía allí burlándose de todas las leyes, cazando los ciervos de Su Majestad y robando a los abades, caballeros y terratenientes, hasta que nadie se atrevía a viajar por la zona por miedo a encontrárselo; cómo el sheriff, (...) se había propuesto hacer detener al bandido, aunque a éste poco le impresionaban las órdenes de reyes y sheriffs, pues no se trataba de un hombre cumplido de la ley. A continuación contó cómo había sido imposible encontrar en toso Nottingham un hombre dispuesto a practicar la detención, por miedo a acabar con la cabeza rota y los huesos quebrados, y que por eso él, (...) se dirigía ahora hacia Lincoln para averiguar de qué temple eran los hombres de allí y ver si había alguno que se atreviera a hacerse cargo de la misión. (Pyle, 2004: 24 y 27).

También, en determinado momento, se le relaciona con la ficticia Locksley, “allí es donde nací y me crie” (Pyle, 2004: 64), así como con su rechazo a emplear la violencia

hasta provocar la muerte del agresor: “no ha derramado sangre en su vida, exceptuando cuando vino por primera vez al bosque! (...) es un gran arquero” (Pyle, 2004: 318).

Esta idea se repetirá de nuevo más adelante, para aseverar su condición moral: “Robin Hood jamás ha derramado sangre desde que es un proscrito, exceptuando la de aquél vil Guy de Gisbourne, por cuya muerte todos los hombres de bien deben estarle agradecidos?” (Pyle, 2004: 338).

El Robin de Scott, sin embargo, procederá de noble cuna: “ciertas particularidades referentes a la familia, nacimiento y situación actual de este pobre huérfano de quién soy el único protector” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 9), aunque será abandonado por sus progenitores: “un precioso niño envuelto en un manto de cachemira azul, la cara redonda, fresca y encarnada de aquel niño de apenas quince meses, anunciaba una salud perfecta y una robusta constitución” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 8) y lo recogerán los Head, de donde deriva el posterior Hood: “Así pues, el huérfano recibió el nombre de Robín Head. Más tarde, y sin causa conocida, la palabra Head se cambió por Hood, y el pequeño forastero se hizo muy célebre en todo el condado de Nottingham bajo el nombre de Robín Hood” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 12); aunque realmente ser el “heredero del título de conde de Huntingdon?” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 39), “legítimo heredero del condado de Huntington” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 138) al ser hijo de Robert Beasant y Miss Laura (“la madre de Robín era la hija de su hermano Guy de Coventry. (...) Robin era sobrino del baronet, y no su nieto, Scott, 1988<sup>2</sup>: 139). Por este motivo, Robin jurará vengarse de aquellos que le han arrebatado lo suyo:

El conde de Huntington aplastará al barón de Nottingham, y la señorial morada del noble lord será devorada por las llamas, ¡de la misma forma que ha ocurrido con la casa del humilde guardabosque! (Scott, 1988<sup>2</sup>: 138).

Robin demostrará su poder, no sólo en las habilidades de las que hará gala, como su destreza: “un famoso forajido llamado Robin Hood. Jamás vivió arquero capaz de disparar una flecha emplumada tan certeramente como él” (Pyle, 2004:11) o “todos se sentían orgullosos de la puntería de su jefe, que ninguno soñaba con igualar (...) Robin se había vuelto a sentar entre sus invitados; sin darles tiempo a pronunciar una palabra de elogio” (Pyle, 2004: 201); sino también con su fama: “Muchas veces he oído vuestras hazañas, narradas e incluso cantadas” (Pyle, 2004: 64), que ha traspasado fronteras.

Los auxiliares de Robin, en uno y otro caso serán sus compañeros de fatigas, como el Pequeño John o el fraile Tuck.

El pequeño John será mostrado como un buen hombre, leal a Robin y más fuerte que la mayoría, pero falto de astucia, lo que supondrá que se meta en problemas en más de una ocasión:

Mira Pequeño John (...) eres un tipo estupendo, pero no tienes la astucia de Will Stutely, y temo que te ocurra algo malo. No obstante, si te empeñas en ir, al menos ve disfrazado para que nadie te reconozca. (...) Me pondré un traje rojo en lugar de este paño verde y me echaré la capucha por la cabeza para ocultar el pelo y la barba. (Pyle, 2004: 77).

El fraile Tuck, al contrario que John, sí que une su astucia a su fuerza, como se comprueba en el episodio en el que logra engañar a Robin Hood:

Me habéis atrapado, astuto fraile. Permitid que os diga que ningún clérigo se había burlado de mí hasta hoy. (...) a Robin le tocó una carga mucho más pesada que al fraile; para colmo, no conocía el vado y avanzaba a trompicones entre las piedras, metiéndose de vez en cuando en un hoyo y tropezando otras veces con las rocas, mientras el sudor corría a chorros por su rostro, a causa de la dificultad del trayecto y de la pesadez de la carga (...) Pensé que erais más bien duro de mollera y no me esperaba tanta astucia por vuestra parte. (...) Aquello acabó de enfurecerlo. (...) enfrentamiento absolutamente serio y feroz. Pelearon durante más de una hora, deteniéndose de vez en cuando a cobrar fuerzas. (...) miraban uno a otro con admiración (...) luego volvían a acometerse con más furia que antes. (...) Ahora estoy seguro de que tramáis alguna sucia jugarreta. (...) Fue una verdadera suerte para Robin que se alzara un árbol junto al camino, pues de lo contrario no habría logrado escapar. (Pyle, 2004: 169-173).

Otro de los auxiliares presentes en el Robin Hood de Pyle es el rey Ricardo, quien, al igual que Robin en más de una ocasión, empleará un disfraz para o ser reconocido y hará escarmentar a Robin, pues se mostrará como alguien semejante a este pero con cualidades superiores, como su fuerza:

Es muy posible, amigo mío, que el bienestar del rey Ricardo me importe más de lo que creéis. Hemos pagado generosamente nuestra estancia, así que, ¿no podríais ofrecernos un poco de diversión? He oído decir muchas veces que sois portentosos arqueros. ¿No querríais darnos una muestra de vuestra habilidad? (Pyle, 2004: 343).

Si sois capaces de derribarme (...) os devolveré de buena gana vuestras cincuenta libras (...) estoy convencido de que me he quedado sordo para siempre jamás (...)

me ha costado una sordera permanente. (Pyle, 2004: 345-347).

Para el Robin de Pyle, el agresor estará representado por el sheriff de Nottingham, a quien el rey advertirá al principio de la obra que si no atrapa a Robin Hood, le echará de su trabajo (Pyle, 2004: 40). Para lograr capturar a Robin Hood, el sheriff decide convocar un concurso de tiro con arco (modalidad por la que es famoso Robin) en el que una flecha de oro será el premio y tenderle una trampa al orgullo del proscrito (Pyle, 2004: 41-42). Robin Hood advierte el engaño y elaborará un plan para poder asistir (disfrazado) y ganar el trofeo sin que nadie le prenda, lo que supondrá que el sheriff se enfurezca una vez haya conocido la treta y que desista en su intento por capturarlo.

Y habiendo tomado esta decisión, se encerró en su castillo durante muchos días, sin atreverse a asomar la cara fuera de él; tenía un humor de perros y no hablaba con nadie; pues se sentía avergonzado de lo que había ocurrido aquel día. (Pyle, 2004: 62).

Sin embargo, más adelante comete una injusticia por la cual Robin prometerá vengarse: “Si tengo la oportunidad (...) haré que nuestro buen sheriff pague muy caro lo que ha hecho” (Pyle, 2004: 63), y lo conseguirá en una de sus salidas, cuando, disfrazado de carnicero, sea invitado a la mesa del sheriff por mediación de otros carniceros:

hoy el sheriff ha invitado a comer al Gremio de Carniceros (...) Ese que entra está completamente loco. Hoy ha estado vendiendo carne a menos e a mitad de su precio, y a las muchachas bonitas les regalaba la carne a cambio de un beso (...) el sheriff llamó a Robin, sin reconocerlo a causa de su disfraz de carnicero, y le hizo sentar junto a él, a su derecha, pues le gustaban los jóvenes que se mostraban pródigos con sus riquezas (...) no fuisteis vos quien convocó el concurso de tiro y le entregó la flecha de oro a ese bromista de Robin Hood? (...) Quizá pudierais capturar a Robin Hood si bebierais menos vino y rebajarais un poco de grasa de la barriga y le sacudierais un poco el polvo al cerebro. ¡Alegraos, señor! (Pyle, 2004: 67-69).

Consigue llevar al sheriff al bosque de Sherwood, donde sus hombres “invitarán” a comer al sheriff, pues habrá de pagar su banquete para poder salir del bosque de nuevo:

¡Traed lo mejor que tengamos, tanto de carne como de vino, pues su señoría el sheriff me ha invitado a comer hoy en Nottingham y quiero devolverle sus múltiples atenciones! (...) todo invitado tiene que pagar la cuenta (...) Escuchad mi

consejo, señoría: pagad vuestra cuenta sin más dilación, o las cosas pueden ponerse feas para vos (...) la próxima vez que penséis en estafar a algún infeliz, acordaos del banquete del bosque de Sherwood. (Pyle, 2004: 72-75).

Sin embargo, la siguiente vez que Robin recibe al sheriff en el bosque es porque John le ha robado la vajilla mientras se encontraba al servicio del sheriff, hecho reprobable a los ojos de Robin ya que no había necesidad de hacerlo, pues el sheriff no había cometido falta alguna, por ello le devolverán lo robado tras explicarle los motivos:

La última vez que vinisteis al bosque de Sherwood, pensabais estafar a un pobre hombre manirroto y salisteis estafado vos, pero ahora habéis venido sin mala intención y no me consta que hayáis robado nada a nadie. Suelo cobrar una cuota a los abades gordos y a los ricachones engreídos, para ayudar a los que han sido robados por ellos y enderezar lo que ellos descomponen; pero no he sabido que tengáis colonos a los cuales hayáis perjudicado en modo alguno. Por lo tanto, tomad de nuevo lo que es vuestro, pues hoy no pienso despojaros ni de un cuarto de penique. Venid conmigo y yo os guiaré hasta donde os aguarda vuestra gente. (Pyle, 2004: 97).

Sin embargo, Robin aprovecha para darle un consejo y que no vuelva a sucederle: “tratad bien a vuestros siervos, y evitareis que os abandonen de esta manera” (Pyle, 2004: 97).

El obispo de Hereford y el prior de Emmer son otros de los agresores de Robin, pues son quienes se enriquecen a costa de los pobres y luego no reparten sus riquezas entre los necesitados, por lo que Robin y sus *merry men* les asaltarán y repartirán su botín de forma justa:

él se llevó el cuerno a los labios e hizo sonar tres trompetazos tan fuertes que levantaron ecos por toda la iglesia, como si se tratara de las mismísimas trompetas del Apocalipsis (...) Robin Hood (...) Al oír este nombre se produjo un repentino silencio. El prior de Emmer y sus allegados se apretujaron como un rebaño de ovejas asustadas que han olido al lobo, mientras el obispo de Hereford, dejando a un lado su libro, se persignó devotamente (...) Quedaos un poco, Eminencia, por favor (...) Aún tengo algo que deciros. El obispo palideció, pero se quedó como Robin le decía, sabiendo que le era imposible irse (...) os ruego que me entreguéis la cadena de oro que cuelga de vuestro cuello, como regalo de boda para esta hermosa novia (...) Le dirigió a Robin una mirada asesina, pero vio algo en los ojos del proscrito que le hizo detenerse. (Pyle, 2004: 184-188).

Por otro lado, para el Robin de Scott, el conjunto de agresores estará formado

por un grupo de hombres injustos:

Al oír el nombre de Robin Hood, el especulador se estremeció de miedo de tal manera que tuvo que agarrarse a la crin de su caballo para no caer de la montura (...) el rostro del hombre estaba empapado de sudor, producto del miedo, y puedo aseguráros que nunca más se dejó ver tan cerca de Sherwood como aquél día. (Pyle, 2004: 264-265).

así como aquellos que niegan su linaje noble, el abad de Ramsay y el sheriff:

La justa reclamación de Robín fue presentada ante los tribunales; hubo proceso. El abad de Ramsay, adversario del joven, miembro muy rico de la todopoderosa Iglesia, rechazó enérgicamente la demanda, y tildó de fábula, mentira e impostura el relato de Gilbert. El *sheriff* al que el señor de Beasant había confiado el dinero necesario para el mantenimiento de su sobrino fue llamado ante los jueces pero este hombre, vendido en cuerpo y alma al audaz detentador de los bienes del conde de Huntington, negó el depósito y no quiso reconocer a Gilbert. (Scott, 1988<sup>2</sup>: 140).

Robin acudirá a la justicia real de Enrique II (Scott, 1988<sup>2</sup>: 140), pero la intervención del sheriff hará que Robin termine condenado a la proscripción (Scott, 1988<sup>2</sup>: 180).

En ambos casos, el héroe habrá de exiliarse en el bosque, lejos de la sociedad pero dentro de su propia comunidad de proscritos. El Robin de Pyle vivirá “abrumado por la carga de haber matado a un ser humano” (Pyle, 2004: 15) y, una vez recuperada la libertad para moverse por el bosque (siempre que no permaneciera más de tres días en él), volverá a la vida en Sherwood, pues se siente más cómodo allí que viviendo en sociedad:

los bosques, la hierba y el cielo azul se nublaron por efecto de las lágrimas saladas, pues una profunda nostalgia se apoderó de él al mirar aquellas cosas (...) Todos corrieron hacia Robin y le besaron las manos y la ropa, llorando ruidosamente (...) Juro que nunca más abandonaré estos queridos bosques. Demasiado tiempo he vivido alejado de ellos y de todos vosotros. Desde ahora renuncio al nombre de Robert, duque de Huntington, y adopto de nuevo en más noble título de Robin Hood, el Proscrito. (Pyle, 2004: 356-358).

En el caso del Robin de Scott, será encarcelado de manera injusta (como le ocurre también a Dantés), prisión de la que logrará escaparse gracias a la ayuda de Maude (Scott, 1988<sup>2</sup>: 53). Asimismo, Robin luchará en favor de los sajones y al frente de estos:



Permitidme presentaros al que es digno de estar a vuestro frente (...) Robín Hood, amigos, es un verdadero sajón, y valeroso. Su discreción y su juicio igualan la sabiduría de un viejo. Ved en Robín Hood al conde de Huntingdon, el descendiente de Waltheof, hijo bienamado de Inglaterra. Los normandos, que le han robado sus bienes, también le disputan sus títulos de nobleza; el rey Enrique ha proscrito a Robín Hood (...) sus planes secretos tenían al fin una posibilidad de realizarse. Se sentía orgulloso y, (...) se sabía digno de cumplir la difícil misión que le había sido atribuida por el afecto de su amigo. (Scott, 1988<sup>2</sup>: 195).

Al ser un proscrito, tanto un Robin como otro están predispuestos a la muerte, pues les persiguen las autoridades. Asimismo, el Robin de Pyle demuestra un carácter más humano, siendo en más de una ocasión vencido (aunque siempre se unirán a él aquellos que le derroten: “la diosa Fortuna les dio tal vapuleo que los huesos les quedaron doloridos durante muchos días” (Pyle, 2004: 99). Uno de los mercenarios que acudirán para acabar con él y ganarse el favor (y el dinero) del sheriff será Guy de Gisbourne, al que Robin habrá de asesinar, incumpliendo su promesa de no matar a nadie, después de la culpabilidad que siente por el primero y único. La lucha entre ambos se describe en estos términos, pelea tras la cual Robin se hará pasar por Guy para vengarse de nuevo del sheriff.

Más de una vez, la punta de la espada de Robin Hood cató la blandura de la carne, y poco a poco la tierra empezó a salpicarse de brillantes gotas rojas, aunque ninguna de ellas procedía de las venas de Robin. (...) Guy de Gisbourne lanzó una feroz y mortífera estocada, que Robin Hood evitó saltando hacia atrás, pero al hacerlo se le enredó el pie en una raíz y cayó pesadamente de espaldas (...) Robin agarró la hoja con la mano desnuda y, aunque le cortó la palma, consiguió desviar la punta, que se clavó profundamente en el suelo junto a él. (...) Viendo que sus fuerzas le abandonaban, Robin saltó hacia adelante, rápido como un relámpago, y golpeo de revés por debajo del brazo armado de su enemigo. (...) antes de que pudiera recuperarse, a espada de Robin atravesó su cuerpo e parte a parte. (...) Es el primer hombre que he matado desde que di muerte a aquel guardabosques del rey en los ardientes días de mi juventud. Aun ahora, muchas veces pienso con remordimiento en aquella vida arrebatada, pero de ésta me alegro tanto como si hubiera matado a un jabalí rabioso que hubiera devastado los campos. (...) Robin despojó al muerto de sus peludas prendas y se las puso, ensangrentadas como estaban, en lugar de las suyas. (Pyle, 2004: 320-321).

A pesar del carácter alegre del Robin Hood de Howard Pyle, la muerte de este es tremendamente trágica, aunque efectista, pues “Robin Hood murió como había vivido, (...) con el arco en la mano, el corazón en el bosque y el espíritu de proscrito” (Pyle,

2004: 355). De esta manera se describe cómo Robin, después de recurrir a una prima suya, monja superiora de un convento, por padecer una enfermedad de la que no lograba recuperarse, fue traicionado por ella y tuvo que llamar al Pequeño John, que llegó para cumplir la última voluntad de Robin<sup>124</sup>.

Robin Hood había derrotado a sus enemigos en buena lid, se sentía apesadumbrado y siguió dándole vueltas al asunto en la cabeza hasta que contrajo una fiebre. Permaneció postrado durante tres días, y aunque luchó con todas sus fuerzas al final tuvo que rendirse a la enfermedad. (...) se proponía acudir a su prima, la superiora del convento de monjas de Kirklees, Yorkshire, que era una experta sangradora, para que le abriera una vena del brazo y le sacara un poco de sangre, lo cual mejoraría su salud (...) Hay que decir que Robin había ayudado mucho a esta prima suya; pues gracias al aprecio que el rey Ricardo sentía por él había sido nombrada superiora del convento (...) la superiora hizo salir a todas las demás (...) cogiendo un cordel, lo ató con fuerza al brazo de Robin, como si fuera a sangrarle. (...) la vena que abrió no fue una de las azules que corren justo bajo la piel; su corte fue mucho más profundo, y abrió una de esas venas por las que corre la sangre roja que brota del corazón. Robin no se daba cuenta de nada de esto, pues aunque veía correr la sangre, ésta no brotaba con la suficiente rapidez como para hacerle pensar que algo andaba mal (...) la sangre siguió manando del brazo de Robin, sin que éste pudiera contenerla, aunque lo intentó de todas las formas posibles. Una y otra vez llamó pidiendo ayuda, pero nadie acudía (...) el rostro completamente blanco y hundido, y la cabeza oscilando de un lado a otro sin poderse sostener (...) le reprendió suavemente, en voz baja y débil, preguntándole desde cuando el Pequeño John se dedicaba a hacer daño a las mujeres, aunque fuera por venganza. (...) no tomaría represalias contra el convento, ocurriera lo que ocurriera (...) poder contemplar una vez más los campos; (...) Entonces Robin Hood le pidió que tendiera por él su arco y escogiera una buena flecha de su aljaba (...) te ruego que marques el lugar donde caiga esta flecha y allí hagas cavar mi tumba. Entiérrame con el rostro hacia el este, (...) procurad que mi lugar de reposo se mantenga verde y que mis cansados huesos no sean molestados (...) Por un momento pareció que sus antiguas fuerzas volvían a él y, tirando de la cuerda hasta la oreja, disparó la flecha a través de la ventana abierta. (...) algo había salido de aquel cuerpo, en el mismo instante en que la flecha salía disparada del arco (...) perdonando a los que le habían causado la muerte, pues siempre, en todos los días de su vida, se mostró misericordioso con sus enemigos y piadoso con los débiles. (Pyle, 2004: 359-365).

El Robin de Scott, por su parte, también siente culpabilidad al infligir la muerte de otros: “Robín se estremeció creyéndose culpable de la muerte del barón” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 125); y también está marcado por la desgracia, en su caso, la de la muerte de su madre adoptiva:

---

<sup>124</sup> Incluimos el fragmento que narra la historia para que se pueda seguir la lectura sin interrupciones.

Creía que te encontraría allí, pero he quedado decepcionado; habrías podido ver un magnífico fuego y podrías haber bailado, junto con mamá, una jiga en medio de las llamas. Pero consuélate; como no estabas allí, quise ahorrar sufrimientos inútiles a la pobre vieja y antes le clavé una flecha. (Scott, 1988<sup>2</sup>: 130).

En ambos casos, los héroes poseen vulnerabilidades que tienen que ver con su carácter; mientras que el de Pyle es orgulloso: “¡Métete tu ayuda donde te quepa!- gritó Robin, indignado-. Puedo levantarme perfectamente sin tu ayuda” (Pyle, 2004: 118) o “era la primera vez que veían a su jefe fallar un tiro. Humillado, Robin tiró el arco al suelo” (Pyle, 2004: 345), en los dos personajes se halla la misma característica, su locuacidad: “el hombre más deslenguado que he conocido en mi vida” (Pyle, 2004: 316) y “el desvergonzado Robín Hood (...) qué travieso!” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 14).

Robin no sólo aparecerá como alguien impulsivo y orgulloso, sino también inteligente a los ojos de los demás: “vuestra lengua es tan veloz que mi torpe y pesado ingenio apenas puede seguirla” (Pyle, 2004: 30) o “eres más listo que yo” (Pyle, 2004: 38) y que gusta de emplear la astucia disfrazándose y engañando a los demás:

debo advertiros, hojalatero, que por aquí se dice que es un ladrón muy astuto (...) - Se parece bastante a mí (...) Tiene más o menos la misma edad, estatura y complexión; y también los ojos azules como yo (...) Por el miedo que le tienen en Nottingham, pensé que se trataría de un tipo crecido y barbudo. (Pyle, 2004: 31-32).

Otro momento que se ha mencionado ya y en el que Robin se disfraza es cuando acude a ganar la flecha de oro del torneo de tiro con arco (evitará con su disfraz ser reconocido y, por tanto, capturado y se llevará el trofeo al bosque):

no había ninguno vestido de paño verde, como solían vestir Robin y su banda (...) otro desconocido, andrajoso y vestido de rojo que llevaba un parche cubriéndole un ojo (...) Robin tiene la barba rubia como el oro, mientras que ese mendigo de rojo tiene la barba castaña, además de tuerto (...) Sólo quedaban tres tiradores en competición. (...) el harapiento desconocido vestido de rojo; (...) ni una sola voz se alzó para aclamar a l forastero de rojo (...) se adelantó el andrajoso desconocido. Y la gente se echó a reír al ver un remiendo amarillo que asomaba bajo el brazo cuando levantó el codo para disparar, y también el verle tomar puntería con un solo ojo. El forastero montó rápidamente el arco y disparó una flecha inmediatamente; tan rápido fue el disparo que no transcurrió ni un respiro desde que empezó a

montar la flecha hasta que ésta se clavó en el blanco; y sin embargo se había acercado más al entro que la de Gilbert (...) y de nuevo el forastero realizó el mejor tiro (...) Ésta voló tan acertadamente que arrancó una pluma de la flecha de Gilbert, que cayó revoloteando al sol, mientras que la flecha del forastero se alojaba en el mismo centro de la diana (...) Es imposible competir con este desconocido, sea quienquiera que sea (...) aquel hombre que manejaba el arco de modo tan maravilloso (...) Me llaman Jack de Teviodtale, y de ahí es de donde vengo (...) Apuesto a que eres mejor arquero incluso que ese cobarde bandido de Robin Hood (...) Yo voy por mi cuenta y no acepto órdenes de ningún hombre de Inglaterra (...) un hombre vestido de harapos rojos, con un parche que le cubría un ojo, y que empuñaba en una mano la flecha de oro ganada en el concurso de tiro. En medio de un estruendo de risas y voces, se quitó el parche del ojo, se despojó de los andrajos rojos, bajo los cuales llevaba un traje de paño verde, y dijo: Esto es fácil de quitar, pero el tinte castaño no se me irá tan fácilmente del pelo. (...) era el propio Robin Hood quien había recibido el premio de manos del sheriff. (Pyle, 2004: 45-49).

Más adelante demuestra su conocimiento en una incursión de rescate: “Tendremos que ser muy prudentes y astutos” (Pyle, 2004: 56) aunque ruega que se evite el derramamiento de sangre:

No hiráis a nadie sin necesidad; me gustaría evitar el derramamiento de sangre, pero si tenéis que golpear, hacedlo fuerte, para que no sea necesario otro golpe. Manteneos unidos hasta que regresemos a Sherwood, y que no quede atrás ningún compañero. (Pyle, 2004: 58).

Además, el propio Robin es conocedor de sus virtudes y defectos, así como del alcance de sus habilidades:

Debo de reconocer que alguno de los hombres de mi banda manejan un bastón de dos metros mejor que yo mismo; pero no existe en todo Nottinghamshire quién pueda disparar una flecha como lo hacen estos dedos. (Pyle, 2004: 101).

Su sabiduría también se traduce en la expresión de frases sentenciosas: “son las tinieblas de nuestra mente las que hacen sombrío nuestro mundo” (Pyle, 2004: 178) así como en la precaución ante los posibles peligros: “Caminaban a buen paso, Robin siguiendo su instinto y los demás siguiendo a Robin” (Pyle, 2004: 190), o en el conocimiento de historias y leyendas que apoyarán sus planes o ideas: “sin duda conocéis la historia del buen rey Atelstán, que salvó la vida gracias a un humilde topo que excavó una zanja en la que tropezaron los que pretendían asesinarle” (Pyle, 2004: 194).

En suma, Robin aparecerá como alguien inteligente y hábil de quien se afirma que “no existe en todo el mundo un bandido más astuto que ese maldito Robin Hood” (Pyle, 2004: 328). El Robin de Scott también se caracterizará por su astucia e inteligencia; así, por ejemplo, “Piensas como un sabio y obras como un zorro” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 89) pero también se demostrará por su prudencia: “Robín es demasiado prudente para prodigar sus flechas si no se ve obligado a ello; démonos prisa” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 122).

En lo referente a la justicia del personaje, en ambos casos se señala que, aunque son bandidos, únicamente roban a los ricos para repartir el botín con los pobres:

eran proscritos que vivían apartados de los demás, y sin embargo eran muy apreciados por los campesinos, pues jamás acudió a Robin un necesitado que se marchara con las manos vacías. (Pyle, 2004:11).

De este modo, Robin y sus compañeros juraron ayudar a las víctimas de las injusticias y castigar a los opresores:

le eligieron como jefe y juraron que, (...) robarían a su vez a sus opresores (...) ayudarían a los pobres que se encontrasen en apuros o con necesidad, y les devolverían lo que les habían quitado injustamente. (...) juraron no hacer daño a ningún niño ni ofender jamás a una mujer, ya fuera doncella, casada o viuda. (Pyle, 2004: 16).

(...) aunque Robin Hood y su banda sean proscritos, no roban más que a los ricos, a los poderosos y a los explotadores, y no existe en los alrededores de Sherwood una viuda ni un campesino cargado de hijos que no cuente con su ayuda para comer durante todo el año. (...) sajón (...) no puedo evitar mirar con simpatía a un tipo que trata sin contemplaciones a los malditos normandos y a los abades cargados de dinero. (Pyle, 2004: 57).

Asimismo, si desea disfrazarse utilizando la ropa de alguien que no ha cometido ningún delito, le paga generosamente por ella, como cuando se cruza con el carnicero y luego vende la carne empleando la justicia como medio para establecer los precios:

no permitirá el cielo que os robe a vos, amigo mío. Ni un cuarto de penique os quitaría, porque me agrada vuestro noble rostro sajón; (...) ¿cuánto pediríais por todo vuestro cargamento de carne, incluyendo el carro y el caballo? (...) Aquí en esta bolsa hay seis marcos. Me gustaría ser carnicero por un día y vender carne en Nottingham. ¿Aceptaríais seis marcos por todo lo que lleváis (...) Tengo cuatro

precios fijos. A los frailes gordos les cobro doble porque no quiero que se acostumbren mal; a los concejales, el precio justo, porque no me importa si compran o no; a las señoras les cobro la mitad, porque me caen bien; y a las mozas guapas con debilidad por los carniceros, no les cobro más que un beso, porque son las que mejor me caen de todos. (Pyle, 2004: 65-66).

Como se ha dicho antes, Robin ayuda al oprimido, como a sir Richard, a quien ofrece su apoyo: “Decís que no tenéis amigos, sir Richard. No es que quiera jactarme, pero muchos han encontrado en Robin Hood un amigo cuando estaban en apuros. Animaos, sir Richard, que todavía es posible que pueda ayudaros” (Pyle, 2004: 196). Asimismo, trata de evitar, como se ha comprobado en fragmentos anteriores, la muerte de otros a toda costa, aunque sean agresores:

espero poder evitar los enfrentamientos sangrientos, pues no quisiera llevar la desgracia a mucha familias causando la muerte de nadie. Ya una vez maté a un hombre y no quiero volver a matar, pues se trata de una carga demasiado pesada para el alma. (Pyle, 2004: 52).

Así, se muestran ante los demás como hombres justos pero no violentos:

Somos rudos, pero no tan malos como pensáis, creo yo. No hay aquí ni un solo hombre que se atreva a tocar un pelo de la cabeza de vuestra eminencia. Ya sé que os chocan nuestras bromas, pero aquí en el bosque todos somos iguales. (Pyle, 2004: 199).

que no suelen herir a los indefensos: “No tengo costumbre de hacer daño a gente indefensa” (Pyle, 2004: 203) o a los justos y honrados “Eso no lo tocaremos (...) Ese Quintín es un hombre honrado que ha medrado gracias a su propio esfuerzo” (Pyle, 2004: 203). Aunque no dudan en repartirse las pertenencias de los agresores de manera justa:

¿Para qué quieren los frailes terciopelo de seda? (...) Divididlo en tres partes: una que se venderá para hacer obras de caridad, otra para nosotros y otra para la abadía (...) Ponedlo a un lado y Dios nos libre de quitarle a Santo Tomás lo que es suyo (...) Algunas cosas se dejaban a un lado sin tocarlas, y otras muchas se dividieron en tres partes iguales, una para obras de caridad, otra para los proscritos y la tercera para sus destinatarios originales. (Pyle, 2004: 203-204).

En el caso del Robin de Scott, tiene menos reticencias a herir a aquellos cuyos

actos son reprobables, como por ejemplo: “Presa de una generosa indignación, Robín escondió en su carcaj una de sus más agudas flechas, (...) La mano izquierda del asesino quedó clavada en la madera del arco” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 18), aunque sigue evitando el asesinato: “Robín podría haber matado al bandido, pero se contentó con asustarle después de haberle castigado y le disparó una nueva flecha que se llevó su sombrero a veinte pasos” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 19).

Esta oposición a mantener y asegurar la justicia mediante la muerte también la encontramos en el desacuerdo respecto a la idea de matar al barón:

Robín, a este respecto, no pensaba igual que su padre adoptivo, y sin creer que con ello traicionase el juramento que hizo sobre el cadáver de Margarita, pensaba defender al barón del furor del anciano. (Scott, 1988<sup>2</sup>: 144).

Aunque esta oposición no signifique que no mate nunca: “los clamores levantados por la muerte del anciano y la pronta venganza que de ello tomó Robín matando al responsable” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 157).

Sin embargo, procurará que esto no suceda, a veces incluso renunciando a su venganza en favor de otros, como Allan Clare: “perdonad a este hombre por la angélica criatura que le da el nombre de padre, Milord (...) prometedme otorgar a Allan Clare la mano de la que ama y salvaréis la vida” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 177).

Finalmente, también hallamos (como en este fragmento) la idea de la costumbre de robar a los ricos en favor de los pobres:

Tras haber hecho vigilar los caminos que, en todos los sentidos, atraviesan el bosque de Sherwood, había creado un impuesto sobre el paso de viajeros. Este impuesto, a veces exorbitante si el sorprendido era un gran señor, se reducía a muy poco en el caso contrario. Además, estas diarias extorsiones no tenían en absoluto apariencia de robo; eran hechas con tan buena gracia como cortesía. (Scott, 1988<sup>2</sup>: 197).

Ambos personajes harán gala de un valor excepcional, muchas veces arriesgando su propia vida: “carácter atrevido de Robin Hood, que (...) le llevaba a veces a penetrar tras los muros de la propia Nottingham” (Pyle, 2004: 41); aunque no obligan a que los demás sigan su ejemplo: “Si alguno no está dispuesto a arriesgar el cuello, puede quedarse a salvo en Sherwood. No quiero obligar a nadie. Pero mañana traeré de vuelta a Will Stutely o moriré con él” (Pyle, 2004: 56). Así, de él se dice que “¡Este es el

ladrón más osado y divertido del que he oído hablar en la vida!” (Pyle, 2004: 337).

Una vez se une al rey, este valor se acrecienta, impidiéndole que huya de una lid:

había pasado años combatiendo a las órdenes del rey Ricardo, y su carácter había cambiado. Su orgullo no le permitía huir de los que le perseguían, (...) Robin Hood y sus proscritos se enfrentaron con las tropas de sir William y el sheriff en el bosque. (Pyle, 2004: 359).

Al hablar del Robin de Scott se le menciona como “el valeroso muchacho” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 93), un héroe que demuestra su valor y su lealtad al no rendirse nunca: “No me alejaré de Nottingham hasta que no haya liberado a Will” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 140) o “yo voy a buscar a Will; ¡herido, muerto o prisionero, debo encontrarle!” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 158).

Aunque parlanchines, ambos son capaces de mantenerse tranquilos, a pesar de su juventud: “era un joven de sangre ardiente, propensa a hervir” (Pyle, 2004: 14) y del sentimiento de enfado que le provocan las malas acciones, ya sean de agresores: “Robin escuchaba todo esto con creciente repugnancia. (...) aunque la mera presencia de aquel hombre le resultaba odiosa, se mantuvo tranquilo,” (Pyle, 2004: 317) como de aliados:

(...) Muy molesto por la desobediencia, partió por la mañana en busca del Pequeño John, con la intención de alcanzarle por el camino y decirle lo que pensaba del asunto (...) Se merece un buen vapuleo por haber desobedecido mis órdenes. (Pyle, 2004: 107).

Ya hemos incidido en el carácter leal de Robin, fidelidad que también se muestra en su confianza en el rey:

no hay ni uno solo entre nosotros que no derramaría su sangre por él, como si de agua se tratara. (...) nosotros los campesinos le amamos y le guardamos lealtad por sus valerosas hazañas, tan semejantes a las nuestras. (Pyle, 2004: 341).

o en la lealtad ante el amor hacia la dama (en su caso, Mariana), a quien ha dado su corazón (Scott, 1988<sup>2</sup>: 88), de forma abnegada y ardiente<sup>125</sup>, desde el primer momento en que se encontraron:

---

<sup>125</sup> “el ardiente amor de que la rodeaba el silencioso y abnegado joven” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 141).



con los ojos bajos y la voz temblorosa (...) os diré toda la verdad: os amo desde que nos vimos por primera vez (...) mi fidelidad. (Scott, 1988<sup>2</sup>: 145-146).

La honestidad que otros advierten en él: “peleáis como un hombre de corazón noble” (Pyle, 2004: 20) o “el más noble corazón que jamás latió” (Pyle, 2004: 329), se transforma en modestia cuando es él mismo quien habla de ella: “son muchos los que me aprecian y me desean el bien, pero pocos dirían que soy honesto” (Pyle, 2004: 65). Esta honradez se presenta, por ejemplo, en el mencionado episodio del robo de la vajilla del sheriff por parte de John:

no me gusta tanto que le hayas robado al sheriff la vajilla como un vulgar ladronzuelo. El sheriff ya recibió su castigo y perdió trescientas libras por haber pretendido estafar al prójimo; pero no ha hecho nada para que le robemos la vajilla de su propia casa. (Pyle, 2004: 94-95).

O en el incidente de la harina y el molinero:

Y mientras los otros tres se limpiaban la harina de los ojos y los demás los ayudaban a sacudirse las ropas, Robin contó todo lo ocurrido; cómo habían querido gastarle una broma al molinero y cómo la broma se había vuelto contra ellos de manera tan lastimosa (...) se quedó mirando al molinero con mirada amenazante. Pero le resultó imposible seguir enfurecido y por fin empezó a parpadear y a pesar de todos sus esfuerzos estalló en carcajadas. (Pyle, 2004: 138).

El Robin de Scott también es descrito como un hombre honesto y justo: “no hay en todo el condado arquero que le iguale; su carácter es tan recto como sus flechas; es valiente, dulce, su modestia iguala a su valor y a su dulzura” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 121), que se siente mal al no poder corresponder el amor de Maude, pues su corazón es de Mariana: “y se afligió, pues él no sentía nada por ella; sólo la encontraba bonita, graciosa, amable y llena de fidelidad” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 99-100). Ante Mariana, se presentará con humildad, justo y honesto:

Me he trazado una línea de conducta y he tomado la firme resolución de no apartarme de ella. Si oís hablar mal de mí, Mariana, cerrad vuestros oídos a la calumnia, pues, por nuestra santa madre, os juro que mereceré siempre vuestra estima y vuestra amistad (...) No me preguntéis, Mariana, creo que mis intenciones son honestas; si el porvenir demuestra que no lo son, seré el primero en reconocer mi error. (Scott, 1988<sup>2</sup>: 183).

La fuerza de Robin, aunque aparece en ambos casos, no es tan relevante como otras cualidades; esto se debe al hecho de que el arma que emplea con mayor frecuencia es el arco, para lo cual precisará más de la destreza que del vigor: “acertó de lleno en la flecha del desconocido, rompiéndola en astillas” (Pyle, 2004: 21), aunque esto no significa que no se sirva de otras armas, como bastones, para pelear: “los dos pensaban para sí mismos que nunca se habían topado con un individuo tan hábil en el manejo del bastón” (Pyle, 2004: 19) o “la gente dice que no es malo con la pica” (Pyle, 2004: 32). El Robin de Scott también demostrará su destreza con el arco: “si continúa, no habrá tirador más diestro en todo el condado, ni siquiera en toda Inglaterra” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 15) si bien también encontrará limitaciones en su fuerza: “Robín no tenía aún el suficiente vigor como para llevar con rapidez el peso de una mujer” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 128).

Respecto al aspecto del Robin de Pyle, se le menciona como “un tipo alto y jovial que recorre los bosques, participa en las fiestas y se sienta junto al sheriff en un banquete” (Pyle, 2004: 9), de “miembros robustos y corazón atrevido” (Pyle, 2004:11) y que “tenía unos ojos azules como el cielo en junio y una sonrisa muy agradable, que no escatimaba con nadie” (Pyle, 2004: 66). Así, se dice que:

Robin era alto, pero el desconocido le sacaba la cabeza y el cuello, pues debía medir más de dos metros. Robin era ancho de espaldas, pero el desconocido le superaba en más de dos palmos de anchura, y su pecho era como un tonel. (Pyle, 2004: 18).

Aunque Robin y sus *merry men* acostumbran a vestir trajes de paño verde, que les permiten camuflarse fácilmente en el bosque, Robin, ya sea al disfrazarse o al acudir a una batalla, cambia su traje de proscrito por otro, que destacan su apostura de igual modo:

Robin se enfundó una cota fina de malla de acero, sobre la cual se puso una casaca ligera de paño verde. Se encasquetó en la cabeza un yelmo de acero y lo cubrió con otro de cuero blando, adornado con una vistosa pluma de gallo. Se colgó del costado una magnífica espada de acero templado, con una hoja llena de grabados que representaban dragones, mujeres aladas y otras extravagancias. Así ataviado, Robin representaba una magnífica estampa en la que el sol arrancaba reflejos acerados por aquí y por allá cuando sus rayos caían sobre algún fragmento de la cota de malla que asomaba bajo la casaca verde. (Pyle, 2004: 158).

Por ejemplo, cuando se disfraza de mendigo, aunque este aspecto debería asustar a aquellos con los que se cruzara por el camino, en realidad produce el efecto contrario:

Cuando Robin salió del vallecillo, siguió su camino animadamente, cantando sobre la marcha; tan gozoso se le veía y, a pesar de ser un mendigo, tan limpio y lozano, que todas las muchachas con que se cruzaba le dirigían una palabra amable y no daban señales de miedo, y los mismos perros, que por lo general aborrecen la mera visión de un mendigo, le olfateaban amistosamente las piernas y meneaban la cola con simpatía; pues los perros conocen a un hombre honrado por el olor, y Robin era, a su manera, un hombre honrado. (Pyle, 2004: 259).

Tal vez esta confianza se deba a que, bajo los harapos se encuentre “un hombre con barba y cabellos rubios y un par de ojos azules.” (Pyle, 2004: 339) con una “expresión inocente y carente de malicia” (Pyle, 2004: 319) que hace a todos confiar en él.

En el caso del de Scott, se le describe de la siguiente forma:

Un joven que parecía tener veinte años, aunque en realidad no tuviera más que dieciséis (...) Aquel joven sonreía teniendo respetuosamente en la mano su sombrero verde, adornado con una pluma de garza. Una masa de cabellos negros ligeramente ondulados coronaban una frente más blanca que el marfil. Los párpados, replegados sobre sí mismos, dejaban brotar los fulgores de dos pupilas de un azul oscuro, cuya luz se velaba bajo la franja de las largas pestañas que proyectaban su sombra hasta sus mejillas rosadas. (Scott, 1988<sup>2</sup>: 14-15).

En el caso del vestuario, se continúa con el traje de paño verde que destaca su figura apuesta:

El aire seco había tostado aquella noble fisonomía pero la satinada blancura de la piel reaparecía en el nacimiento del cuello y por debajo de los puños (...) Un sombrero con una pluma de garza por penacho, un jubón de paño verde de Lincoln atado a la cintura, botas altas de piel de gamo, un par de *unhege sceo* (borceguíes sajones) amarrados con fuertes correas por encima de los tobillos, un tahalí claveteado de brillante acero soportando un carcaj lleno de flechas, el pequeño cuerno y el cuchillo de caza en la cintura, y el arco en la mano, constituían el atuendo y el equipo de Robín Hood, y su conjunto lleno de originalidad estaba lejos de ocultar su belleza adolescente. (Scott, 1988<sup>2</sup>: 15).

Más adelante, el autor se centra en la descripción en torno a los rasgos de su rostro y las respuestas que fomenta su aspecto:

La frente radiante, la fisonomía llena de franqueza, los ojos en los que chispeaba el fuego del valor, los labios que se entreabrían en una legítima sonrisa de orgullo, todo en este noble adolescente inspiraba, ordenaba confianza. (Scott, 1988<sup>2</sup>: 20).

Sin embargo –y esto supone una interesante novedad respecto a otros héroes–, aunque se le presenta como un joven bello y fuerte (“Un noble joven (...) Un muchacho encantador, y el más hermoso guardabosques inglés que yo haya visto jamás”, Scott, 1988<sup>2</sup>: 22) también se relaciona su belleza con cierta feminidad en sus maneras: “Las elegantes y afeminadas formas de Robín” (Scott, 1988<sup>2</sup>: 151).

El personaje de Scott cambiará, crecerá y madurará, modificando en parte su fisonomía:

Un gran cambio se había operado en la persona de nuestro héroe: había crecido, sus miembros se habían hecho más fuertes, la hermosa delicadeza de sus rasgos había adquirido, sin perder su exquisita distinción, las formas de virilidad. Con veinticinco años, Robín parecía alcanzar los treinta; en sus grandes ojos negros chispeaba la audacia; sus cabellos con sedosos bucles enmarcaban una frente pura y apenas tostada por las caricias del sol; su boca y sus bigotes de un negro azabache daban a su encantador rostro una expresión seria, pero la aparente severidad de su fisonomía era desmentida por la jovialidad de su carácter. Robín Hood, que despertaba la admiración de las mujeres, no parecía orgulloso ni adulado por ello, su corazón pertenecía a Mariana. (Scott, 1988<sup>2</sup>: 198).

Por último, se ha de mencionar la dualidad que puede existir en la perspectiva desde la que los personajes de un bando y otro contemplan a Robin. El propio héroe sabe de este dimorfismo y deja al lector la responsabilidad de decidir:

Hay quien me considera amable, y hay quien me considera cruel; unos dicen que soy bueno y honrado, y otros que soy un miserable ladrón. En verdad, existen tantas maneras de mirar a un hombre como manchas tiene un sapo; (...) el que me miréis con unos ojos o con otros depende exclusivamente de vos, mi nombre es Robin Hood. (Pyle, 2004: 192).

En la obra de Pyle, el rey se lleva a Robin Hood y a algunos más a su servicio y deja al resto como guardabosques, asistencia que le reportará la nominación como duque de Huntington:

Robin, debido a su gran fama como arquero, se convirtió en uno de los favoritos

del rey y fue ascendiendo rápidamente hasta llegar a jefe de la guardia. (...) en recompensa a su lealtad, lo nombró duque de Huntington, y como tal Robin siguió a su rey en las guerras que éste emprendió. (Pyle, 2004: 353).

### 3.3.5. Alan Quatermain

Díaz Armas, en su artículo “Personajes y temáticas en la Literatura Juvenil”, al hablar de la novela clásica de aventuras, afirma que:

Allan Quatermain, el protagonista de *Las minas del rey Salomón*, de Ridder Haggard (1885), no es un adolescente, sino un adulto ya formado en múltiples batallas. Para colmo, es el propio Quatermain quien narra su historia, en primera persona, y cuando tiene 55 años, mucho después de que sucedieran los hechos de la historia que se relata. (Sotomayor Sáez, 2006: 85).

Así, el propio Alan afirma al inicio de la narración como preludio a la historia de las minas del rey Salomón:

cumplí cincuenta y cinco en mi último cumpleaños (...) He hecho muchas cosas en mi vida, que se me antoja muy larga, debido quizá a que empecé muy joven. A una edad en que los otros chicos estaban en el colegio, yo me ganaba la vida como comerciante en la vieja colonia. Desde entonces, he sido comerciante, cazador, soldado y minero (...) Pero resulta que soy un hombre tímido, enemigo de la violencia, y estoy verdaderamente harto de aventuras (...) No soy hombre de letras, aunque asiduo lector del Antiguo Testamento y también de las *Ingoldsby legends*<sup>126</sup>. (Haggard, 2004: 13).

El héroe de esta obra, narrada desde su propio punto de vista, es de origen *divino*, es decir, procede de una alta cuna, aunque ya desde que era pequeño ha vivido alejado de este entorno, viviendo como un exiliado:

Yo, Allan Quatermain, caballero, natural de Durban, Natal (...) Así es como empecé mi declaración ante el magistrado sobre la triste muerte de Khiva y Ventvögel, pero, (...) no me parece la forma más adecuada de empezar un libro (...) en cualquier caso, yo soy caballero por nacimiento, aunque durante toda mi vida no haya sido más que un pobre comerciante y cazador nómada. Si he seguido siendo un caballero es algo que no sé (...) Dios sabe que lo he intentado. He matado a muchos hombres en mi juventud, pero jamás he asesinado por capricho ni me he manchado las manos con sangre inocente; sólo en legítima defensa. (Haggard, 2004: 15).

Como ha podido leerse, se asemeja a los héroes precedentes en el hecho de que evita

---

126 Las *Ingoldsby legends* eran una colección escrita por Richard Harris Barham, bajo el pseudónimo de Thomas Ingoldsby, y que se componía de leyendas, mitos, historias de fantasmas y poesía (con una intención mayoritariamente paródica, aunque recogía leyendas y mitos populares). Se publicaron por primera vez en 1837 (*Las minas del rey Salomón* datan de 1885) y, debido a su gran éxito, se compilaron en libros tan solo tres años después.

causar la muerte de alguien si esta no es inevitable; este código ético será importante, ya que separará a los héroes de los antihéroes y nos servirá en el apoyo argumentativo de los superhéroes.

Respecto a las armas de las que se sirve, estas se corresponden con el contexto de la aventura y, cuando van a iniciar su viaje, enumera todas las armas que llevan afirmando que no cree que deba disculparse por ello ya que “todo cazador experimentado sabe lo vital que es llevar un equipo adecuado de armas y municiones para el éxito de una expedición” (Haggard, 2004: 41).

Los auxiliares de Quatermain, serán un noble inglés, sir Henry Curtis, y un capitán de la Marina inglesa, el capitán Good, a quienes conocerá tras una desastrosa cacería de elefantes y una mala estancia en Ciudad de El Cabo.

El aspecto de Sir Henry despierta la curiosidad de Quatermain, tanto por ser muy apuesto (rubio, alto, ancho de hombros...) como por el hecho de que le recordaba a los cuadros de los guerreros daneses. Del capitán Good, por su parte, además de ser totalmente opuesto en su aspecto respecto a sir Henry (bajito, corpulento, de piel oscura e impecablemente vestido) supo enseguida que se trataba de alguien de la marina puesto que había “realizado expediciones de caza con algunos de ellos, y siempre me han parecido los tipos mejores y más valientes que he conocido, aunque muy dados a utilizar un lenguaje blasfemo” (Haggard, 2004: 16-17); Quatermain, sin embargo, prefiere vivir como cazador pasando penurias económicas, a ser marino al servicio de la Reina y recibir desprecio.

Sir Henry le pide ayuda a Quatermain respecto a un hombre llamado Neville (hermano de sir Henry) puesto que le habían dicho que Allan era “muy conocido y respetado en Natal, y que se destacaba por su discreción” (Haggard, 2004: 20). Neville (que es un pseudónimo, ya que su nombre real es George) y Henry se enfadaron cuando murió su padre, por lo que al primero no le quedó nada en herencia y, aunque no tenía oficio, no pidió ayuda a su hermano sino que decidió ir a las minas del rey Salomón en busca de fortuna.

Quatermain comenta que a él le habló un cazador (Evans), que murió poco después, sobre esas minas y su localización y que, años más tarde, un portugués (José Silvestre) volvió a hablarle de las minas.

Henry y Good le piden que les acompañe (por lo que en un principio no actuarán como auxiliares sino como emisores de la llamada a la aventura) y, ante la negativa de

Quatermain (por motivos personales, pues afirma no poder abandonar a su suerte a su hijo), sir Henry se compromete a que, en el caso de que mueran, su hijo perciba una pensión que le permita vivir adecuadamente. Quatermain acepta “comprometiéndome yo por mi parte a servirle lealmente hasta que usted decida abandonar la empresa, o hasta que la coronemos con éxito o hasta que sobrevenga la catástrofe”, y sir Henry se muestra de acuerdo con las condiciones que expone Allan puesto que “estaría dispuesto a pagar más por su ayuda, especialmente teniendo en cuenta el conocimiento singular que usted posee” (Haggard, 2004: 36), además, “sus motivos para comprometerse en una empresa que, en su opinión, sólo puede acabar en catástrofe, reflejan la gran confianza que puede depositarse en usted” (Haggard, 2004: 37). De esta manera, no sólo destaca el carácter valeroso de Quatermain, sino también su firme lealtad en el servicio a aquellos a los que promete ayudar.

Quatermain y los demás pasan penurias (sed, hambre, cansancio y frío) hasta que llegan a la cueva que se indica en el mapa y en la que paran a dormir. Allí muere Ventvögel, uno de los cafres que les acompaña, y encuentran a José da Silvestra, el que dibujó el mapa que seguían.

Es a partir de este momento cuando Quatermain comienza a tomar el liderazgo en la mayor parte de los momentos: cuando tienen que disparar a los *incos*, cuando se encuentran con la tribu de los kukualas (“y yo, en nombre de nuestro grupo” Haggard, 2004: 114), con el rey Twala,... Una vez logran reponer en su legítimo trono a Ignosi (anteriormente Umbopa) como rey de los kukualas (que había sido desterrado junto con su madre tras el asesinato de su padre a manos de su tío Twala) y antes de marcharse, guiados por la malvada y anciana bruja de los kukualas, van a las minas del rey Salomón, donde les tenderá una trampa de la que lograrán escapar, aunque habrán de morir por ello la amada de Good y la propia bruja. Ya fuera de las minas, le recordarán a Ignosi que cumpla la promesa de gobernar con justicia y se marchan de allí por una ruta distinta, durante la cual encontrarán al hermano de sir Henry en un pequeño oasis recuperándose de unas heridas.

Los villanos de esta historia, por tanto, serán tanto el rey Twala como la bruja, que mostrarán, fuerza y crueldad, el primero, y astucia y ferocidad, la segunda. Así, se presentan como dos personajes que desde un inicio sospecharán de los héroes y que harán gala de su sadismo por medio de la muerte de los demás, causando el terror y el sometimiento de aquellos bajo cuyo yugo se encuentran.



Ya se ha mencionado el hecho de que, a pesar de su nacimiento noble, Quatermain vivirá la mayor parte de su vida como un exiliado voluntario, siendo un nómada y sobreviviendo con escasos medios económicos:

soy pobre. Aunque durante casi cuarenta años me he dedicado a la caza y al comercio, nunca he tenido más que lo justo para vivir. (...) la vida media de un cazador de elefantes desde el momento en que empieza su oficio es de cuatro a cinco años. (Haggard, 2004: 37).

La muerte está presente de forma constante a lo largo de toda la narración, ya sea en el pensamiento pesimista del héroe: “soy fatalista, y creo que mi vida está señalada, independientemente de mis propios movimientos” (Haggard, 2004: 37), ya sea por lo cerca que está de la muerte en numerosas ocasiones (como, por ejemplo, cuando durante la batalla contra los partidarios de Twala, Quatermain es golpeado y se queda inconsciente (Haggard, 2004: 181)).

Por otro lado, se reafirma en su idea de evitar no solo la muerte de los demás, sino también cualquier tipo de acción bélica contra otro ser humano declarando que “yo soy francamente un poco cobarde y sin duda nada aficionado a la lucha, aunque, por alguna razón, mi destino haya sido con frecuencia encontrarme en situaciones desagradables y verme obligado a derramar sangre humana” (Haggard, 2004: 193) y, sin embargo, siente en ocasiones que un ánimo bélico le posee.

Quatermain también muestra ciertas dotes de sabiduría (como él mismo apunta) que le hacen considerar, por ejemplo, que habiendo permanecido mucho tiempo alejado de la sociedad, estima la importancia de la civilización: “he vivido mucho tiempo en soledad y, por tanto, conozco el valor de la civilización” (Haggard, 2004: 34).

Quatermain, que tiende a desconfiar de los nativos, y sobre todo de Umbopa, de quien, desde un inicio, intuye que les esconde algo (y su instinto será correcto). Esta desconfianza hacia los nativos, consecuencia de ciertas creencias racistas y las malas experiencias pasadas, le lleva a que, cuando uno de los nativos tiene que quedarse al cuidado de los rifles hasta que regresen de su expedición, se los deja cargados y apela a su superstición indicándole que si hace algo con ellos y él no regresa, le perseguirá eternamente.

También la sabiduría práctica se halla presente en las sabias consideraciones que hace durante la expedición, como la de dominarse en la ingesta de alimentos tras un periodo de hambruna para no enfermar: “tuvimos la precaución de no comer

demasiado” (Haggard, 2004: 93).

Del mismo modo, Quatermain es un héroe astuto que no dudará en aprovechar la oportunidad de engañar a los nativos gracias a la posesión de herramientas y conocimientos más avanzados que los de los nativos (les engañarán, por ejemplo, anunciando que apagarán el sol, al tener plena conciencia de un eclipse):

Ten cuidado, oh rey, no es fácil matarnos. Ya has visto la suerte que ha corrido el buey. ¿Quieres que te ocurra lo mismo que a él? (...) No amenazamos, sólo decimos la verdad. Trata de matarnos, oh, rey, y lo sabrás. (Haggard, 2004: 130).

A pesar de la vida que ha tenido que llevar, se considera un hombre justo, que no solo evita matar a otros, sino también cualquier delito que comprometa su moral, a menos que este se base en motivos bien fundados, de lo contrario, sufre remordimientos:

yo soy un hombre de orden (...) éste es un mundo cruel y maligno, y a pesar de ser un hombre tímido, me he visto envuelto en muchas matanzas (...) puedo afirmar que nunca he robado, aunque una vez estafé a un cafre un rebaño de vacas, pero es que él me había jugado una mala pasada, y (...) este asunto me ha preocupado desde entonces. (Haggard, 2004: 14-15).

Este sentimiento de la justicia, unido a la humanidad presente en él, provoca que, al ver a Twala sentado ante su puerta con la única compañía de la vieja Gagool, una vez han sido vencidos, Quatermain se compadezca de él, “a pesar de sus crueldades y maldades” (Haggard, 2004: 199).

A pesar de las reiteradas afirmaciones acerca de su cobardía, Quatermain demuestra un sobrado valor a lo largo de toda la aventura, tal vez debido a la costumbre: “los tres estamos acostumbrados a afrontar el peligro y a defender nuestras vidas” (Haggard, 2004: 38). Continuamente Quatermain indica padecer un miedo, que puede provenir de algún hecho natural o sobrenatural: “Ya no cabía duda sobre el tema, que he de confesar que me aterraba” (Haggard, 2004: 90), y que logra superar sin demasiadas dificultades, ya sea para defender la propia vida o la de otros (mostrándonos, de esta forma, que es un ser humano como el propio lector pero al que logra superar al vencer sus miedos), como cuando Gagool señala a Ignosi:

Al ver que aquella bestia [la hechicera Gagool] se acercaba cada vez más hacia nosotros, se me encogió el corazón. Eché una ojeada a la larga hilera de cadáveres que había detrás de nosotros y me estremecí (...) Oh rey (...) este hombre es el sirviente de tus huéspedes, es su perro. Quienquiera que derrame la sangre de nuestro perro estará derramando nuestra propia sangre. Por la sagrada ley de la hospitalidad, exijo que lo protejas (...) no va a morir (...) por el contrario, quien morirá será el que lo intente. (Haggard, 2004: 145).

Quatermain logrará controlar el miedo también gracias al autocontrol: “Incliné la cabeza y bebí un poco de whisky con agua para ocultar mi confusión, porque soy un hombre modesto” (Haggard, 2004: 20); aunque no significa que no pierda el control en algún momento: “Aquello me encolerizó, porque, si puedo evitarlo, no me gusta fallar un tiro en público. Cuando sólo se sabe hacer bien una cosa, nos gusta mantener nuestra reputación intacta” (Haggard, 2004: 178).

La lealtad de Quatermain se ha mencionado al principio de este estudio, fidelidad que suele dirigirse a aquellos que le conceden lo mismo, bien sea mediante promesas (como sir Henry) o por medio de un trato similar:

¿Estás conmigo, viejo cazador, más astuto que un búfalo herido? (...) No me gustan las revoluciones. Yo soy hombre de paz, y un poco cobarde (...) pero soy fiel a mis amigos, Ignosi. Tú nos has sido fiel y te has portado como un hombre; yo te seré fiel. (Haggard, 2004: 136).

Otra de las cualidades que posee Quatermain y que se puede comprobar por la reiteración de ciertas ideas es su honestidad; el héroe no concibe como un impedimento señalar sus defectos, potenciando así el acercamiento del público a su figura mediante la mimesis. De esta manera, al igual que repite la idea de su carácter cobarde (“Soy (...) un hombre prudente, incluso tímido, y la idea me asustó. Me parecía que iniciar un viaje así era dirigirse a una muerte segura; aparte otras consideraciones, tenía que mantener a un hijo y no podía permitirme morir entonces”, Haggard, 2004: 31), también señala en más de una ocasión una carencia en su habilidad para la escritura: “estoy más acostumbrado a manejar un rifle que una pluma” (Haggard, 2004: 12).

Quatermain demuestra a lo largo de la aventura una serie de características que le han permitido sobrevivir en un trabajo cuya esperanza de vida ha superado con creces: “al cabo de veinte años (y eso es mucho tiempo, caballeros; no es frecuente que

un cazador de elefantes llegue a vivir veinte años con ese oficio)” (Haggard, 2004: 25). Por ejemplo, Quatermain tiene una gran puntería ya que, no solo mata a un *inco* para demostrar a los kukualas que son “hombres venidos de las estrellas” sino que también rompe de un disparo una lanza que está a cuarenta pasos. Quatermain, por tanto, demostrará ser poseedor de gran puntería, fuerza, resistencia: “Soy muy resistente y puedo soportar más fatigas que la mayoría de los hombres, quizá debido a mi escaso peso y al largo entrenamiento” (Haggard, 2004: 207), prudencia, sabiduría, lealtad y honestidad, entre otras.

Finalmente, en lo que respecta al aspecto del héroe, él mismo se describe de la siguiente manera: “yo con mi pelo corto y gris, que se quedaba tieso (...) soy delgado, bajo y de piel oscura, y sólo peso cincuenta y ocho kilos” (Haggard, 2004: 50).

### 3.3.6. Doctor Jeckyll y Mister Hyde

El doctor Jeckyll y Mister Hyde son el mejor ejemplo de protagonistas desdichados, héroes turbios o antihéroes<sup>127</sup>. Por un lado tenemos a Edward Hyde, alter ego del respetable Doctor Jeckyll cuya descripción es imposible para aquellos con los que se cruza, aunque sí son capaces de señalar la desagradable sensación que sienten al verlo; Hyde es monstruoso y la sensación que produce es debida a la presencia de una dualidad contradictoria en el ser humano (bien y mal) frente a la pura maldad de la que se compone Hyde. De esta forma, podemos afirmar que en la novela de Stevenson el protagonista será, al mismo tiempo, el héroe y el villano (Sotomayor Sáez, 2006: 86-87).

Eco señala que el doctor Jeckyll de Stevenson continúa la tradición horrorífica de científicos locos inaugurada por el doctor Frankenstein de Mary Shelley a comienzos del siglo XIX. En los dos casos, aunque especialmente en el segundo:

el origen de la leyenda es antiquísimo, es la creación del hombre artificial, del golem del rabino Loew o del homunculus cuya receta nos da Paracelso y del que nos habla Goethe en el *Segundo Fausto*.

En todos estos casos nos hallamos frente al alquimista que pretende violar las leyes de la naturaleza; en el siglo XIX, la ciencia realizó tales progresos que hizo concebible el experimento científico encaminado a crear o a modificar las formas de la vida, y Mary Shelley y Stevenson imaginan a su *mad doctor* como un científico versado en las técnicas más avanzadas. (Eco, 2016: 422).

La narración de Stevenson comienza en una localización particularmente prototípica para la novela que se producía en aquel momento y que resultará especialmente simbólica, pues la casa donde se centrará el clímax de la acción contará con dos entradas, como las mismas salidas del subconsciente bueno y malo, Jeckyll y Hyde, del protagonista:

en ese mismo lugar un siniestro edificio proyectaba su alero sobre la calle. Constaba de dos plantas y carecía de ventanas. No tenía sino una puerta en la planta baja y un frente ciego de pared deslucida en la superior. En todos los detalles se adivinaba la huella de un descuido sórdido y prolongado. La puerta, que carecía de campanilla y llamador, tenía la pintura saltada y descolorida (...) siempre la asocio mentalmente con un extraño suceso (...).

---

<sup>127</sup> El doctor Jeckyll podría no considerarse un héroe si atendemos al hecho de que, en un principio, sus motivaciones son egoístas. Sin embargo, forma parte de una tradición de héroes científicos que podrán encontrarse en Shelley, Verne, Poe, etc. y que terminará derivando en algunos superhéroes representativos del cómic como el *Doctor Strange* o *Hulk*, de quien el personaje de Stevenson tiene gran dependencia.

(...) no parece una casa habitada. Es la única puerta, y nadie sale ni entra por ella a excepción del protagonista de la aventura que acabo de relatarle. Y eso muy de tarde en tarde. En el primer piso hay tres ventanas que dan al patio. En la planta baja, ninguna. Esas tres ventanas están siempre cerradas aunque los cristales están limpios. (...) de la chimenea sale generalmente humo, así que la casa debe de estar habitada, aunque es difícil asegurarlo dado que los edificios que dan a ese patio están tan apiñados que es imposible saber dónde acaba uno y dónde empieza el siguiente. (Stevenson, 2014: 12 y 17-18).

Una vez que Hyde ha regresado a su identidad original, la del doctor Jeckyll, este confiesa la ruindad moral y el envilecimiento al que se siente sometido, pues, intentando evitar la duplicidad en que se veía inmerso en su vida, había ocultado sus placeres y actuado como un hombre recto e íntegro, separando así en su interior “las dos provincias del bien y del mal que componen la doble naturaleza del hombre” (Stevenson, 2014: 96-98). De este modo, ambas caras pertenecían a la misma moneda, lo que le hacía considerar que tanto el que se “sumía en el deshonor y la vergüenza” como el que se “aplicaba a la vista de todos a profundizar en el conocimiento y a aliviar la tristeza y el sufrimiento” demostraban que “el hombre no es sólo uno, sino dos” (Stevenson, 2014: 98). Por este motivo, su saber y su ansia de conocimiento (que constituirá una debilidad para él) le llevaron a investigar en la posibilidad de separar ambas caras:

me dediqué a pensar con placer, como quien acaricia un sueño, en la separación de esos dos elementos. Si cada uno, me decía, pudiera alojarse en una identidad distinta, la vida quedaría despojada de lo que ahora resulta inaguantable. El ruin podía seguir su camino libre de aspiraciones y remordimientos de su hermano más estricto. El justo, por su parte, podría avanzar fuerte y seguro por el camino de la perfección complaciéndose en las buenas obras y sin estar expuesto a las desgracias que podía propiciarle ese pérfido desconocido que llevaba dentro (...) hallé que ciertos agentes tenían la capacidad de alterar y arrancar esta vestidura del mismo modo que el viento agita los cortinajes de unos ventanales. (Stevenson, 2014: 100).

Lo característico de la narración es que no se nos darán los datos sobre las causas y las consecuencias de la narración hasta bien avanzada la historia, por lo que no hemos creído conveniente situar esta parte al final del estudio para ir desgranando las características a medida que vayan apareciendo para no atomizar en exceso la lectura e incurrir en problemas de comprensión. Así, por este orden inverso, que nos sitúa el origen de la trama hacia el final de la misma, la procedencia tanto del héroe como del antihéroe, ambos en el mismo individuo, nos es desconocida. Sin embargo, sí sabemos

que el doctor Jeckyll cuenta con unos auxiliares que le servirán de apoyo, pues “somos los amigos más antiguos que tiene Henry Jeckyll” (Stevenson, 2014: 22) (si bien no le ayudan en el inicio de su experimento ni saben nada del mismo hasta que es demasiado tarde).

Estos, se preocuparán por el cambio de comportamiento del doctor a un modo de actuar demasiado extraño:

hace ya más de diez años que Henry Jeckyll empezó a complicarse demasiado para mi gusto. Se ha desquiciado mentalmente y aunque, como es natural, sigue interesándome por mor de los viejos tiempos, como suele decirse, lo cierto es que le veo y le he visto muy poco durante estos últimos meses. Todos esos disparates tan poco científicos. (Stevenson, 2014: 23).

Lanyon, uno de los amigos de Jeckyll, enferma poco después de hablar con otro de los auxiliares del doctor, Utterson, y fallece en menos de quince días (Stevenson, 2014: 58), tras lo cual se le entregaba una carta al señor Utterson que no habrá de abrir “hasta después del fallecimiento o desaparición de Henry Jeckyll” (Stevenson, 2014: 59).

Frente a las conocidas amistades y apoyos de Jeckyll,

Mr. Hyde tenía muy pocos conocidos (...) y no fue posible localizar a ninguno de sus familiares. No existían, por otra parte, fotografías suyas, y los pocos que pudieron describirle dieron versiones contradictorias sobre su apariencia. (Stevenson, 2014: 45).

Como se ha mencionado, el antihéroe “habita” en el mismo cuerpo que el héroe, por lo que encontraremos que agresor y héroe son la misma persona que actúa en distintos momentos. Así, cuando Jeckyll sepa de los desmanes de Hyde y que este comienza a tomar el control, decidirá evitar que vuelva a surgir:

(...) te juro por lo más sagrado, que no volveré a verle nunca más. Te doy mi palabra de caballero de que he terminado con Hyde para el resto de mi vida. (...) Está a salvo, totalmente a salvo, y nunca se volverá a saber de él (...) no me importa lo que pueda sucederle a Hyde. Por lo que a mí respecta, ha muerto. (Stevenson, 2014: 48).

De esta manera, parecerá que el peligro se ha evitado y que el problema no resurgirá (aunque el final demostrará no ser así):

Pasó el tiempo. (...) Mr. Hyde había escapado al alcance de la policía como si nunca hubiese existido. Se desveló gran parte de su pasado, todo él abominable. (...) historias de la crueldad de aquel hombre a la vez insensible y violento, de su vida infame, de sus extrañas amistades, del odio que (...) le había rodeado siempre. (Stevenson, 2014: 54).

Cuando Jeckyll sienta que está perdiendo el control sobre su parte malvada, decidirá refugiarse en un aislamiento como castigo para intentar expurgar sus pecados y someter al mal que habita en él:

(...) no debemos volver a vernos. He decidido llevar de ahora en adelante una vida de extremo aislamiento. No debes sorprenderte ni dudar de mi amistad si mi puerta se te cierra algunas veces. Debes tolerar que siga mi oscuro camino. Me he propiciado un castigo que no puedo ni siquiera mencionar. Pero si soy el mayor de los pecadores, también soy el mayor de los penitentes. No sospechaba yo que en la tierra hubiera lugar para tanto sufrimiento y tanto terror. No puedes sino hacer una cosa, Utterson, que es respetar mi silencio (...) El doctor, al parecer, se refugiaba, ahora más que nunca, en el gabinete del piso superior del laboratorio, (...) Estaba triste, se había vuelto muy callado y ya no leía. Parecía preocupado por algo. (Stevenson, 2014: 58-60).

La presencia de la muerte se puede encontrar tanto en el propio héroe, que terminará muriendo como único medio para terminar con la agonía y el sufrimiento, tanto suyo como ajeno, como en el asesinato o la agresión a otros personajes.

En primer lugar, se presenta el primer testamento de Jeckyll, en el que lega todos sus bienes a Edward Hyde:

El testamento era ológrafo (...). El documento estipulaba no sólo que tras el fallecimiento de Henry Jeckyll, doctor en Medicina y miembro de la Royal Society, todo cuanto poseía fuera a parar a manos de su ‘amigo y benefactor, Edward Hyde’ en el caso de ‘desaparición o ausencia inexplicable del Dr. Jeckyll durante un periodo de tiempo superior a los tres meses’, el antedicho Edward Hyde pasaría a disfrutar de todas las pertenencias de Henry Jeckyll sin la menos dilación y libre de cargas y obligaciones, excepción hecha del pago de sendas sumas de menor cuantía a los miembros de la servidumbre del doctor. (Stevenson, 2014: 20-21).

Tiempo después, se produce la muerte de un hombre de buena posición, Sir Danvers Carew, en un crimen terrible (Stevenson, 2014: 38) y que narra un testigo del mismo de la siguiente manera:

un anciano de porte distinguido y pelo canoso (...) Otro caballero de corta estatura,



(...) caminaba en dirección contraria (...) reconocer en él a un tal Mr. Hyde (...) por el que había sentido inmediatamente una profunda antipatía. Llevaba en la mano un pequeño bastón con el que jugueteaba nerviosamente (...) estalló con una explosión de ira. (...) Mr. Hyde perdió el control y le golpeó hasta derribarle en tierra. (...) pisoteaba salvajemente a su víctima (...) la criada oyó el quebrarse de los huesos y el cuerpo fue a parar a la calzada. (Stevenson, 2014: 39-40).

Sin embargo, a pesar de este acto de profunda e inexplicable crueldad, se señala la fina sensibilidad de Hyde en la decoración de sus estancias:

Mr. Hyde había utilizado solo un par de habitaciones que había amueblado con lujo y exquisito gusto. Tenía una despensa llena de vinos, la vajilla era de plata, los manteles delicados; de la pared colgaba una buena pintura, (...) y las alfombras eran gruesas y de colores agradables a la vista. (Stevenson, 2014: 44).

frente a la austeridad del doctor Jeckyll que encaminaba “sus gustos más hacia la química” (Stevenson, 2014: 46).

A pesar de estas diferencias (y de otras que se observarán), ninguno de los dos parece poseer ningún autocontrol sobre sus emociones: “la sonrisa se borró de su rostro y vino a sustituirla una expresión de horror y una desesperanza tan abyectos que heló la sangre en las venas a los dos caballeros el patio” (Stevenson, 2014: 63).

Jeckyll cometerá el error de no apoyarse en aquellos que le ofrecen su ayuda y ocultar cuál es la situación en la que se encuentra: “Puedo deshacerme de ese tal Mr. Hyde en el momento en que lo desee. Te lo prometo (...) Se trata de un asunto personal y no quiero que volvamos a hablar jamás de ello” (Stevenson, 2014: 37).

Si existen diferencias entre ambos personajes, además del carácter débil pero recto de uno y perturbado y cruel de otro, estas se encuentran en su aspecto. En una comparación entre ambos se dice que:

el hombre en cuestión era un personaje detestable, un auténtico infame, mientras que la persona que firmó ese cheque es un modelo de virtudes, un hombre muy conocido y, lo que es peor, famoso por sus buenas obras. (Stevenson, 2014: 16).

Así, de Jeckyll se dirá que es médico, un “tipo de galeno común y corriente. Era hombre de edad y aspecto indefinido, fuerte acento de Edimburgo y la sensibilidad de un banco de madera” (Stevenson, 2014: 14), aunque se trataba de “un caballero”

(Stevenson, 2014: 15), “hombre de unos cincuenta años, alto, fornido, de rostro delicado, con una expresión algo astuta, quizá, pero que revelaba inteligencia y bondad” (Stevenson, 2014: 35).

Cuando parece deshacerse de Hyde, “una nueva vida comenzó para Jeckyll. (...) Su rostro parecía de pronto más fresco y resplandeciente, (...) durante dos meses vivió en paz” (Stevenson, 2014: 55), pero esta mejoría se truncó poco después.

En el caso de Hyde, aunque su descripción se revela como imprecisa a lo largo del relato, se dan bastantes ideas para tratar de caracterizarlo, la mayoría de ellas relacionadas con la repugnancia que produce en los demás:

vi dos figuras, una la de un hombre de corta estatura que avanzaba a buen paso en dirección al este y la otra la de una niña de unos ocho o diez años de edad que corría por una bocacalle a la mayor velocidad que le permitían sus piernas. (...) al llegar a la esquina hombre y niña chocaron (...) el hombre atropelló con toda tranquilidad el cuerpo de la niña y siguió adelante, a pesar de sus gritos, dejándola tendida en el suelo. (...) Aquel hombre no parecía ser humano, sino un *juggernaut* horrible (...) Desde el primer momento en que le vi, aquel hombre me produjo una enorme repugnancia. (Stevenson, 2014: 14).

Al pedir más explicaciones sobre este incidente, dicen de él:

Se llamaba Hyde (...) En su aspecto hay algo equívoco, desagradable, decididamente detestable. Nunca he visto a nadie despertar tanta repugnancia y, sin embargo, no sabría decirte la razón. Debe de tener alguna deformidad. Ésa es la impresión que produce, aunque no puedo decir concretamente por qué. Su aspecto es realmente extraordinario y, sin embargo, no podría mencionar un solo detalle fuera de lo normal. (Stevenson, 2014: 18).

De esta manera, Hyde comienza a adquirir fama de ser detestable al que se le atribuyen cualidades detestables relacionadas con el mal más profundo (Stevenson, 2014: 21) y que provoca en los demás el odio más perenne (Stevenson, 2014: 25). Más adelante se describe a Edward Hyde en estos términos:

Mr. Hyde era pequeño, pálido, producía la impresión de deformidad sin ser efectivamente contrahecho, tenía una sonrisa desagradable, se había dirigido al abogado con esa combinación criminal de timidez y osadía, y hablaba con voz ronca, baja, como entrecortada. (...) no explicaba el grado (...) de disgusto, repugnancia y miedo que había despertado en Mr. Utterson (...) este hombre no

parece un ser humano. (...) Si alguna vez he leído en un rostro la firma de Satanás, ha sido en el de tu nuevo amigo. (Stevenson, 2014: 29-30).

Y la reseña que dan los sirvientes sobre el misterioso individuo acrecienta esta concepción de Hyde como un ser despreciable y malvado:

ese Mr. Hyde (...) debe de tener sus propios secretos, secretos negros a juzgar por su aspecto, secretos al lado de los cuales el peor crimen del pobre Jeckyll debe brillar como la luz del sol. (...) Me repugna pensar que ese ser maligno pueda rondar como un ladrón al mismo lado del lecho de pobre Henry. ¡Desgraciado Jeckyll! ¡Qué amargo despertar! Y encima, el peligro que corre, porque si ese tal Hyde llega a sospechar de la existencia del testamento, puede impacientarse por heredar. (Stevenson, 2014: 33).

A partir de este momento se incluyen los fragmentos seleccionados en el orden en el que aparecen y se incluirán las impresiones y comentarios a medida que sean precisos. Así, es conveniente establecer el contexto en el que se desarrolla la narración en este punto de la historia; Utterson y Poole acuden a la casa de Jeckyll por petición del segundo debido al temor que sienten los criados del doctor, que auguran una tragedia:

Era una noche inhóspita, fría, propia del mes de marzo que corría. Una luna pálida yacía de espaldas sobre el cielo como si el viento la hubiera tumbado, náufraga en un mar surcado por nubes ligeras y algodonosas. El viento dificultaba la conversación y atraía la sangre a los rostros de los dos hombres. (...) aquel barrio tan desierto. (...) había brotado en su mente una especie de presentimiento que anunciaba una catástrofe inevitable (...) El fuego ardía en la chimenea, alrededor de la cual se habían reunido todos los criados, hombres y mujeres, apiñados como un rebaño de ovejas. (Stevenson, 2014: 66-67).

Los sirvientes afirman que el doctor Jeckyll ha sido asesinado por Mister Hyde:

No señor, al amo le han matado. Le mataron hace ocho días, cuando le oímos invocar a Dios, y quién está ahí en su lugar y porqué está ahí es algo que clama al cielo, Mr. Utterson (...) Toda la semana pasada (debo informarle de ello) el hombre, o lo que sea, que vive en ese gabinete ha estado pidiendo a gritos noche y día una medicina que no puedo conseguir en la forma que él desea. (...) papeles y más papeles, una puerta cerrada y bandejas con comida que dejamos junto a la puerta y él introduce en el gabinete cuando nadie le ve. (Stevenson, 2014: 69-70).

Uno de los criados, Poole, acude al laboratorio del doctor para tratar de averiguar qué es

lo que está sucediendo; allí se encuentra con el supuesto doctor, que había salido sin que nadie se percatara, quien se encontraba al fondo de la sala de disección buscando entre las cajas. La impresión que produce la fugaz visión de Jeckyll hace que el terror se manifieste en él erizando su pelo y que se pregunte por los motivos por los que ocultaba su rostro y huyó tras chillar al ser descubierto (Stevenson, 2014: 71-72). Utterson achaca este comportamiento a una enfermedad que deforma a quien la padece por la que no quería ser visto el doctor y ansiaba hallar un remedio cuanto antes. Sin embargo, Poole rechaza esta idea ya que cree que el hombre de la máscara podía no ser su amo, pues este es de gran altura y aquel era un enano (Stevenson, 2014: 72). De modo que continúa con su relato añadiendo datos sobre el aspecto de Hyde (sobre el que incide el narrador con mayor frecuencia):

en ese hombre había algo raro, algo que inspiraba repugnancia (...) Pues cuando esa criatura enmascarada, más semejante a un simio que a un hombre, saltó de entre las cajas de productos químicos y se introdujo en el gabinete, me recorrió la columna vertebral algo semejante al hielo. (...) y yo le juro por la Biblia que ése era Mr. Hyde. (Stevenson, 2014: 74-75).

Poole reafirma su postura ante la creencia de que su amo ha sido asesinado por Hyde y que este todavía se esconde en el cuarto de doctor: “Creo que han matado al pobre Henry y creo que su asesino sigue aún oculto en el cuarto de la víctima” (Stevenson, 2014: 75), por lo que deciden ir a investigar aproximándose al cuarto de Jeckyll. Una vez allí, los pasos que se escuchan, rápidos aunque el caminar parezca lento, no se corresponden con “el andar recio y pesado de Henry Jeckyll” (Stevenson, 2014: 76), al igual que la voz es la de Hyde y no la del doctor (Stevenson, 2014: 77). Una vez se arman de valor para traspasar la puerta y logran entrar, oyen “Un gruñido desmayado de terror animal surgió del gabinete” (Stevenson, 2014: 77) y se encuentran con que “En el centro del gabinete yacía el cuerpo de un hombre contorsionado por el dolor que aún se retorció espasmódicamente” (Stevenson, 2014: 78), este no es otro que Hyde quien, vistiendo un traje demasiado grande para él, un traje de la talla del doctor demostraba la teoría de la diferencia de altura entre uno y otro. Poole y Utterson lo descubren aún con cierto movimiento en los músculos de la cara pero sin vida real ya, agarrado a una ampolla de la que se desprende olor a almendras y, por tanto, creen hallarse ante un suicida (Stevenson, 2014: 78). En el cuarto encuentran “una obra de devoción que Jeckyll tenía en gran estima y que ahora estaba cuajada de horribles blasfemias que

mostraban la caligrafía el doctor” (Stevenson, 2014: 81) así como “un sobre escrito por Jeckyll y dirigido a Mr. Utterson” que contenía un testamento y acta de donación en caso de desaparición, en el que el nombre de Gabriel John Utterson había sustituido al de Edward Hyde (Stevenson, 2014: 81-82). Asimismo, el doctor también ha dejado un documento en el que narra el presentimiento de que su fin se encuentra cerca (Stevenson, 2014: 83) y en el que se incluye una nota al fallecido Lanyon en el que le pide que haga “algo deshonesto” (Stevenson, 2014: 85) para salvar su vida:

Forzaréis la puerta de mi gabinete, entrarás en él tú solo, abrirás la vitrina situada a mano izquierda, la que va señalada con la letra E, saltando la cerradura si es que la encuentras cerrada con llave, y sacarás *con todo su contenido tal y como te lo encuentres* el cuarto cajón empezando por arriba, que es el tercero a partir del último por abajo. (...) unos polvos, una ampolla y un cuaderno (...) A medianoche, por lo tanto, te pido que estés solo en tu sala de consulta, que abras por ti mismo la puerta a un hombre que se presentará en mi nombre y que le entregues el cajón que habrás sacado de mi gabinete. (Stevenson, 2014: 85-86).

En el fragmento se puede observar no solo la desesperación del héroe, sino también su temor y la presencia de la muerte, que se transmitirán al desconcierto y el miedo y el rechazo de Lanyon en el laboratorio y ante la presencia de Hyde, descrito como “un hombre de corta estatura agazapado entre las columnas del pórtico” (Stevenson, 2014: 90).

La descripción que se da de Hyde atiende más a la de un monstruo como Grendel que a la de un héroe, aunque tampoco su comportamiento se corresponde con el de estos. A la mención de la baja estatura se le añade:

expresión extraña de su rostro, la rara combinación de actividad muscular y aparente debilidad de constitución y, finalmente, pero no en menor grado, el extraño malestar que causaba su proximidad. (...) repugnancia puramente natural (...) El Traje que llevaba, aunque de un tejido sobrio y elegante, le venía enormemente grande allá por donde se le mirase. Llevaba los bajos de los pantalones enrollados para que no le arrastrasen por el suelo, la cintura de la chaqueta le quedaba por debajo de las caderas y las solapas le resbalaban por los hombros. (...) algo de anormal y contrahecho en la esencia misma de la criatura. (Stevenson, 2014: 90-91).

Además, a este aspecto extraño y algo repulsivo se le añade una falta de autocontrol, que se demostrará más adelante en arranques de ira y violencia:

a pesar de su aparente calma, luchaba contra un inminente ataque de histeria (...) se llevó una mano al corazón. Oí rechinar sus dientes por la acción convulsiva de su mandíbula y su rostro adquirió una expresión tan abyecta que temí tanto por su vida como por su razón. (Stevenson, 2014: 92-93).

Hyde, de sonrisa siniestra, se muestra también como alguien sabio que tiene conocimientos de química cuando mezcla los materiales entregados por Laynon “midió unas gotas de tintura rojiza y añadió una medida ínfima de polvos. (...) adquirió un color púrpura oscuro (...) fue convirtiéndose en verde acuoso” (Stevenson, 2014: 93), puesto que se trata de la otra identidad de Jeekyll y, por ello, comparte recuerdos y conocimientos con este. Llegados a este punto, Hyde le propone descubrir qué es lo que sucede como el pacto con el demonio que amplía el saber del que acepta pero le condena de alguna forma irremediable, espantosa y eterna:

¿Quiere ser usted razonable? ¿Está dispuesto a aprender de los demás? ¿Será capaz de aguantar que yo coja ese vaso en mi mano y me vaya de su casa sin más explicaciones? ¿O es la curiosidad que siente demasiado para usted? Piénselo bien antes de contestarme, porque haré exactamente lo que usted me diga. Si decide que me vaya, quedará usted como estaba, ni más rico ni más sabio, a menos que hacer un favor a un amigo en peligro de muerte aumente sus riquezas del espíritu. Pero si se decide por lo contrario, ante usted se abrirán nuevos horizontes de conocimiento y nuevos caminos hacia la fama y el poder. Aquí, en esta misma habitación, en este mismo instante, ante sus ojos, verá un prodigio que asombraría al mismo Satán. (Stevenson, 2014: 94).

Laynon, como la mayoría de los hombres a los que se les propone este pacto en cuentos y leyendas, acepta y acuerda mantener el secreto, tras lo cual Hyde bebe el contenido del vaso y se produce la transformación:

Dejó escapar un grito, giró sobre sí mismo, dio un traspié, se aferró a la mesa y allí quedó mirando al vacío, con los ojos inyectados en sangre y respirando entrecortadamente a través de la boca abierta. (...) empezaba a operarse en él una transformación. De pronto comenzó a hincharse, su rostro se ennegreció y sus rasgos parecieron derretirse y alterarse (...) ante mis ojos, pálido y tembloroso, medio desmayado y tanteando el aire con las manos como un hombre resucitado de la tumba, estaba Henry Jeekyll. (Stevenson, 2014: 95).

Su tesón y su saber le harán lograr estas aspiraciones, aunque la transformación comportará un camino doloroso tanto emocional como físico que se traducirá en un nuevo nacimiento. Será el propio Jeekyll el que se abandonará, contraviniendo en

apariencia alguna ley divina y, por tanto, iniciando el camino hacia el castigo:

Sentí unas sacudidas desgarradoras, un rechinar de huesos, una náusea mortal y un horror del espíritu que no pueden sobrepasar ni los traumas del nacimiento y de la muerte. (...) Me sentí más joven, más ligero, más feliz físicamente. (...) era ahora más perverso, diez veces más perverso, un esclavo vendido a mi mal original. (...) mi estatura se había reducido. (Stevenson, 2014: 101-102).

Hyde había surgido, pero como su lado perverso estaba menos ejercitado y desarrollado que el bueno, esto se traducía en el aspecto de esta parte malvada:

Edward Hyde era mucho más bajo, delgado y joven que Henry Jeekyll. Del mismo modo que el bien brillaba en el semblante del uno, el mal estaba claramente escrito en el rostro del otro. Ese mal (...) Había dejado en ese cuerpo una huella de deformidad y degeneración. (...) cuando revestía la apariencia de Edward Hyde nadie podía acercarse a mí sin experimentar un visible estremecimiento de la carne. (Stevenson, 2014: 103).

Esta nueva identidad demostrará poseer una fuerza mayor y más poderosa que la de Jeekyll y “Bajo su influencia mi virtud se adormecía, mientras mi perfidia, mantenida alerta por mi ambición, aprovechaba rápidamente la oportunidad y lo que afloraba a la superficie era Edward Hyde” (Stevenson, 2014: 104). Pronto el doctor descubrirá con horror cómo la perfidia y la villanía de Hyde convertirá en hábitos la ingesta exagerada de alcohol y la tortura de los otros ante la que se muestra insensible como un hombre de piedra (Stevenson, 2014: 106-107). Asimismo, Hyde irá tomando el control del cuerpo, aumentando su dominio sobre Jeekyll, como el propio doctor comprobará al ver su aspecto al despertar:

Algo seguía diciéndome en mi interior que no estaba donde estaba, que no había despertado donde debía hallarme, (...) Henry Jeekyll (...) grandes, fuertes, blancas y bien proporcionadas. (...) delgada, nervuda, nudosa, de una palidez cenicienta, y estaba cubierta de un espeso vello (...) Edward Hyde (...) Ese incidente inexplicable, esa inversión de mi apariencia me parecía, (...) un anuncio de mi castigo (...) iba perdiendo poco a poco el control sobre mi personalidad primera y original, la mejor, para incorporarme lentamente a la segunda, la peor. (Stevenson, 2014: 109-111).

Jeekyll, como héroe, mantendrá una actitud de protección hacia la sociedad y hacia el propio Hyde, mientras que este no siente, dentro de la libertad de su condición de

agresor, ningún tipo de consideración hacia Jeckyll. Así, las dudas que le surgen a Jeckyll sobre a qué parte de sí mismo unirse, le debilita, a pesar de que el temor a un exilio social le lleve a decidirse:

Jeckyll (...) planeaba y compartía, (...) prudentes aprensiones, (...) con gusto desenfrenado, (...) Hyde era indiferente a Jeckyll; (...) Jeckyll sentía un interés más que de padre; Hyde manifestaba una indiferencia mayor que la del hijo. Unirme definitivamente a Jeckyll significaba renunciar a aquellos apetitos a los que secretamente me había entregado siempre, apetitos que al fin había llegado a saciar. Entregarme a Hyde era renunciar para siempre a mis intereses y aspiraciones y verme de pronto y para siempre despreciado y sin amigos (...) me decidí por mi personalidad mejor y que me encontré después sin las fuerzas necesarias para atenerme a mi decisión (...), elegí al doctor descontento y maduro, rodeado de amigos y que abrigaba honestas esperanzas. Renuncié resueltamente a la libertad, a la relativa juventud, a la ligereza, a los impulsos violentos y a los secretos que había disfrutado bajo el disfraz de Hyde. (...) llevé una vida tan severa como nunca lo hiciera anteriormente. (Stevenson, 2014: 111-112).

Sin embargo, la fuerza de Hyde será superior a la del héroe, que logrará vencer el ánimo de Jeckyll e imponerse: “El demonio que había en mí había estado preso durante tanto tiempo que salió de su cárcel rugiendo” (Stevenson, 2014: 112). Así, esta furia y la falta del autocontrol, tanto de Jeckyll sobre su parte malvada, como de Hyde sobre sí mismo, se desatará en una violencia homicida:

Supongo que eso fue lo que despertó en mí el espíritu la tempestad de la impaciencia con que escuché las palabras de mi desgraciada víctima. Declaro ante Dios que ningún hombre moralmente sano podía haber cometido crimen semejante por tan poca provocación y que asesté los golpes con la insensatez que un niño enfermo puede romper (...) el espíritu del mal se despertó en mí con una furia salvaje. (...) mutilé aquel cuerpo indefenso hallando enorme deleite en cada golpe. (Stevenson, 2014: 113-114).

Con esta muerte en la conciencia de Jeckyll, decide refugiarse en la soledad para combatir sus demonios internos y reducirlos a la parte inconsciente en la que se encontraban en un principio:

Decidí redimir el pasado de mi conducta futura, (...) Tú sabes muy bien cómo trabajé durante los últimos meses del año pasado para aliviar el sufrimiento de mis semejantes, sabes que hice mucho por el prójimo y que disfruté de tranquilidad y casi me atrevo a decir que de felicidad. (Stevenson, 2014: 116).



Sin embargo, Hyde demostrará su astucia (Stevenson, 2014: 119), así como un carácter más inhumano que tan solo podía sentir miedo y odio (Stevenson, 2014: 120). Jeckyll, por su parte, comienza a perder el valor y el miedo a ser descubierto y ajusticiado, en favor del temor a convertirse en Hyde, dado el esfuerzo sobrehumano que le costaba mantener su forma de doctor y que lograba mediante el autodomínio y la poción desarrollada (Stevenson, 2014: 120-121). Este considerable esfuerzo provocará que Jeckyll enferme y que Hyde se aproveche de esta situación de debilidad:

me convertí en una criatura dominada por la fiebre, extremadamente débil de cuerpo y de alma y obsesionada por un solo pensamiento: el horror de mi otro yo. (...) los dolores de la transformación iban desapareciendo de día en día (...) Los poderes de Hyde parecían haber aumentado a expensas de la enfermedad de Jeckyll. (Stevenson, 2014: 122).

Hyde odiará a Jeckyll como el monstruo al que el héroe acude a matar o como la sociedad que va a ser aplastada por un enemigo aunque también este odio se incrementa por la necesidad que tiene Hyde de la personalidad y la buena consideración social de Jeckyll.

El odio que Hyde sentía por Jeckyll era de naturaleza distinta. El terror a la horca le obligaba continuamente a suicidarse y regresar a su condición subordinada de parte y no de persona. Pero odiaba esa necesidad, odiaba el desánimo en que Jeckyll estaba sumido y se sentía ofendido por el disgusto con que éste le miraba. (Stevenson, 2014: 123).

Finalmente, ante la posibilidad de quedar convertido en el malvado, astuto, visceral y cada vez más fuerte Hyde, Jeckyll, el héroe sabio y justo, temeroso de las consecuencias que liberar al monstruo puede tener, decide arrojarse a la muerte en un autosacrificio para liberarse del monstruo y salvar a la sociedad del demonio que había creado.

### 3.3.7. Griffin (el hombre invisible)

Griffin, el hombre invisible de Wells, del mismo modo que les sucede al doctor Jeekyll y Mister Hyde, no es un superhéroe, “sino un pobre científico torturado por el dolor, un hombre desesperado que siente ataques de ira y de soberbia, y no tiene ningún reparo en asesinar” (Sotomayor Sáez, 2006: 86).

Poco a poco, el ansia de conocimiento que le impulsa a investigar las posibilidades de la invisibilidad, deviene en un sentimiento de ira y violencia que estallará cada vez con mayor frecuencia y que le guiará hacia pensamientos delictivos:

Tenemos que considerar todo lo que significa y no significa ser invisible. No sirve de mucho para espiar conversaciones de otros y cosas similares, (...) Tampoco es de mucha utilidad para entrar a robar en una casa y demás, (...) esta invisibilidad sirve para dos cosas: para escapar y para acercarse a alguien en secreto. (...) para matar. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 191).

Griffin es presentado como un “científico experimental” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 21), que acude a una pensión para alojarse y que es considerado como un hombre muy extraño (Wells, 2015<sup>2</sup>: 25) por aquellos que lo acogen en su negocio:

Y así fue cómo el nueve de febrero, al comienzo del deshielo, apareció de la nada tan singular personaje en el pueblo de Iping. (...) Había dos baúles, (...) y una docena (...) una caja de libros (...) y una docena más de cajones, cajas y maletas, que contenían objetos embalados con paja que (...) le parecieron botellas de cristal. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 26).

Debido a que siempre aparece cubierto por numerosos accesorios y mucha ropa que oculta cualquier resquicio de piel, los habitantes de Iping elaboraron diversas teorías acerca del motivo por el que Griffin se tapaba. Por un lado, para la mujer de la pensión,

Su huésped había sufrido un accidente, decía ella, que le había descolorido temporalmente la cara y las manos, y, al ser una persona muy sensible, era reactivo a que la gente lo viese así. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 36).

Por su parte, el señor Gould, ayudante en prácticas de la escuela, pensaba “que el forastero era un anarquista disfrazado que se dedicaba a preparar explosivos, y decidió emprender las acciones detectivescas para que las dispusiese de tiempo”. El señor Fearenside, aceptaba la teoría del picazo, del mestizo al que su herencia se le presentaba

como motas de distinta pigmentación y creía que “el forastero era un loco inofensivo” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 37). Sin embargo, “después de los sucesos de principios de abril empezó a murmurarse en el pueblo la posibilidad de que se tratase de algo sobrenatural” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 38)

Griffin demostrará su poder mediante su invisibilidad que, como factor sorpresa ante el que nadie está preparado, le dará una ventaja ante cualquier intento de combatirlo, como se muestra en los siguientes extractos:

¡No había mano; sólo una manga vacía! (...). Cuando le he golpeado el puño (...) ha sido como si totalmente le golpeará el brazo. ¡Pero es que no había ningún brazo; no había ni rastro del menor brazo! (...). “Él no está (...) pero su ropa sí. ¿Qué hace por ahí sin ropa? Esto es muy raro (...) Está fría -explicó-. Lleva levantado una hora o más. Conforme lo decía, ocurrió algo sorprendente: las sábanas se juntaron de repente, se elevaron y salieron despedidas por encima de los pies de la cama. Fue justo como si una mano las hubiese agarrado por el centro y las tirara al suelo. Inmediatamente después, el sombrero del forastero saltó del pilar en que estaba y describió un círculo casi completo en el aire antes de precipitarse directamente contra la cara de la señora Hall. A continuación, la esponja del aguamanil voló hacia ella con la misma velocidad; y la silla. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 41, 43 y 50).

Ante este último suceso, los que asisten a tan sorprendente espectáculo achacarán la situación a una presencia sobrenatural: “¡Eran fantasmas!” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 51), aunque lograrán ver cómo el forastero logrará escapar de ellos:

la puerta de la habitación de arriba se abrió voluntariamente y, mientras miraban atónitos, la figura embozada del forastero bajó las escaleras, observándolos con mayor aspecto turbio y enigmático que nunca a través de esas gafas azules cuyas tan excesivamente grandes. Bajó con mucha rigidez y lentitud. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 52-53).

Sin embargo, una vez que logran acorralarlo, Griffin decide mostrar su carácter excepcional, el hecho de ser invisible, para poder escapar. Este hecho les confundirá terriblemente, pues esperaban encontrarse ante un Hyde, y no frente al vacío:

Usted no entiende quién soy ni lo que soy (...) Se lo voy a enseñar. ¡Por Dios que se lo voy a enseñar! (...) El centro de su rostro se convirtió en una cavidad negra (...) ¡Era la nariz...la nariz del forastero! Rosácea y brillante, rodó por el suelo (...) Estaban preparados para ver cicatrices, desfiguraciones, cualquier tipo de

espanto tangible, pero... ¿y para no ver nada? (...) el hombre que estaba allí gritándoles alguna explicación incoherente era una figura sólida y gesticulante hasta el cuello del abrigo, pero, a partir de ahí, ¡no había absolutamente nada! (Wells, 2015<sup>2</sup>: 58-59).

Ante la persecución a la que se ve sometido por algunos de los habitantes de Iping, se queja ante un policía que ha acudido a detenerle:

El caso es que estoy aquí entero, con cabeza, manos, piernas y todo lo demás, pero es lo que hay. No obstante, eso tampoco es razón para que me golpeen todos los paletos estúpidos e Iping, ¿no les parece? (Wells, 2015<sup>2</sup>: 63).

En consecuencia, Griffin decide, ante el rechazo de la sociedad y las dificultades que experimenta desde que se convierte en el Hombre Invisible, instaurar un Reinado del Terror, en el que él será el que se imponga como señor absoluto: “este Hombre Invisible debe instaurar el Terror, (...) Un reinado del Terror en el que me haga con una ciudad como Burdock, la aterrice y la domine” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 192)<sup>128</sup>.

Kemp, auxiliar y agresor de Griffin al mismo tiempo (pues tratará de ayudarlo pero también de entretenerle para que sea capturado), le instará a alejarse de esa idea y compartir sus conocimientos con la sociedad: “¿Por qué tienes que enfrentarte a toda la humanidad? ¿Cómo podrías ser feliz así? (...) publica tu investigación y compártela con el mundo, o al menos con la nación” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 192). Sin embargo, este intento se truncará cuando Griffin se percate de las intenciones y la traición de Kemp, a quien sentenciará como primera víctima ejemplarizante de su Reinado del Terror:

primer día del reinado del Terror. (...) día primero del año primero de la nueva era, la era del Hombre Invisible. Soy el Hombre Invisible. Este primer día habrá una ejecución para dar ejemplo, la de un hombre llamado Kemp. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 206).

Así como Kemp se mostrará como auxiliar, Griffin se servirá de otras personas para que le ayuden en la consecución de sus planes (volver a tener todo su equipaje en sus manos, conseguir algo de ropa, dinero...), como Thomas Marvel, ante quien se presenta Griffin estornudando debido a haber tenido que ir desnudo y en ayunas para no ser descubierto:

---

<sup>128</sup> Este sentimiento de incompreensión y rebelión contra la sociedad que le ataca se retomará más adelante en una de las series más fructíferas de Marvel, los *X-Men*, que mostrará también a una serie de personajes cuya actitud heroica derivará, en algunas ocasiones, en un violento rechazo contra la humanidad (como con *Wolverine*).

Es muy sencillo (...) soy un hombre invisible (...) Solo soy un ser humano, corpóreo, que necesito comida y bebida, y también ropa. Pero soy invisible. ¿Se da cuenta? Invisible. Es un concepto muy sencillo: soy invisible (Wells, 2015<sup>2</sup>: 74-75).

Para conseguir que le ayude, Griffin apelará a dos fuerzas, la de la astucia (prometiéndole ganancias) y la de la violencia: “Ayúdame y haré grandes cosas por usted. Un hombre invisible es muy poderoso. (...) Pero si me traiciona... si no hace lo que le pida” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 77). Sin embargo, aunque en un principio Marvel le ayudará, en parte por temor, terminará traicionándole y huyendo de él:

¡Que viene el Hombre Invisible! ¡Que viene el Hombre Invisible! (...) ¡Que viene! ¡El Hombre Invisible me persigue! (...) He conseguido escaparme de él. ¡Dijo que me mataría si lo hacía y me va a matar! (Wells, 2015<sup>2</sup>: 111-113).

Kemp, que ya ha sido mencionado antes, será a quien acuda Griffin llevado por la casualidad (“que me metiera precisamente en tu casa para conseguir los vendajes. ¡Ha sido mi primer golpe de suerte!”, Wells, 2015<sup>2</sup>: 126) y al que le explicará quién es (ya que no se menciona su nombre hasta este momento) y cómo ha llegado a su actual situación:

(...) Soy un Hombre Invisible (...) necesito que me ayudes. No quiero hacerte daño, (...) Soy Griffin, del University College, y me he vuelto a mí mismo invisible. Sólo soy un hombre normal, a quién tú conoces, pero invisible (...) Era un estudiante más joven que tú, casi albino, de uno ochenta de altura, ancho, de cara entre rosácea y blanca y ojos enrojecidos. Gané la medalla de química (...) Dame algo de comer y de beber, y deja que me siente aquí. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 123-125).

Griffin, desde un primer momento trata de convencer a Kemp, no solo de la realidad de su investigación (“Ya sé que todo es muy grotesco... ¡Es horrible! Pero créeme, Kemp, cuando te digo que es posible”, Wells, 2015<sup>2</sup>: 130), sino también de que colaboren:

No has cambiado mucho en estos doce años, Kemp. Las buenas personas no cambiáis. Sigues igual de frío y metódico, tras la conmoción inicial. Mira lo que te digo, vamos a trabajar juntos. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 127).

Asimismo, anuncia a Kemp sus planes previos de ir hacia el Sur, donde podría ir

desnudo y, por tanto, sin que nadie pudiera percibirle: “Me iba a largar del país, pero he cambiado de idea al verte. Pensaba que lo más sensato, ahora que hace calor y puedo ir invisible por ahí, sería marcharme al sur” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 189), aunque cambia de idea al encontrarse con Kemp, quien miente ante las preguntas sobre su lealtad: “No le habrás dicho a nadie que estoy aquí, ¿no? –añadió de pronto” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 190). Griffin le creerá hasta que se encuentre abocado al peligro, dada la necesidad que tiene de ayuda: “Necesito un cómplice. Teniendo un cómplice, comida y descanso, no hay nada imposible” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 191).

Los agresores que se presentan en la obra serán aquellos que se enfrentarán a Griffin, tanto como atacantes o como víctimas de sus desmanes; por ejemplo, en este momento: “gritó con fuerza cuando el policía le dio un pisotón. (...) profirió una vehemente exclamación y empezar repartir puñetazos a diestro y siniestro<sup>129</sup>” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 117).

En otra ocasión, se cuela en una casa en busca de elementos que puedan ocultar su condición invisible, aunque también alberga ideas delictivas:

Mi intención era entrar en la casa, ocultarme arriba, esperar a que se presentara la oportunidad (...) buscar una peluca, una máscara, gafas y ropa con las que pudiera ir por la calle como una persona, (...) también podía robar el dinero que hubiese. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 178).

El dueño de la casa, advertido por los extraños acontecimientos que se producen en su casa, decide encerrar a Griffin dentro, por lo que perderá el control y le golpeará:

Entonces esa bestia infernal fue por toda la casa, revólver en mano, cerrando todas las puertas y guardándose las llaves. Cuando me percaté de lo que pretendía, me entró un ataque de ira que me impidió controlarme y aguardar a que se me presentase alguna oportunidad mejor. Para entonces ya sabía que él estaba solo en la casa, así que me deje de historias y le propiné un golpe en la cabeza. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 182).

Tras este incidente, será considerado como un ladrón, aunque él justifica sus actos por la situación miserable en la que se hallaba:

---

<sup>129</sup> Este sentido del humor, ahora negro, se mostrará más adelante en el cómic en algunos superhéroes como *Deadpool*, *Wolverine* o *Hellboy*, frente a la jovialidad de otros como *Spider-Man*.

yo que creía que mis problemas habían terminado... Prácticamente pensaba que tenía impunidad para hacer lo que quisiera, salvo revelar mi secreto. (...) Nadie podría atraparme. Podría coger dinero de cualquier sitio. (...) ahora no me es muy agradable recordar lo imbécil que fui en esos momentos. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 186).

La sabiduría de Griffin, que le permite desarrollar una fórmula que le haga invisible, no demuestra una inteligencia que le lleve a concebir las consecuencias de sus actos: “Cuanto más lo pensaba, Kemp, más comprendía lo absurdo que era ser un Hombre Invisible en un clima inhóspito y en una ciudad populosa y civilizada” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 187).

Finalmente, Griffin perderá la razón, acosado como un animal, y tomará la decisión de rebelarse contra la humanidad con toda la violencia de la que pueda disponer<sup>130</sup>:

Está loco (...) se ha vuelto un ser inhumano, totalmente egoísta. Sólo piensa en su propia conveniencia y seguridad. (...) Ha herido a personas y matará a otras a menos que se lo impidamos. Sembrará el pánico por todas partes. No hay nada que lo pueda detener, ¡y ahora se ha marchado furioso! (...) Se ha apartado de la raza humana, y con eso se ha cavado su propia tumba. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 195-198).

La muerte no sólo se presentará a través de la del protagonista, sino que será un elemento presente en la vida de este desde el comienzo de la aventura; así, señala que, para lograr llevar a cabo su investigación, robará a su padre, lo que supondrá que, al no ser suyo el dinero, este se suicide por no poder hacer frente a las deudas (Wells, 2015<sup>2</sup>: 143). Griffin le explicará a Kemp esta historia y su falta de empatía, de la que es consciente, a través del ejemplo de omisión de socorro a su padre:

Ya me había ido de la facultad de Chesilstowe cuando ocurrió eso. Fue el pasado diciembre. (...) pronto tuve la habitación llena de aparatos que compré con el dinero de mi padre. (...) sólo pensaba en mi investigación, y no moví un dedo para salvar su reputación (...) No sentía la menor lástima por mi padre. Me parecía que había sido víctima de su propio sentimentalismo absurdo. Me había visto obligado a asistir a su entierro por la hipocresía de estos tiempos, pero verdaderamente no era algo que me atañese (...) Era consciente de mi pérdida de sentimientos hacia los demás, pero la atribuía a la inanidad general de la vida. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 144-146).

---

<sup>130</sup> No será el último al que le suceda esto, ya que podemos hallar otros ejemplos en *Wolverine* y su regresión a un estadio primitivo, en Jean Grey cuando actúa como Fénix o en *Scartett Witch*, quien arrasa a los mutantes dejando sólo 182 con vida. Sin embargo, a pesar de estas acciones, siguen considerándose a estos personajes como héroes (a veces héroes-antihéroes, como *Elektra*).

A pesar de todo su poder, de la fuerza y la determinación de Griffin así como de su insensibilidad respecto a los demás, como Hombre Invisible es un personaje vulnerable. De ello se da cuenta ya la primera vez que intenta realizar una acción rutinaria: “Al bajar las escaleras por primera vez, me había encontrado con una dificultad imprevista, ya que no me veía los pies, y, de hecho, tropecé dos veces” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 159). Una vez consigue vencer este obstáculo, concibe su poder como una forma de divertirse mediante el miedo de los demás, aunque sus intenciones le reportarán más problemas que los que pretendía causar:

me invadía un gran júbilo. (...) De pronto me entraron unas ganas locas de hacer bromas, de asustar a la gente, de darles palmaditas en la espalda, de quitarles los sombreros y, en general, de divertirme aprovechando mi extraordinaria ventaja sobre ellos (...) maldiciendo mi estupidez, me arrimé a un escaparate y me preparé para huir de aquel barullo (...) Era un radiante día de enero, yo iba totalmente desnudo y la fina capa de cieno que cubría la calle estaba helada. (...) no había pensado que, transparente o no, seguiría estando expuesto a las inclemencias del tiempo y a todas sus consecuencias (...) No había caído antes en la cuenta de que la nariz es para la mente de un perro lo que el ojo para la de una persona. Los perros perciben el olor de alguien que se mueve del mismo modo que las personas percibimos su aspecto visible. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 159-162).

De este modo, castigado por sus propios actos, padeciendo las inclemencias del tiempo y tratando de huir de los animales que, aunque no podían verle, sabían que estaba allí, comienza su huida en busca de una solución a su problema, lejos de su hogar, que había reducido a cenizas:

La casa en que vivía estaba ardiendo; lo tenía todo allí: mi ropa, aparatos y todos mis recursos, a excepción del talonario de cheques y los tres volúmenes de notas, que me aguardaban en Great Portland Street (...) cansado, helado, dolorido, sintiéndome muy desdichado y todavía convencido sólo a medias de mi invisibilidad, inicié esta nueva vida que ahora me veo obligado a llevar. No tenía ningún lugar en el mundo en que refugiarme, ni mis aparatos, ni nadie en el mundo en quién pudiera confiar. De haber contado mi secreto, lo único que habría conseguido sería venderme, hacer de mí un mero espectáculo viviente y una rareza. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 166-167).

Griffin comienza a lamentar su estado, que le obliga a llevar una vida solitaria, evitando que le conviertan en una atracción. Griffin se siente maldecido por una situación a la que él mismo se ha encaminado y que le fuerza a permanecer desnudo y en ayunas en un entorno hostil.



(...) Supongo que estarás empezando a darte cuenta- dijo el Hombre Invisible- de los muchos inconvenientes de mi situación. (...) No me quedaba más remedio que ayunar, pues comer significaría llenarme de una materia sin asimilar que me volvería visible de un modo grotesco (...) Además, conforme avanzaba por Londres, los tobillos se me iban llenando de suciedad, la piel del polvo y el hollín que flotaban en el ambiente. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 176-177).

Como se ha referido anteriormente, Griffin es un personaje que posee un conocimiento especializado, aunque su inteligencia parece dirigirse hacia el ámbito académico más que al ámbito práctico, condición que no le permitirá concebir las consecuencias e incomodidades que le supondrá la realización de sus ambiciones. De esta manera le expondrá a Kemp los sentimientos que le conducirán hacia su conversión en hombre invisible (Wells, 2015<sup>2</sup>: 138-142) y como, por la imposibilidad de poder terminar sus investigaciones mientras siguiera trabajando como profesor, decide robarle a su padre para conseguir acabar su estudio.

Y yo, un profesor ayudante de nada, muy pobre y rodeado de obstáculos, que enseñaba a idiotas en una facultad de provincias, me podría convertir de repente en... esto que soy ahora (...) Aguanté tres años... (...) me encontré con que me era imposible completar mi investigación... del todo imposible. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 142-143).

La prudencia le lleva a probar su experimento primero en un trozo de lana y luego en un gato, aunque fracasó en este caso, pues los ojos de este continuaban siendo visibles. Así, cuando va a proceder a experimentar con él mismo, se siente apático, aunque el despertar se produce con una energía e irritabilidad singular (Wells, 2015<sup>2</sup>: 151). En ese momento, él, que había sido un hombre albino, se describe en los siguientes términos:

Tenía el rostro blanco, como una piedra (...) la piel, y de hecho, todo el cuerpo me ardía (...) y el extraño horror de comprobar que mis manos se habían vuelto como el cristal empañado, (...) Las extremidades se me tornaron vítreas, los huesos y las arterias fueron desvaneciéndose hasta desaparecer, y los pequeños nervios blancos fueron lo último en esfumarse. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 154).

A pesar de la primera concepción de su estado como algo positivo y que le reportará numerosos beneficios y placeres, poco tiempo después, tras padecer diversos inconvenientes y problemas, y de ser perseguido por animales y personas, fija como

objetivo revertir el proceso (aunque después de haber disfrutado de las posibilidades de la invisibilidad): “¡Se trata del modo de volver a ser visible, de revertir lo que he hecho, cuando se me antoje y haya llevado a cabo todo lo que pretendo siendo invisible!” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 187).

En un principio, ante los ojos de sus hospedadores (como se ha enunciado), Griffin aparecerá como un individuo extraño pero puntual en sus pagos, con lo que no les llevaba a incidir demasiado en sus extravagancias:

Hasta que a finales de abril empezaron las primeras señales de penuria económica, siempre las solventó con el recurso fácil del pago extra (...) Puede que sea demasiado autoritario, pero el caso es que paga con puntualidad y eso es lo importante. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 34-35).

Pero será cuando no pueda hacerse cargo de la cuenta (“ya que usted ya lleva cinco días de retraso para pagarme la factura”, Wells, 2015<sup>2</sup>: 56-57) el momento en el que comiencen a preguntarse por su identidad y sus motivaciones.

La búsqueda de una fórmula que le permita revertir el proceso cuando lo desee sumirá a Griffin en un proceso constante de trabajo (como en el que se sumió Jeekyll buscando el antídoto que uniera de nuevo sus dos identidades), que se alternará con periodos de descanso y reflexión. Su actitud, ante los escasos avances en su investigación, repercutirá en su carácter, ya de por sí orgulloso e irritable.

El forastero no iba a la iglesia, y de hecho no hacía distinción entre el domingo y los otros días ni siquiera en su vestimenta. Trabajaba, (...) de forma muy irregular. Unos días bajaba muy temprano y estaba ocupado toda la jornada. Otros se levantaba tarde, (...) fumaba y se dormía en la butaca junto al fuego. No tenía contacto alguno con el mundo exterior. Su temperamento seguía siendo muy variable; la mayor parte del tiempo su actitud era la de alguien que vivía bajo una tensión casi insoportable, y en una o dos ocasiones partió, rasgó, chafó o rompió cosas, víctima de unos brotes espasmódicos de furia. (...) Su costumbre de hablar solo en voz baja se fue haciendo cada vez mayor, pero, aunque la señora Hall intentaba escuchar concienzudamente lo que decía, no entendía nada de lo que oía. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 35).

También perderá el control en el pasaje en que cubre la huida de Marvel con sus útiles, golpeando a todo aquel que se pone a su alcance, provocando grandes destrozos a su

paso e inutilizando cualquier medio de comunicación:

Posiblemente la intención inicial del Hombre Invisible sólo fuera cubrir a Marvel mientras se batía en retirada con las ropas y los libros. (...) parece que perdió por completo los estribos al recibir algún golpe fortuito (él, que ya de por sí nunca tenía muy buen carácter), y entonces se dedicó a pegar y derribar a la gente por el mero gusto de hacer daño (...) El hombre Invisible estuvo entreteniéndose un rato rompiendo todos los cristales de la posada, y, a continuación, arrojó un farol al interior de la sala de la señora Griggle. Debió de ser él quien cortó el cable del telégrafo que estaba justo detrás de la casita de Higgins, en el camino de Adderdeen. (...) desapareció totalmente de cualquier percepción humana, y ya no se le volvió a oír, ver ni sentir en Iping nunca jamás. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 94-95).

El propio Griffin es consciente de estos arranques de violencia: “Un arrebató de ira me ha dado” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 136) o “un arrebató asesino. (...) un ataque de locura” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 202); aunque justifica siempre sus actos, por crueles que sean, señalando la situación en la que se halla y las traiciones que ha tenido que sufrir<sup>131</sup>:

¡Ni te imaginas lo que es una verdadera ira, Kemp! (...) Si me toca tener que aguantar mucho más, sé que enloqueceré por completo y me los cargare a todos. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 188).

La fuerza de Griffin no se demuestra sólo en el uso de esta para librarse o atacar a otros, sino que aparece también en sus gestos y en la forma de hablar:

Las gesticulaciones frenéticas que le venían de vez en cuando, (...) despiadada forma de impedir todo intento de entablar conversación con él (...) ese gusto por la penumbra (...) Los siguientes diez minutos, ésta solo pudo oír murmullos de voces, y entonces, de pronto, un grito de sorpresa, un agitado movimiento de pies, una silla que se apartaba a un lado, una fuerte carcajada y rápidos pasos hacia la puerta, y, a continuación, apareció Cuss con la cara lívida y mirando hacia atrás. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 39).

Las primeras veces que se describe el aspecto de Griffin, en realidad se menciona más su vestuario (compuesto por un sombrero, un abrigo, guantes, gafas azules, botas y barba), que actuará como la piel que cubrirá su invisibilidad:

el ala de su sombrero de fieltro le ocultaba todo el rostro, a excepción de la brillante punta de la nariz (...) Y con tan escasa presentación, además de un par de

---

<sup>131</sup> “la traición de Kemp lo había encolerizado casi hasta el infinito” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 199-200).

soberanos que arrojó encima de la mesa, comenzó su estancia en la posada (...) Le sorprendió que, pese a que el fuego ardía con fuerza, el huésped, (...) no se hubiera quitado ni el abrigo ni el sombrero (...) Tenía las manos enguantadas a la espalda (...) la señora Hall se fijó en que llevaba unas grandes gafas azules cerradas por los lados, y en que una poblada barba le ocultaba por completo el rostro por encima del cuello del abrigo (...) él seguía allí como una estatua, con la espalda encorvada, el cuello del abrigo subido y el ala del sombrero que goteaba bajada, de manera que le tapaban por completo el rostro y las orejas. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 9-11).

Sin embargo, cuando se desprende de parte de este atuendo para que se quite la humedad de este delante del fuego, la hospedadora comprobará que el forastero cubre su rostro con unas vendas, que velan su voz y muestran mechones de cabello negro entre los pliegues:

El forastero se tapaba la parte inferior de la cara con un trapo blanco (...) de manera que se ocultaba la mandíbula y la boca por completo, lo que explicaba su voz ensordecida (...) por encima de sus gafas azules, tenía toda la frente cubierta con un vendaje blanco, de mismo modo que otro también le cubría las orejas, con lo que no se le veía absolutamente nada de la cara a excepción de su puntiaguda nariz rosácea. Ésta era de un color rosa intenso, y seguía brillando igual que al llegar. El huésped llevaba una chaqueta de terciopelo de color marrón oscuro, de la que se había subido el ancho cuello forrado de lino negro. Su abundante pelo negro, que salía como podía entre los vendajes y por debajo de éstos, adoptando curiosas formas de coletas y cuernos, le daba el aspecto más extraño que se pueda imaginar. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 12-13).

Poco a poco, comienzan a vislumbrar ciertos elementos que les indican la invisibilidad de Griffin, aunque aquellos que asisten a tan extraño espectáculo no pueden creer que se trate de eso:

le pareció que el hombre al que miraba tenía una enorme boca abierta de par en par; una increíble boca inmensa que se había tragado toda la parte inferior de la cara. (...) la cabeza vendada de blanco, las monstruosas gafas que le tapaban los ojos y ese gigantesco agujero de debajo. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 19).

El señor Hall, después de un incidente entre el perro del señor Fearenside y Griffin, se cuenta que

Vislumbró algo rarísimo: lo que parecía un brazo sin mano que se movía hacia él, y un rostro con tres enormes lunares de formas indeterminadas sobre un fondo blanco, muy similar a un pensamiento pálido. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 28).

Por su parte, la esposa del posadero, la señora Hall descubre en un determinado momento que Griffin se ha quitado las gafas al verlas sobre la mesa “y le pareció que tenía las cuencas de los ojos increíblemente huecas” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 30).

Así, ante estos sucesos inexplicables, buscan soluciones comunes como las teorías que ya se han mencionado, una de las cuales se corresponde con el siguiente fragmento:

Bueno, pues que es negro... (...) es tan negro como mi sombrero. (...) ¡Pero si tiene la nariz rosada! (...) Ese hombre es picazo, (...) Debe de ser mestizo, pero el color le ha salido a retales en vez de mezclado. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 33).

Al final, Griffin será capturado y atacado, lo que supondrá su muerte y su reconversión en el hombre albino que había sido antes de convertirse en le Hombre Invisible:

se fue produciendo tan extraña transformación. Era como un veneno que se propagase lentamente (...) en tierra quedó el destrozado cadáver desnudo y penoso de un hombre joven de unos treinta años. El pelo y la barba eran blancos, no por una cuestión de edad sino de albinismo, y sus ojos eran como granates. Tenía los puños cerrados, los ojos muy abiertos y un rictus en el que se mezclaban la ira y la desolación (...) concluyó el extraño experimento del Hombre Invisible (...) la historia del extraño y malvado experimento del Hombre Invisible. (Wells, 2015<sup>2</sup>: 227-228).

De esta manera, Griffin, un individuo “activo, poderoso, iracundo, maligno y preparado para su última gran batalla contra el mundo” (Wells, 2015<sup>2</sup>: 205), se presentará como un antihéroe, que ha traspasado la línea que le separa del mundo del agresor, y cuyos rasgos rebeldes, violentos y, en varias ocasiones, egoístas, serán heredados por algunos de los superhéroes que le seguirán.

### 3.3.8. Percy Blakeney (La Pimpinela Escarlata)

“La idea de presentar a un afeminado lechuguino como tapadera de un aguerrido héroe de capa y espada es patrimonio de la baronesa Emmuska Orczy” (De Orczy, 2011: 5), aunque no será la única vez que se utilice, como se comprobará en el estudio del Zorro o en el capítulo III cuando se hable sobre algunas de las identidades secretas de los superhéroes. De esta manera, superhéroes como “Superman o Spiderman son deudores, en cuanto a la identidad desdoblada que mantienen, del escurridizo salvador de nobles”, el petimetre inglés que, en su identidad heroica, se convertirá en el “admirable y admirado libertador que desafía a la muerte en cada una de sus incursiones en Francia, el héroe aficionado a los disfraces y a quien no disgusta jugar al gato y al ratón con Chauvelin y demás sicarios del terror” (De Orczy, 2011: 6).

En cuanto al origen del héroe, tal y como sucede con otros héroes románticos que se han visto, pertenece a una familia noble y adinerada que, en su caso, le permiten pasar “la mayor parte de sus primeros años de vida en el extranjero”. Asimismo, los progenitores de Percy actuarán como ausentes ya que se menciona que su padre, el difunto sir Algenon Blakeney, era un hombre distraído y la joven esposa de este se había vuelto loca tras dos años de feliz matrimonio (De Orczy, 2011: 61). De esta manera, “Sir Percy Blakeney había viajado mucho por el extranjero antes de llevar a su país a su joven y hermosa esposa francesa” y se mostraba a la sociedad como alguien rico, con una esposa encantadora y a quien el príncipe de Gales les tomó gran cariño. Sin embargo, a pesar de estas características que podían hacerle merecedor de admiración, sus necedades y su risa tonta hacía que todos le concibieran como un individuo irremediabilmente estúpido, siguiendo la tradición familiar según la cual “todos los Blakeney eran célebres por su torpeza desde varias generaciones atrás” (De Orczy, 2011: 62)

La Pimpinela Escarlata, identidad heroica del taimado Percy, posee una fama que “se ha extendido por toda Francia” (De Orczy, 2011: 44-45) y que hace que se le considere un héroe ante dos naciones:

Su Alteza Real debería añadir que las señoras lo consideramos un héroe de tiempos antiguos...Lo adoramos...llevamos un distintivo con su nombre...Temblamos de miedo cuando se encuentra en peligro, y nos regocijamos cuando consigue una victoria. (De Orczy, 2011: 121).

Además de los caballeros que colaboran con la Pimpinela Escarlata como, por ejemplo, “*Sir Andrew Floulkes*, lugarteniente de la Pimpinela Escarlata” (De Orczy, 2011: 7), el auxiliar más relevante de Percy será su propia esposa, Marguerite Blakeney. Esta es una hermosa joven francesa, “ex-actriz de la Comedie Française, (...) mujer culta y brillante, (...) considerada la mujer más inteligente de Europa” (De Orczy, 2011: 6-7) y que carga a sus espaldas con la pesada culpabilidad de la muerte del marqués de St. Cyr y toda su familia, que fueron enviados al tribunal del Terror (De Orczy, 2011: 49). De ella se destaca su fama en Londres: “...¿lady Blakeney...la mujer más famosa de Londres, la esposa del hombre más rico de Inglaterra? Naturalmente; todos conocemos a lady Blakeney” (De Orczy, 2011: 49) y la mayor parte de los personajes que aparecen en la obra la tienen en alta estima (salvo la condesa de Tournay, que le achaca un crimen que no cometió sino por juventud e inconsciencia). Marguerite, como compañera del héroe, tendrá rasgos similares a este, pues, como se ha podido comprobar y se continuará viendo más adelante, la compañera femenina del héroe, ya sea auxiliar o no, tenderá a estar a la altura del héroe en cualidades<sup>132</sup> (aunque sin sobrepasarlas). Percy le hablará a Marguerite en estos términos cuando ella arriesgue su vida para salvar la de él: “Tu heroísmo, tu amor, que tan poco merezco, han expiado con creces el desgraciado incidente del baile” (De Orczy, 2011: 303). Así, lady Blakeney será, por ejemplo, dulce y caritativa en la medida en que la Pimpinela sea generoso y amable:

una voz singularmente dulce. (...) Dejen a ese pobre hombre, y que le den de comer. Yo corro con los gastos. La voz era grave y musical, con un timbre ligeramente cantarín y un leve *soupçon* de acento extranjero en la pronunciación de consonantes. (De Orczy, 2011: 54).

La belleza de Marguerite es reiterada tanto como su inteligencia, y se dice, por ejemplo, que ningún retrato hacía justicia a su hermosura: “Existen muchos retratos y miniaturas (...) pero dudo que ninguno de ellos haga justicia a su singular belleza. De estatura superior a la media, figura magnífica y porte regio” (De Orczy, 2011: 54-55). Asimismo, se la describe, tanto su físico como su vestimenta, de la siguiente manera:

Marguerite St. Just contaba apenas veinticinco años, y su belleza se encontraba en todo su esplendor. El gran sombrero, con sus plumas ondeantes, arrojaba una suave sombra sobre la frente clásica con una aureola de pelo rojizo, libre de polvo en esos momentos; la dulce boca infantil, la nariz recta, como cincelada, la barbilla

---

<sup>132</sup> Penélope, Andrómaca, Jimena, Mariana, Haydée...

redonda y el delicado cuello, todo ello parecía realizado por los pintorescos ropajes de la época. El traje de terciopelo, de un azul intenso, moldeaba el grácil contorno de su figura, y una manita minúscula sujetaba con dignidad el largo bastón adornado con un gran manojito de cintas que se había puesto de moda recientemente entre las damas de la sociedad. (De Orczy, 2011:55).

Marguerite, además, es republicana, aunque no aceptará las medidas que ha tomado la República Francesa para someter a sus detractores, por lo que está de acuerdo con las actuaciones de la Pimpinela Escarlata.

Marguerite St. Just era republicana por principios y convicción (...) la única desigualdad que admitía era la del talento. (...) su salón estaba reservado a la originalidad y el intelecto, la brillantez y el ingenio, a los hombres inteligentes y las mujeres con talento. (De Orczy, 2011: 60).

De este modo, la forma de ser y de comportarse de Percy le hacen soñar con el misterioso héroe que resultará ser su propio marido:

Sus pensamientos habían volado hacia el misterioso héroe. ¡Ah! Él era el hombre al que podía haber amado, si se hubiera cruzado en su camino; todo en él excitaba su imaginación romántica; su personalidad, su fuerza, su valor, la lealtad de aquellos que servían bajo sus órdenes a la misma noble causa y, sobre todo, el anonimato que lo coronaba como con un halo de esplendor romántico. (De Orczy, 2011: 88).

Por tanto, cuando Chauvelin la amenzase con matar a su hermano, Armand, si no actuaba como espía para conocer el nombre de la Pimpinela, esta se niega, sintiendo que habrá alguna forma de salvar a su marido sin entregar al héroe (cuya identidad aún desconoce): “Lo que me propones es monstruoso, (...) Quienquiera que sea ese hombre, es noble y valiente, y yo jamás me prestaría a una villanía como esa” (De Orczy, 2011: 89).

El agresor será, en consecuencia, Chauvelin, que ha sido enviado para capturar a la Pimpinela Escarlata o matarla, y así poner fin a la fuga de nobles sentenciados a muerte de Francia. Chauvelin, además, mantiene una “enconada rivalidad con Marguerite” (De Orczy, 2011: 7). Para Chauvelin, la Pimpinela no es sino un enemigo a abatir pues no sólo libra de la muerte a prisioneros de la República, sino que también le pone en ridículo frente a sus superiores y subordinados:



si ha oído hablar de ese enigmático personaje, habrá adivinado que el hombre que oculta su identidad bajo ese extraño seudónimo es el más acérrimo enemigo de nuestra república, de Francia... de los hombres como Armand St. Just. (De Orczy, 2011: 86).

Así, del mismo modo que otros adversarios astutos como el *sheriff* de *Robin Hood*, Chauvelin pretenderá atrapar a la Pimpinela mediante la astucia y el uso de trampas antes que de la fuerza y, como el mencionado *sheriff*, será vencido por el intelecto superior del héroe:

Una de las misiones que debo llevar a cabo es averiguar lo más posible sobre la Liga de la Pimpinela Escarlata, que se ha convertido en una constante amenaza para Francia, pues está empeñada en ayudar a nuestros malditos aristócratas (...) a escapar al justo castigo que merecen (...) un hombre cuyo cerebro parece tan ingenioso como misteriosa es su identidad. (...) no han conseguido averiguar quién es. (...) Es un joven cachorro de la alta sociedad inglesa; de eso estoy completamente seguro (De Orczy, 2011: 87);

a pesar de que en más de una ocasión lo tenga al alcance de sus manos: “No quedaba ni una rendija por la que pudiera escapar al hombre más valiente y astuto del mundo” (De Orczy, 2011: 237).

La principal vulnerabilidad de Percy y que pondrá en riesgo su vida y la de los demás será su orgullo, que le impedirá reconciliarse con su esposa cuando esta necesite hacerle saber lo que está ocurriendo:

si Percy tendió los brazos con una pasión repentina, irrefrenable, y a continuación la hubiera cogido y acercado a sí, para protegerla de todo mal con su propia vida, con su propia sangre... Pero el orgullo salió victorioso en esta lucha una vez más (...) era demasiado orgulloso (...) su enorme figura parecía la personificación del orgullo indomable, de la obstinación más recalcitrante. (De Orczy, 2011: 164-167).

Sin embargo, dentro de ese poderoso orgullo que estará a punto de arruinarlo todo y hacer que Percy muera a manos de sus enemigos, también se encuentra un fiel servidor de su esposa y un hombre enamorado de su mujer, “un hombre fuerte, dominado por la pasión y la desesperación. (...) No era más que un hombre enamorado locamente, ciega y apasionadamente enamorado. (...) loco de amor” (De Orczy, 2011: 167).

En lo que respecta a la inteligencia y sabiduría de Percy, de él se indica su ingenio: “Es imposible odiar a sir Percy por nada, es tan ingenioso que desarmaría a la mismísima condesa” (De Orczy, 2011: 58); aunque también se señala que es:

el más aburrido y soporífero, el más británico de los británicos capaz de hacer bostezar a una mujer guapa. Había ganado un brillante premio matrimonial para el cual, según afirman los cronistas había habido múltiples competidores. (De Orczy, 2011: 59).

Por ello, la inteligencia de su esposa no hace sino aumentar su apariencia de estúpido, provocando incluso cierto desprecio por parte de su mujer:

La buena sociedad le aceptaba, le mimaba, le tenía en gran estima, pues sus caballos eran los mejores del país, y sus fiestas y vinos los más celebrados. (...) parecía muy orgulloso de su inteligente esposa, y le importaba poco que ella no se tomara la menor molestia por ocultar el benévolo desprecio que a todas luces le inspiraba y que incluso se divertiera aguzando su ingenio a costa de su marido (...) Pero Blakeney era demasiado estúpido para darse cuenta del ridículo en que le ponía su brillante esposa. (De Orczy, 2011: 62).

Sin embargo, a pesar de esta aparente falta de seso, propia, como se había mencionado, de la familia Blakeney, Percy poseía fuerza y coraje suficiente para que, combinados con la sabiduría y astucia de su esposa, cualquier propósito saliera adelante:

Sir Percy tenía poco cerebro, eso era cierto, pero le sobraban músculos, y si ella ponía la inteligencia, y él la fuerza y el empuje masculino juntos vencerían al astuto diplomático, y rescatarían al rehén de sus manos vengativas sin poner en peligro la vida del noble jefe de aquel grupo de héroes. (De Orczy, 2011: 113).

Marguerite conocerá la verdadera identidad de quien posee “la fuerza, el valor y la astucia que le había permitido imponer su voluntad y su jefatura sobre varios caballeros ingleses de buena cuna” (De Orczy, 2011: 126); es la de su marido, que ha logrado burlar a los miembros del tribunal del Terror, como Chauvelin, que lo consideran un personaje astuto y escurridizo: “el hombre cuyas fuerzas han superado a las mías, cuyo ingenio me ha confundido, cuya audacia me tiene perplejo... (...) la misteriosa y escurridiza Pimpinela Escarlata” (De Orczy, 2011: 142).

De la Pimpinela se dice que:

Todo cuanto le rodeaba era extraño y misterioso; su identidad, que ocultaba tan hábilmente, el poder que ejercía sobre diecinueve caballeros ingleses que parecían obedecer su órdenes ciega y entusiásticamente, el amor apasionado y la sumisión que despertaba en un grupo de hombres bien adiestrados, y, sobre todo, su prodigiosa audacia, el infinito descaro que le había permitido burlar a sus enemigos más implacables, dentro de los mismísimos muros de París (...) la fuerte personalidad que caracteriza al dirigente de hombres, al héroe, al águila poderosa que vuela en las alturas. (De Orczy, 2011: 144-147).

Percy demostrará que, en realidad posee una astucia probada cuando, una vez en Francia para rescatar al hermano de Marguerite, Armand St. Just y algunos más (como el conde de Tournay), se encuentra con Chauvelin (que se ha disfrazado para que no lo reconozca). Allí, cumple su papel de petimetre estúpido mientras elabora un plan que le permita escapar antes de que lleguen los refuerzos de Chauvelin. Primero se mencionan las características fingidas de Percy ante el enmascarado Chauvelin:

Como de costumbre, su atuendo era absolutamente impecable; los delicados encajes del cuello y puños se mantenían inmaculados, las manos eran blancas y delgadas, llevaba el pelo meticulosamente peinado y el monóculo con su habitual gesto de afectación (...) dijo, en su habitual tono de voz afectado e indolente (...) su ingenioso cerebro (...) un hombre muy corpulento y de una audacia y temeridad que parecían increíbles. (De Orczy, 2011: 241).

Así, mientras Chauvelin está distraído con la charla insustancial de Percy, este le tiende una trampa con una caja de rapé que le facilitará una huida tranquila y elegante “(Había sido tan limpio, tan ingenioso”, De Orczy, 2011: 249):

Se encontraba de espaldas a Chauvelin, y seguía charlando, afectada y neciamente, como de costumbre, pero sacó la caja de rapé del bolsillo, y vació rápidamente en ella el contenido del pimentero (...) Chauvelin experimentó la sensación de que la cabeza le iba a estallar, sin parar de estornudar, estuvo a punto de ahogarse; se quedó ciego, sordo y mudo durante unos instantes, instantes que Blakeney aprovechó para coger su sombrero tranquilamente, sin la menor prisa, sacar unas monedas del bolsillo, que dejó en la mesa, y abandonar la habitación con la misma calma. (De Orczy, 2011: 246-247).

También se podrá comprobar su astucia en su hábito por disfrazarse y zafarse de esta manera de sus perseguidores. Hemos de recordar que esta idea de la doble identidad no sólo se halla aquí, sino que ya la hemos podido observar en numerosos héroes

precedentes<sup>133</sup> y lo encontraremos en la mayoría de los superhéroes.

Así, uno de los pasajes más característicos en los que Percy se traviste para escapar, junto con su aspecto de anciana enfermiza, es el del judío, en el que además de modificar su aspecto exterior, gracias a un cambio en la postura que disimule su singular altura, una peluca, ropas raídas..., también altera el tono de su voz y sus gestos:

un judío de edad con una gabardina sucia y raída, desgastada y grasienta en los hombros. Su pelo rojizo, que llevaba peinado al estilo de los judíos polacos, con una especie de tirabuzones a ambos lados de la cara, estaba salpicado de gris en muchos puntos, y la capa de mugre de las mejillas y la barbilla le daban un aspecto insólitamente desaliñado y repulsivo. Tenía la chepa que habitualmente adoptan los de su raza para demostrar una falsa humildad en siglos pasados, antes del advenimiento de la igualdad y la libertad en materia de fe, y caminaba detrás de Desgas con esa forma especial de arrastrar los pies que siempre ha distinguido al mercader judío del continente europeo hasta nuestros días (...) El judío, con una paciencia característica, se quedó humildemente a un lado, apoyado en un bastón grueso y nudoso, con el grasiento sombrero de ala ancha oscureciendo su mugrienta cara (...) hablaba con ese ceceo especial que denota los orígenes orientales. (De Orczy, 2011: 253).

Frente a la idea que tienen los soldados de la Pimpinela Escarlata, de hombre astuto y fuerte “cuya ingeniosa mente era aún más peligrosa que su valor y fortaleza” (De Orczy, 2011: 261), Percy disfrazado de judío se presenta como alguien temeroso y descontrolado:

El judío parecía verdaderamente angustiado; temblaba de pies a cabeza. Saltaba a la vista que no se le podía dejar solo en aquella carretera oscura. El pobre hombre estaba en lo cierto; cabía la posibilidad de que, involuntariamente, movido por el terror, diera un alarido que sirviera de aviso a la escurridiza Pimpinela Escarlata. (De Orczy, 2011: 273).

Finalmente, los condenados logrará escapar gracias a la astucia de la Pimpinela (que les habrá advertido del cambio de planes: “Siempre llevo papel y lápiz a dondequiera que vaya, y garrapateé a toda prisa unas cuantas instrucciones en un papel”, De Orczy, 2011: 305) y Percy se quitará el disfraz de judío ante Marguerite, a quien explicará los motivos de su elección:

miró a unos ojos azules, bondadosos, con expresión de cierto regocijo,

---

<sup>133</sup> Ulises, Dantés o Robin Hood, por mencionar algunos.

destacándose en la máscara deformada y extraña del judío (...) Llevo sin afeitarme casi veinte horas; debo tener un aspecto repulsivo. Y estos rizos (...) se quitó la peluca que tanto lo desfiguraba, y estiro sus largas piernas, que estaban entumecidas tras las largas horas de ir encorvado (...) Sabía que no me reconocerían si me vestía con las ropas sucias del viejo judío (...) A cambio de unas cuantas monedas de oro me dio estos trapos, y se comprometió a quitarse de en medio. (...) Detestan tanto a los judíos, que no se acercan a ellos a más de dos metros, y ¡francamente!, creo que logré el aspecto más repulsivo del mundo. (De Orczy, 2011: 301-304).

El valor de la Pimpinela Escarlata queda probado en cada una de sus incursiones en terreno enemigo para rescatar víctimas de la injusticia, es por ello por lo que se le considera un hombre valiente, “un hombre de un valor y una audacia poco menos que fabulosos” (De Orczy, 2011: 16).

Para Marguerite, como para tantos otros, la Pimpinela será un ejemplo de audacia y honor, que buscará mantener la justicia y socorrer al inocente allí donde reine la inmoralidad, aunque este sitio sea su antigua patria:

su corazón y su imaginación se habían conmovido al pensar en aquel hombre valiente que, ajeno a la notoriedad y la fama, había rescatado cientos de vidas de un destino terrible e implacable. Sentía poca simpatía por aquellos altivos aristócratas franceses, (...) le repugnaban y detestaba los métodos que había elegido la joven República para establecerse (...) Cuando oyó hablar por primera vez de aquel grupo de valientes ingleses, que, por puro amor a sus semejantes, libraban de una muerte espantosa a mujeres y niños, hombres viejos y jóvenes, su corazón se encendió de orgullo por ellos, (...) su alma salió al encuentro del galante y misterioso jefe de la temeraria banda, que arriesgaba su vida a diario, que la entregaba gratuitamente y sin ostentación, en aras de la humanidad. (De Orczy, 2011: 88).

De este modo, junto con su astucia, se repite varias veces la valentía de la que hace gala la Pimpinela<sup>134</sup>, como se puede comprobar en estos fragmentos de la obra. Así, en el primero, se menciona el orgullo que sienten los ingleses por las acciones de la Pimpinela.

No sabemos si es alto o bajo, rubio o moreno, apuesto o mal formado; pero sí sabemos que es el hombre más valiente del mundo, y todos nos sentimos un poco orgullosos, *monsieur*, al recordar que es inglés. (De Orczy, 2011: 120).

---

<sup>134</sup> “un hombre valiente” (De Orczy, 2011: 154), “un corazón valiente, (...) un alma noble” (De Orczy, 2011: 268).

También, cuando Sir Andrew le habla a Marguerite de la Pimpinela le expone:

la valentía de sir Percy, de su ingenio, de su infinita habilidad a la hora de arrebatarse a la cuchilla, siempre a punto para asesinar, la vida de hombres, mujeres y niños. (De Orczy, 2011: 208).

Percy tratará de contener su ánimo cuando trate con Marguerite después de descubrir la participación de esta en la muerte de la familia Cyr<sup>135</sup>, ya que, en principio, creerá que colaboró activamente. De este modo, su relación con ella se enfriará y la tratará con severidad:

Su voz fría, impersonal; su actitud ante Marguerite, rígida e implacable (...) pareció como si la enorme figura de sir Percy adquiriese aún mayor rigidez; la fuerte boca se endureció, y a aquellos ojos azules, normalmente indolentes, asomó una expresión de indomable obstinación. (De Orczy, 2011: 159).

Frente a la apariencia resuelta y desenfadada con la que se muestra frente a la sociedad inglesa, ante su esposa actuará con terquedad e indiferencia, a pesar de que en su fuero interno esté tratando de refrenar el amor que siente por ella:

los ojos de su marido ya no tenían una expresión lánguida, y que había desaparecido el gesto afable y un poco necio de su boca. Bajo sus párpados semicerrados brilló una extraña mirada de intensa pasión; tenía los labios apretados, como si sólo la fuerza de voluntad refrenara aquella pasión desbocada. (De Orczy, 2011: 161).

Percy, como se ha mencionado, siente un amor absoluto por su esposa, “adoración ciega por Marguerite” (De Orczy, 2011: 61), aunque ante ella se muestre indolente, lo que se señala como posible causa del despertar de la pasión de ella hacia él: “¿Podría ser que, al desvanecerse el amor de su marido, se hubiera despertado el amor por él en el corazón de Marguerite?” (De Orczy, 2011: 76). Sin embargo, el motivo por el que Percy se revela como alguien frío a su esposa (“En la actualidad llevaban vidas separadas”, De Orczy, 2011: 82), la muerte de la familia St. Cyr, en realidad fue un cúmulo de infortunios desatados por los propios St. Cyr y orquestada por algunos miembros del

---

<sup>135</sup> “¿Sabe sir Percy que...? Quiero decir, ¿sabe qué papel desempeñaste en la detención del marqués de St. Cyr? (...) se lo conté después de casarnos (...) ¿Le explicaste las circunstancias... que te libran por completo de la culpa? (...) Era demasiado tarde para hablar de “circunstancias”. Se enteró de la historia por otras personas, y al parecer mi confesión llegó demasiado tarde. Ya no podía acogerme a las circunstancias atenuantes; no podía degradarme intentando explicárselo” (De Orczy, 2011: 74-76).

gobierno de la República:

Veinticuatro horas después de la sencilla ceremonia en la vieja iglesia de St. Roch, Marguerite le contó que, sin darse cuenta, había hablado de ciertos asuntos comprometedores para el marqués de St. Cyr en presencia de unos hombres (...) que habían utilizado la información en contra del desgraciado marqués y le habían enviado a él y a su familia a la guillotina (...) Armand, su querido hermano, se había enamorado de Angèle St. Cyr, pero St. Just era plebeyo, y el marqués estaba lleno de orgullo y de los arrogantes prejuicios de su casta. (...) Armand (...) se atrevió a enviar un poema, (...) A la noche siguiente le esperaron los criados del marqués de St. Cyr (...) y le apalearon ignominiosamente, como a un perro, y estuvo a punto de perder la vida. (De Orczy, 2011: 80-81).

“Marguerite, horrorizada ante las consecuencias de su inconsciencia, no pudo hacer nada por salvar al marqués” (De Orczy, 2011: 81) y llevó la carga de su muerte desde aquel momento.

El autodomínio de Percy se presenta también en la perseverancia en sus planes, que le hacen continuar persiguiendo el objetivo que se ha impuesto, modificando los planes sin que por ello su ánimo sufra: “¿Acaso cree que Blakeney se marchará de Calais sin haber llevado a cabo la tarea que se ha impuesto?” (De Orczy, 2011: 226). Es por esta lealtad hacia aquellos a los que ha prometido socorrer y por su carácter impasible por lo que es admirado y seguido por aquellos que han jurado mantener su identidad real en secreto y apoyarle en cuanta misión sea necesaria:

Sir Percy no sería el jefe querido y venerado por un grupo de caballeros ingleses si abandonase a quienes han depositado su confianza en él (...) En cuanto a no mantener su palabra, la sola idea es ridícula (...) su tremenda osadía, su valentía sin límites, la adoración que profesaba a su propia palabra de honor. (...) sabía que Blakeney arrostraría cualquier peligro y correría los mayores peligros antes de quebrantarla (...) Blakeney posee unos recursos prodigiosos. En cuanto sea consciente del peligro que corre, obrará con mayor precaución, y su ingenio es verdaderamente portentoso. (De Orczy, 2011: 227-228).

La máscara, el disfraz o la doble identidad bajo la que refugiarse es un motivo que influye en la literatura heroica (y que tendrá gran relevancia en los superhéroes del cómic), aunque este artificio no siempre se lleve a cabo mediante la identidad del petimetre. En este caso, como sucederá con el del Zorro, se emplea la figura del lechuguino para lograr despistar tanto a agresores como a la sociedad en general y tener una excusa que les permita ocultarse y aparecer en la imagen del héroe. De esta manera,

Percy se mostrará como un hombre completamente opuesto a su alter ego:

las necesidades de su marido, su risa vacía y perezosa indiferencia no eran más que una máscara, (...) el hombre de verdad, fuerte, apasionado, voluntarioso, el hombre que ella amaba, cuya intensidad la había fascinado, cuya personalidad la atraía, pues siempre había pensado que tras su aparente estupidez había algo, que ocultaba a todo el mundo, y especialmente a ella. (De Orczy, 2011: 170).

Marguerite descubrirá, al entrar en el despacho que utiliza su marido y al que no se le permite entrar a nadie, que “con sus necesidades mundanas, su amaneramiento y su conversación baladí, no sólo llevaba una máscara, sino que representaba un papel muy bien estudiado” (De Orczy, 2011: 180). Esto le lleva a preguntarse por los motivos que llevan a un hombre serio y formal a presentarse ante sus semejantes como un bobo de cabeza hueca (De Orczy, 2011: 180), aunque luego comprende que este papel lo empleaba para despistar a los demás (De Orczy, 2011: 186-187). Su marido era, por tanto y al mismo tiempo,

un petimetre exquisito, con sus ropas de buena calidad y sus ademanes refinados e indolentes, y el audaz conspirador que rescataba a las víctimas francesas ante las mismísimas narices de los dirigentes de una revolución sedienta de sangre. (De Orczy, 2011: 183).

Marguerite consideró que Percy, rico y ocioso, había tenido que encontrar un objetivo en la vida y que este había resultado la extraordinariamente hábil representación del papel de petimetre necio mientras actuaba como un héroe en la sombra (De Orczy, 2011: 187).

Además de todas las cualidades que se han enunciado, Percy posee una fuerza acorde con su singular estatura, como consideran aquí: “El hombre que tiene una estatura superior a la media seguramente tendrá también una fuerza superior a la media. Harán falta cuatro o cinco hombres para reducirlo” (De Orczy, 2011: 271). De manera que se afirma que “ese maldito inglés da la impresión de tener la fuerza de un toro” (De Orczy, 2011: 250) así como que posee músculos duros como el acero que, unidos a su valentía, hacen de él un individuo imparable, al mismo tiempo que extraordinariamente hermoso:



tenía unos músculos como de acero, y una fuerza casi sobrenatural. (...) su coraje no cedió ni un momento, ni sus músculos se cansaron, (...) con firmes pisadas, con sus potentes brazos rodeando la preciosa carga, (...) aquel rostro benévolo de ojos indolentes y azules, siempre alegres, siempre iluminados por una sonrisa de buen humor. (De Orczy, 2011: 308-309).

Así, en lo que respecta al aspecto de Percy, además del hecho de tratarse del hombre más rico de Inglaterra, también se dice de él que ronda la treintena y que destaca por su metro ochenta y cinco de estatura y complexión atlética (De Orczy, 2011: 6). Asimismo, ora de las descripciones que se dan de Percy redundan en algunos de los datos anteriores aportando comentarios sobre su constitución y contraponen la excepcionalidad de esta frente al aspecto de lechuguino que ofrece:

sir Percy Blakeney aún le faltaban uno o dos para cumplir los treinta. Más alto que la media, aún para ser inglés, ancho de hombros y de proporciones gigantescas, (...) extraordinariamente apuesto de no haber sido por cierta expresión de vaguedad en sus ojos hundidos y la continua risa necia que parecía desfigurar su boca firme y bien dibujada. (De Orczy, 2011: 59).

Se repite esta apariencia de hombre necio a través de la descripción de su gestualidad: “gestos amanerados, sus movimientos afectados y aquella risa necia” (De Orczy, 2011: 63). Una de las partes que se señala con mayor frecuencia, junto con su inusual estatura, son sus manos, blancas<sup>136</sup> y finas pero fuertes<sup>137</sup>:

Percy Blakeney era apuesto, (...) aquella expresión de vaguedad y aburrimiento habitual en él. (...) siempre impecablemente vestido (...) sus manos parecían casi femeninas de puro blancas, (...) magnífico ejemplar de virilidad inglesa. (De Orczy, 2011: 63).

En lo relativo a su rostro, también este ofrece una belleza singular con “la firme barbilla, la comisura de los fuertes labios; la forma bien dibujada de la frente despejada. (...) la Naturaleza se había portado bien con sir Percy” (De Orczy, 2011: 154).

Más adelante se señalan algunos rasgos más de su cara así como la demostración de la vida existente bajo la máscara de la necedad y la indolencia:

---

<sup>136</sup> “sus manos blancas y delgadas. (...) y un ojo indolente, la frente alta y recta y el párpado pesado y semicerrado” (De Orczy, 2011: 154).

<sup>137</sup> “las manos fuertes y certeras de sir Percy los sujetaban sin esfuerzo” (De Orczy, 2011: 153).

la misma frente baja y cuadrada, coronada por una cabellera abundante y rubia, suave y sedosa; los mismos ojos azules, hundidos y un tanto somnolientos, bajo las cejas rectas, de trazo bien definido; y en los ojos, la misma vehemencia disimulada tras una aparente indolencia, la misma pasión latente que iluminaba el rostro de Percy en los días anteriores a su matrimonio. (De Orczy, 2011: 180).

En este otro fragmento se observa a través del rostro de Percy su verdadera identidad dejando caer el disfraz de lechuguino:

la frente de Percy, baja pero amplia y cuadrada, los ojos azules, hundidos y de mirada intensa, el continente en una palabra, de un hombre de brío indomable, que ocultaba, tras una comedia perfectamente representada, una fuerza de voluntad casi sobrehumana y un ingenio portentoso, comprendió la fascinación que ejercía sobre sus seguidores. (De Orczy, 2011: 244).

Finalmente, en el caso de la Pimpinela, como ocurre con el capitán Nemo, su identidad estará caracterizada por un símbolo que, en este caso, empleará para sembrar el terror entre sus enemigos (“a su jefe, nunca se hablaba de él sin un escalofrío supersticioso. (...) siempre iba firmada con un emblema en rojo, una florecilla en forma de estrella, que en Inglaterra se llama pimpinela escarlata”, De Orczy, 2011: 16) y comunicarse con sus aliados (“concibieron una esperanza de salvación; la misteriosa carta, firmada con el enigmático dibujo escarlata; las instrucciones claras y precisas”, De Orczy, 2011: 48). El significado del nombre bajo el que se oculta Percy se encuentra en el inicio del relato:

Pimpinela Escarlata actúa en la sombra y sólo los más inmediatos colaboradores conocen su identidad tras jurar solemnemente mantenerla en secreto. (...) ¿Qué es Pimpinela Escarlata, *monsieur*? (...) es el nombre de una humilde flor silvestre inglesa; pero también es el nombre bajo el que se oculta la identidad del hombre más bueno y más valiente del mundo, para poder realizar más fácilmente la noble tarea que se ha impuesto. (De Orczy, 2011: 46).

De modo que, cuando un monárquico huye a Inglaterra se dice que “Foucquier Tinville, el acusador público, recibe una nota con esa florecilla dibujada en rojo” (De Orczy, 2011: 46). Será gracias a este símbolo por lo que Marguerite averiguará la identidad de la Pimpinela Escarlata, pues encuentra en el despacho de Percy el anillo con el que se firman las cartas de la Pimpinela:

Marguerite se agachó para cogerlo. Era un anillo de oro macizo, con un sello plano en el que había un emblema grabado. Le dio vueltas entre los dedos, y examinó el pequeño grabado. Representaba una florecilla en forma de estrella, la misma que había visto con toda claridad en otras dos ocasiones: una vez en la ópera, y otra en el baile de lord Grenville. (De Orczy, 2011: 181).

### 3.3.9. Diego Vega (el Zorro)<sup>138</sup>

*La maldición de Capistrano* se publicó por primera vez en 1919 como un serial en la revista pulp *All-Story Weekly*, con este título y fue la primera aparición del personaje del Zorro que, un año más tarde, se transformó en la película *La marca del Zorro*, provocando que se reeditara bajo el título *La marca del Zorro* (McCulley, 1919: V)<sup>139</sup>. Sin embargo, al contrario de lo que se piensa, el Zorro no era un héroe del pueblo mejicano “adaptado para la imprenta por McCulley” y no hay pruebas tampoco de que el personaje se basara de ninguna forma en un bandido mejicano. Lo que sí es cierto es que “el personaje parece haber sido inspirado en parte por la Pimpinela Escarlata” (McCulley, 1919: VII)<sup>140</sup>.

“McCulley es a menudo descrito como ‘un escritor pulp de Nueva York que más tarde se mudó a California’” (McCulley, 1919: VIII)<sup>141</sup>, por lo que su inclusión en el corpus es considerablemente importante ya que el *pulp* fue de donde surgieron los detectives y justicieros enmascarados que devinieron más tarde en superhéroes como *Batman*, por lo que el *pulp* constituiría el lazo de unión entre el justiciero romántico y el superhéroe del cómic.

McCulley creó una cantidad de populares vigilantes enmascarados y de villanos caballerosos con identidades secretas, y su trabajo fue de gran influencia para los subsecuentes personajes pulp (McCulley, 1919: VII)<sup>142</sup>. *The Shadow*, por ejemplo, estaba inspirada en parte por el trabajo de McCulley, y esta, a su vez, sirvió de principal inspiración para *Batman*. Entre las creaciones de McCulley se encuentran algunos personajes (como *The Green Ghost*, *The Crimson Clown*, *Black Star* y *The Spider*) que contenían elementos como la identidad secreta, el ayudante, artefactos o armas que se emplearán en personajes posteriores del cómic (McCulley, 1919: VII)<sup>143</sup>.

---

<sup>138</sup> Todos los fragmentos de la obra de McCulley están originalmente en inglés, por lo que se ha optado por, ya se reproduzcan en su forma original o se redacten, incluir el apunte procedente del texto como nota al pie en inglés para facilitar la búsqueda en caso de querer revisar alguno de ellos.

<sup>139</sup> “First published in 1919 as a serial in the All-Story Weekly pulp magazine, this story was originally titled The Curse of Capistrano and was the first appearance of the Zorro character. (...) 1920 film The Mark of Zorro and was republished as a novel (...) re-titled as The Mark of Zorro” (McCulley, 1919: V).

<sup>140</sup> “Contrary to a myth which has often been repeated in recent years, Zorro was not a Mexican folk hero adapted to print by McCulley and there is no evidence whatsoever that the character was based in any part on any actual Mexican bandit. (...) the character seems to have been inspired in part by The Scarlet Pimpernel” (McCulley, 1919: VII).

<sup>141</sup> “McCulley is often described as ‘a New York pulp writer who later moved to California’” (McCulley, 1919: VIII).

<sup>142</sup> “He created a number of popular masked, costumed vigilante characters and gentleman villains with secret identities, and his work was a major influence on subsequent pulp characters” (McCulley, 1919: VII).

<sup>143</sup> “In particular, The Shadow was inspired in part by McCulley's work, in turn serving as a major

Años después del gran éxito del Zorro, se publicaron tres novelas en la revista *Argosy magazine* (1932, 1933 y 1934), aunque aparecieron también varias historias posteriormente como *Zorro Rides Again* y *The Sign of Zorro* (McCulley, 1919: IX)<sup>144</sup>. El personaje del Zorro ha evolucionado desde su concepción a principios del siglo XX convirtiéndose en “una de las figuras de ficción más ampliamente reconocidas del mundo” (McCulley, 1919: X)<sup>145</sup>.

La historia, como la de doctor Jeckyll y Mister Hyde comienza en medio de la noche, con la oscuridad alrededor, y la primera aparición del personaje, al igual que la de Guillermo Tell, se producirá en boca de otro personaje: “este Señor Zorro está fuera del país de nuevo. (...) Señor Zorro, ¿eh? (...) ¿Es mi destino oír siempre ese nombre? Señor Zorro, ¿eh? ¡Señor zorro, en otras palabras!” (McCulley, 1919: 2)<sup>146</sup>. A continuación hace su aparición don Diego Vega, identidad secreta del Zorro, para alivio de los que se encuentran en la taberna, pues se le considera un acaudalado terrateniente pero sin ningún ápice de valor:

El recién llegado se giró y se enfrentó a ellos; el terrateniente dio otro suspiro de alivio. No era el Señor Zorro, por supuesto. Era Don Diego Vega, un joven guapo de excelente sangre y veinticuatro años, que tenía en el trayecto de El Camino Real poco interés comparado con las cosas verdaderamente importantes en la vida. (McCulley, 1919: 5)<sup>147</sup>.

Él mismo afirmará su falta de intención de arriesgar su vida en aventuras: “Es cierto (...) que no tengo una reputación por cabalgar como un loco poniendo en riesgo mi pescuezo, luchando como un idiota contra todo recién llegado, y tocando la guitarra bajo la ventana de cualquier mujer como un paleta” (McCulley, 1919: 5)<sup>148</sup>. Más

---

inspiration for Batman, and the modern superhero of American comic book fame owes much to McCulley. Among his many creations were The Green Ghost, The Crimson Clown, Black Star and The Spider, all of which had elements – Secret identities, sidekicks, gadgets and weapons – found in later characters” (McCulley, 1919: VII).

<sup>144</sup> “Three Zorro novellas appeared in *Argosy magazine* in 1932, 1933 and 1934. Numerous other stories, many featuring the ‘old California’ motif, appeared as well, as did the full-length novels, *Zorro Rides Again* (1931) and *The Sign of Zorro* (1941)” (McCulley, 1919: IX)..

<sup>145</sup> “Zorro has evolved into one of the world's most widely recognized fictional figures” (McCulley, 1919: X).

<sup>146</sup> “They are staying in the pueblo (...) that this Señor Zorro is abroad again. (...) Señor Zorro, eh? (...) Is it my fate always to hear that name? Señor Zorro, eh? Mr. Fox, in other words!” (McCulley, 1919: 2).

<sup>147</sup> “The newcomer turned and faced them; the landlord gave another sigh of relief. It was not Señor Zorro, of course. It was Don Diego Vega, a fair youth of excellent blood and twenty-four years, noted the length of El Camino Real for his small interest in the really important things of life” (McCulley, 1919: 5).

<sup>148</sup> “It is true (...) that I do not have a reputation for riding like a fool at risk of my neck, fighting like and

adelante se continúan mencionando las características que describen al personaje desde el punto de vista de aquellos que solo saben de su identidad social:

¿No tiene la sangre azul y vastos acres y grandes almacenes repletos de bienes? ¿No es liberal? (...) Es tan amable como una brisa de primavera. Aun así, tiene una muñeca firme y una mirada profunda. Es simplemente la forma de ver la vida del caballero. (...) ¡Y cabezas partidas! ofreció el sargento. ¡Ja! ¡Y cabezas partidas, camarada! ¡Gobernaría el país! ¡Ningún jovenzuelo se interpondría en mi camino, sacaría la espada y a por ellos! Traicionas a Pedro Gonzales, ¿eh? ¡Ja! Por el hombro - ¡Límpiamente! ¡Ja! ¡Por el pulmón! (McCulley, 1919: 9)<sup>149</sup>.

El arma que utilizará el Zorro, además de la característica espada que se repetirá en todas las imágenes posteriores del héroe, es la pistola; en varias ocasiones utilizará ambas al mismo tiempo, pues, mientras se bate en duelo a espada con una mano, habrá de mantener al resto de enemigos a raya con la pistola.

El Zorro tendrá como auxiliares varias personas, entre ellas, el secretario de su padre:

Don Diego sorbió su vino despacio, como debería un caballero, mientras el Sargento Gonzales se lo tomó de dos grandes tragos (...) al menos soy lo bastante valiente para eso (...) no necesito una escolta de soldados del presidio para cruzar la plaza. (...) ¿Y por qué no envía ese secretario tuyo a por la miel, caballero? ¿Para qué tiene el adinerado sirvientes, si un hombre no puede enviarlos a hacer recados en una noche de tormenta como esta? Es un hombre anciano y débil (...) También es el secretario de mi anciano padre. La tormenta lo mataría. (McCulley, 1919: 8)<sup>150</sup>.

Otro de los auxiliares del Zorro será, al igual que ha sucedido en el caso de la Pimpinela, la dama que acompaña a la identidad social del héroe sin conocer la secreta.

---

idiot with every newcomer, and playing the guitar under every woman's window – like a simpleton” (McCulley, 1919: 5).

<sup>149</sup> “Has he not blue blood and broad acres and great storehouses filled with goods? Is he not liberal? (...) He is a gentle as a breeze of spring. Yet he has a firm wrist and a deep eye. It merely is the caballero's manner of seeing life. (...) And broken heads! the corporal offered. Ha! And broken heads, comrade! I would rule the country! No youngster should stand long in my way. Out with blade and at them! Cross Pedro Gonzales, eh? Ha! Through the shoulder – neatly! Ha! Through a lung!” (McCulley, 1919: 9).

<sup>150</sup> “Don Diego sipped at his wine slowly, as a gentleman should, while Sergeant Gonzales took in two great gulps (...) At least I am brave enough for that (...) I do not need an escort of soldiers from the presidio to cross the plaza. (...) And why did you not send that secretary of yours for the honey, caballero? Why be wealthy and have servants, if a man cannot send them on errands on such a stormy night? He is an old man and feeble (...) He also is secretary to my aged father. The storm would kill him” (McCulley, 1919: 8).

En el caso del Zorro, esta dama estará representada por la señorita Lolita, una hermosa muchacha de dieciocho años (McCulley, 1919: 24)<sup>151</sup> a la que se describe de la siguiente manera:

tan pronto como vino, una cosita delicada de ojos negros que parpadearon, y cabello negro que caía por su cabeza en una gran espiral, y diminutos pies delicados que asomaban bajo sus faldas de brillante tejido. (McCulley, 1919: 26)<sup>152</sup>.

En el primer encuentro entre Lolita y el Zorro, esta se enamora de él tras su cortejo, por lo que le advertirá de la trampa en la que está a punto de caer:

Su objetivo ahora era retrasar al Señor Zorro tanto como fuera posible. Porque él sabía que los soldados vendrían y que el salteador de caminos acabaría muerto o capturado, y que seguramente el gobernador admitiría que Don Carlos merecía alguna consideración por lo que había hecho. (McCulley, 1919: 34)<sup>153</sup>.

El Zorro, a pesar de la traición de don Carlos, no se venga de él, sino que se despidе y huye del lugar:

Me temo, dijo el Señor Zorro, que los soldados están demasiado cerca, don Carlos. El rostro de don Carlos palideció cuando el salteador de caminos recogía su pistola, porque temió que iba a pagar el precio de su traicionera hospitalidad. Pero el señor Zorro no hizo ningún ademán de dispararle. (McCulley, 1919: 37)<sup>154</sup>.

Lolita, que será cortejada al mismo tiempo por tres identidades de dos hombres diferentes (el Zorro, don Diego y el capitán Ramón), lamentará que el carácter del Zorro no se encuentre en don Diego, con quien la quieren casar sus padres: “¡Si apareciera algún hombre que combinara la riqueza de Vega con el espíritu aventurero, la audacia y el coraje!” (McCulley, 1919: 49)<sup>155</sup>.

---

<sup>151</sup> “The Señorita Lolita. (...) Lolita is eighteen now, and a beautiful and accomplished girl (...) He would be important and powerful again!” (McCulley, 1919: 24).

<sup>152</sup> “and soon she came, a dainty little thing with black eyes that snapped, and black hair that was wound around her head in a great coil, and dainty little feet that peeped from beneath skirts of bright hue” (McCulley, 1919: 26).

<sup>153</sup> “His object now was to delay this Señor Zorro as much as possible. For he knew the soldiers would come and the highwayman be killed or captured, and surely the governor would admit that Don Carlos was entitled to some consideration for what he had done” (McCulley, 1919: 34).

<sup>154</sup> “I fear, said Señor Zorro, That the soldiers are much too close, Don Carlos. The face of the don went white at that, for the highwayman was picking up his pistol, and Don Carlos feared he was about to pay the price for his treacherous hospitality. But Señor Zorro made no move to fire” (McCulley, 1919: 37).

<sup>155</sup> “Señor Zorro, now had thrilled her to the tips of her tiny toes, (...) If some man appeared who

Don Diego alerta mediante una carta a don Carlos de la situación y apremia a este para que acudan a su hacienda mientras él se encuentra fuera:

Los soldados comenzaron esta mañana a perseguir al Señor Zorro, y se ha informado de que el salteador de caminos tiene una banda de ladrones bajo su mando y que puede ofrecer batalla. No se puede saber, mi amigo, lo que pueda pasar. Me desagrada tener a alguien de mi interés sometido al peligro, particularmente tu hija, pero también a doña Catalina y usted mismo. Además, este bandido vio a su hija la tarde pasada, y ciertamente debe de haber apreciado su belleza, y puede buscarla de nuevo.

Le suplico venga inmediatamente a mi casa en Reina de Los Ángeles, y la tome como su hogar hasta que este asunto esté zanjado. Marcho esta mañana a mi hacienda, pero he dejado órdenes a mis sirvientes de que darás las órdenes que desees. Espero verle cuando regrese, que será en dos o más días (McCulley, 1919: 55)<sup>156</sup>.

Lolita, como Marguerite, se debatirá entre el petimetre y el héroe enmascarado, entre la seguridad y la aventura:

La señorita Lolita no dijo nada, pero comenzó a pensar que quizás no sería tan malo convertirse en la esposa de don Diego. Estaba luchando la señorita Lolita una batalla mental. Por un lado estaba la riqueza y la posición, y la seguridad y buena fortuna de sus padres – y un hombre sin vida por marido; y por el otro lado estaba el romance y el amor idealista que buscaba. Hasta que se perdiera la última esperanza ella no se rendiría por lo segundo. (McCulley, 1919: 57)<sup>157</sup>.

Lolita, como el héroe, demostrará poseer valor, que no duda en emplear en suicidarse si le obligan a regresar a la cárcel donde la han metido junto con sus padres de manera injusta y como venganza del capitán Ramón:

---

combined Vega's wealth with the rogue spirit and dash and courage!" (McCulley, 1919: 49).

<sup>156</sup> "The soldiers are starting this morning to pursue this Señor Zorro, and it has been reported that the highwayman has a band of rogues under his command and may offer battle. There is no telling, my friend, what may happen. I dislike having one in whom I am interested subjected to danger, meaning your daughter particularly, but also the Doña Catalina and yourself. Moreover, this bandit saw your daughter last evening, and certainly must have appreciated her beauty, and he may seek to see her again. I beg you to come at once to my huse in Reina de Los Angeles, and make it as your home until matters are settled. I am leaving this morning for my hacienda, but have left orders with my servants that you are to give what commands you will. I shall hope to see you when I return, which will be in two or three days. Diego" (McCulley, 1919: 55).

<sup>157</sup> "Señorita Lolita said nothing, but she began thinking that perhaps it would be so bad after all to become the wife of Don Diego. She was fighting a mental battle, was Señorita Lolita. On the one side was wealth and position, and the safety and good fortune of her parents – and a lifeless man for husband; and on the other side was the romance and ideal love she craved. Until the last hope was gone she could not give the latter up" (McCulley, 1919: 57).



No es momento de discursos mentirosos, señor, replicó la chica. Me doy cuenta de las circunstancias demasiado bien, y he dicho que no volveré a la cárcel, y lo digo en serio – y lo digo ahora. Un paso más y me quito la vida. (McCulley, 1919: 155)<sup>158</sup>.

Otro de los auxiliares del héroe será fray Felipe (el empleo de un personaje atípico perteneciente al clero ya aparece en obras como *Robin Hood* y será un motivo en otros héroes posteriores, si bien no siempre como miembros del cristianismo).

Al cargo de esta hacienda estaba Fray Felipe, un miembro de la orden que llevaba años ya, y bajo su dirección los neófitos hicieron de la propiedad un lugar próspero, criando mucho ganado y enviando a los almacenes grandes cantidades de pieles, sebo, miel y fruta, así como vino (...) Pero dudaba de que el Zorro debiera pasar. Pues era conocido que el salteador de caminos trataba con dureza a aquellos que perseguían a los frailes, y se creía que todos los franciscanos tenían un sentimiento de amistad por el y que le ayudarían. (McCulley, 1919: 78)<sup>159</sup>.

Cuando capturan a fray Felipe, este, como Tuck, demuestra que su apariencia de hombre mayor y de paz esconde una fuerza increíble:

¡Me habéis despojado de mi hábito!” gritó. “¡Ahora soy un hombre, no un fraile! ¡Apartaos, perros! (...) Pero no fue muy lejos. Los soldados sometieron a Fray Felipe y lo ataron al poste de los latigazos. Esto fue un insulto añadido, pues el poste se usaba para nadie más que para los nativos insubordinados. (McCulley, 1919: 94)<sup>160</sup>.

Don Diego, a diferencia de otros héroes, asistirá a una injusticia sin intervenir, lo que supone que más adelante, su padre, don Alejandro Vega, le reproche su actitud:

¡Si pudieras tener la mitad del coraje y espíritu que tiene el Señor Zorro, que tiene

---

<sup>158</sup> “It is not time for lying speeches, Señor, the girl replied. I realize the circumstances only too well, I have said that I will not return to carcel, and I mean it – and mean it now. One step toward me, and I take my own life” (McCulley, 1919: 155).

<sup>159</sup> “In charge of this hacienda was one Fray Felipe, a member of the order who was along in years, and under his direction the neophytes made the state a profitable one, raising much livestock and sending to the storehouses great amounts of hides and tallow and honey and fruit, as well as wine (...) But he doubted whether Zorro would pass. For it was well known that the highwayman dealt harshly with those who prosecuted the frailes, and it was to be believed that every Franciscan held a friendly feeling for him and would give him aid” (McCulley, 1919: 78).

<sup>160</sup> “You have removed my robe!, he cried. I am a man now, not fray! One side, dogs! (...) But he did not go far. The soldiers had subdued Fray Felipe by now and had lashed him to the whipping-post. This was added insult, for the post was used for none except insubordinate natives” (McCulley, 1919: 94).

este salteador de caminos! Tiene principios y lucha por ellos. Ayuda a los indefensos y venga a los oprimidos. (McCulley, 1919: 109)<sup>161</sup>.

Don Diego, como el Zorro, instará a los herederos de las grandes fortunas de la zona a unirse contra la injusticia y la opresión:

Míralo como una alondra si te place, aun así debería hacer algún bien. ¿Podrían los políticos atreverse a enfrentarse a vosotros, herederos de una de las familias más poderosas? Agrupaos y daos un nombre. Hacedos temibles a lo ancho y largo de la tierra. (McCulley, 1919: 113)<sup>162</sup>.

Estos aceptarán la propuesta y aceptarán seguir al Zorro en la empresa de acabar con los opresores y defender al débil:

Nos llamaremos los vengadores (...) y entonces seréis verdaderos caballeros, caballeros protegiendo al débil,” (...) yo os lideraré, y os daré la lealtad esperada y más. También, espero obediencia a las órdenes. (McCulley, 1919: 114)<sup>163</sup>.

Al final de la narración, cuando logran rescatar a los Pulido y someter a los opresores, el grupo de vengadores que sigue al Zorro manifiesta su lealtad hacia él ante el gobernador:

Que se sepa que nosotros cabalgamos con el Señor Zorro cuando invadió la cárcel y rescató a los prisioneros, que llevamos a Don Carlos y Doña Catalina a lugares seguros, y que dimos nuestra palabra y nuestro honor y nuestras espadas para que no fueran perseguidos más. (McCulley, 1919: 175)<sup>164</sup>.

Finalmente, otro de los auxiliares del Zorro será su propio caballo, que está entrenado para despistar a sus perseguidores y acudir en auxilio de su dueño:

¡Un truco!, el salteador de caminos repitió, riendo. Es un caballo noble el que

---

<sup>161</sup> “If would you have half the courage and spirit this Señor Zorro, this highwayman, has! He has principles and he fights for them. He aids the helpless and avenges the oppressed” (McCulley, 1919: 109).

<sup>162</sup> “Look upon it as a lark if it pleases you, yet you would be doing some good. Would the politicians dare stand against you, scions of the most powerful families? Band yourselves together and give yourselves a name. Make yourselves feared the length and breadth of the land” (McCulley, 1919: 113).

<sup>163</sup> “We shall call ourselves the Avengers (...) And then you shall be caballeros in truth, knights protecting the weak (...) I lead, and I give you loyalty and expect as much. Also, I expect obedience to orders” (McCulley, 1919: 114).

<sup>164</sup> “Be it known that we ourselves rode with this Señor Zorro when he invaded the carcel and rescued the prisoners, that we carried Don Carlos and Doña Catalina to places of safety, and that we have pledged our words and honors and blades that they shall not be persecuted more” (McCulley, 1919: 175).

tengo. ¿Quizás oíste un reclamo peculiar salir de mis labios? Mi bestia está entrenada para responder a ese reclamo. Galopa salvajemente, haciendo un ruido considerable, y los soldados le siguen, y cuando se ha ido a cierta distancia se gira y se detiene, y una vez que los perseguidores han pasado vuelve a esperar mi regreso. Sin duda ahora está tras el patio. Castigaré a este capitán, montaré y me iré cabalgando. (McCulley, 1919: 42)<sup>165</sup>.

La primera aparición de uno de los agresores del Zorro, el sargento Gonzales, lo muestra como alguien bravucón que mentirá para salvaguardar su honor y culpar al héroe de delitos que no ha cometido:

¡Recorre de arriba a abajo la distancia de El Camino Real como una cabra las altas colinas! Lleva una máscara, y blande una espada bonita, me dicen. Usa la punta de esta para marcar su odiada letra Z en la mejilla de su enemigo (...) ¡La marca del Zorro la llaman! (...) Nunca la he visto. ¡No me hará el honor de dejarme verla! Los estragos del Señor Zorro nunca suceden alrededor del sargento Pedro Gonzales! ¿Quizás este señor Zorro podría decirnos el motivo de eso? ¡Ja!” (...) Le llaman ahora La Maldición de Capistrano. (McCulley, 1919: 3)<sup>166</sup>.

El sargento cree que el Zorro ha de tener un lugar que le permita ocultarse cuando le buscan y que tal vez este lugar sea un convento de frailes:

Es cierto que debe de tener algún lugar donde esconderse y recuperarse. (...) ¡Dice que no es un ladrón de verdad, por todos los santos! Él no hace sino castigar a aquellos que maltratan a los hombres en las misiones, dice él. Amigo de los oprimidos (...) Los frailes de las misiones le escudan, ocultándolo, dándole su carne y su bebida. (McCulley, 1919: 4)<sup>167</sup>.

El sargento Gonzales golpea a un nativo injustamente y, por ello, el Zorro acude a castigarle:

---

<sup>165</sup> “A trick!, the highwayman repeated, laughing. It is a noble horse I have. Perhaps you heard a peculiar cry from my lips? My beast is trained to act at that cry. He gallops away wildly, making considerable noise, and the soldiers follow him. And when he has gone some distance he turns aside and stops, and after the pursuit has passed he returns to await my bidding. No doubt he is behind the patio now. I shall punish this captain and then mount and ride away” (McCulley, 1919: 42).

<sup>166</sup> “He runs up and down the length of El Camino Real like a goat of the high hills! He wears a mask, and he flashes a pretty blade, they tell me. He uses the point of it to carve his hated letter Z on the cheek of his foe (...) the mark of Zorro they are calling it! (...) I never seen it. he will not do me the honor of letting me see it! Señor Zorro's depredations never occur in the vicinity of Sergeant Pedro Gonzales! Perhaps this Señor Zorro can tell us the reason for that? Ha! (...) They are calling his the 'Curse of Capistrano' now (...) There is a reward” (McCulley, 1919: 3).

<sup>167</sup> “It is certain that he must have some place for hiding and recuperation. (...) He says that he is no real thief, by he saints! He is but punishing those who mistreat the men of the missions, he says. Friend of the oppressed, (...) The frailes of the missions are shielding him, hiding him, giving him his meat and drink” (McCulley, 1919: 4)

Señor Zorro rió, no desagradablemente, pero no apartó sus ojos de Gonzales. (...) Hace cuatro días, señor, golpeó brutalmente a un nativo que se había ganado vuestro desagrado. El asunto sucedió en el camino entre aquí y la misión de San Gabriel. (...) Soy el amigo de los oprimidos, señor, y he venido a castigaros. (...) ¡Su excelencia ha ofrecido un buen precio por tu cadáver! (McCulley, 1919: 11)<sup>168</sup>.

Al sacar una pistola de debajo de su capa, el sargento Gonzales llama cobarde al Zorro y le insta a hacer justicia a su fama de espadachín y batirse en duelo con él, esperando que alguno de los presentes pueda atacarle mientras el Zorro está distraído:

¡Atrás, Señor! Hay muerte en esto que llamáis arma del demonio. No le avisaré de nuevo. Alguien me había dicho que eráis un hombre valiente (...) Se susurra que os enfrentaríais a cualquier hombre cara a cara y que cruzaríais espadas con él. (...) y ahora le encuentro recurriendo a un arma propia para poco más que usar contra los nativos rojos. ¿Puede ser, señor, que no tengáis el coraje que he oído que poseéis? (...) Cruzaría espadas con vos gustoso cuando haya hecho este procedimiento seguro (...) No deseo que ninguno de vosotros me interrumpa mientras castigo aquí al sargento. (...) empuñaré la pistola con mi mano izquierda (...) Me enfrentaré al sargento con mi derecha, de la manera apropiada, y mientras lucho, tendré un ojo puesto en la esquina. El primer movimiento de cualquiera de vosotros, señores, significará que disparo. (...) os doy mi palabra de caballero. (McCulley, 1919: 12)<sup>169</sup>.

A pesar de todos sus trucos, el sargento no logra vencer al Zorro y este debe huir ante la presencia de refuerzos:

Todos sus trucos fueron resueltos antes de que los intentara (...) la punta de su espada parecía la cabeza de una serpiente con mil lenguas (...) Nos interrumpen, señor (...) lo siento, ya que no tendré el tiempo necesario para infligirle el castigo que merece, y tendré que planear otra visita en otro momento. Apenas se merece

---

<sup>168</sup> “Señor Zorro laughed, not unpleasantly, but he did not take his eyes from Gonzales. (...) Four days ago, Señor, you brutally beat a native who had won your dislike. The affair happened on the road between here and the mission at San Gabriel. (...) I am the friend of the oppressed, Señor, and I have come to punish you. (...) His excellency has offered a pretty price for your carcass! (...) There had been certain tales of the man's skill with a blade” (McCulley, 1919: 11).

<sup>169</sup> “Back, Señor! There is death in this you call the devil's weapon. I shall not warn again. Somebody told me you were a brave man (...) It has been whispered that you would meet any man foot to foot and cross blades with him. (...) And now I find you resorting to a weapon fit for nothing except to use against red natives. Can it be, señor, that you lack the courage I have heard you possess? (...) I shall cross blades with you gladly when I have made such a proceeding safe (...) I do not wish to have any of you disturbing me while I am punishing this sargeant here” (...) I shall hold the pistol in my left hand (...) I shall engage this sargeant with my right, in the proper manner, and as I fight I shall keep and eye on the corner. The first move from any of you, señores, means that I fire. (...) I give you my word as a caballero” (McCulley, 1919: 12).

una doble visita. (McCulley, 1919: 14)<sup>170</sup>.

Sin embargo, antes de marcharse, humillará al sargento: “El Señor Zorro sacudió su mano abajo, pasó la empuñadura de su espada a ella y la agarró al lado de la culata de su pistola, y con su mano derecha abofeteó a Pedro Gonzales en la mejilla” (McCulley, 1919: 15)<sup>171</sup>.

El sargento, cuando le preguntan por lo sucedido, miente afirmando que el Zorro conocía que se había partido el pulgar de la mano de la espada mientras practicaba esgrima y que, además, mantuvo la pistola en su mano izquierda para dispararle si comenzaba a vencerle (McCulley, 1919: 16)<sup>172</sup>, aunque estas mentiras no le servirán para salvar su honor:

Aunque el sargento tenga una lengua retorcida mientras habla de ello (...) me ha llegado a través de un sargento que estuvo presente que este señor Zorro jugó con el sargento y finalmente lo desarmó y saltó por una ventana para huir en la lluvia. No pudieron encontrar su rastro (...) o de cualquier otro bandido. (McCulley, 1919: 22)<sup>173</sup>.

Otro de los agresores del Zorro (y también de Lolita) será el capitán Ramón, que se parece al sargento Gonzáles en la prodigalidad de sus embustes sobre el Zorro:

Es brutal tratando con los hombres. Mata a diestro y siniestro, tengo oído. Dicen que implantó un reino del terror en el norte (...) Le retaré por esa afirmación, señor, puesto que es una calumnia!, gritó el salteador de caminos. (...) Lolita sintió cierto orgullo en la aseveración del hombre, y una gran parte de temor por él. (McCulley, 1919: 41)<sup>174</sup>.

---

<sup>170</sup> “All his tricks solved almost before he tried them (...) The tip of his blade seemed to be a serpent's head with a thousand tongues (...) We are interrupted, señor (...) I regret if, for I will not have the time to give you the punishment you deserve, and will have to arrange to visit you another time. You scarcely are worth a double visit” (McCulley, 1919: 14).

<sup>171</sup> “His blade seemed to take on new life. It darted in and out with a speed that was bewildering. It caught a thousand beams of light from the flickering candles and hurled them back (...) Instead, Señor Zorro swung his left hand down, passed the hilt of his blade to it and grasped it beside the pistol's butt, and with his right he slapped Pedro Gonzales once across his cheek (...) And the he went though the window as a mountain goat jumps from a cliff” (McCulley, 1919: 15).

<sup>172</sup> “How is that brave one? (...) This pretty Señor Zorro knew, of course! Some days ago I broke the thumb of my sword hand while fencing (...) We shall fight, he says, and I will outpoint you, so that I may boast of it afterward, in my left hand I hold the pistol. If your attack is not to my liking, I shall fire” (McCulley, 1919: 16).

<sup>173</sup> “Though the sergeant has a crooked tongue while speaking of it (...) it has come to me through a corporal who was present that this Señor Zorro played with the sergeant and finally disarmed him and sprang through a window to make his escape in the rain. They could not find his tracks. (...) or any other bandit” (McCulley, 1919: 22).

<sup>174</sup> “The fellow should die the death (...) He is brutal in his dealings with men. He kills wantonly, I have

Por estas mentiras, el Zorro retará al capitán a batirse con él tomando las mismas precauciones que con el sargento, además de asegurarse de que Lolita y su madre no salgan heridas:

¡Atrás, Señor! Gritó el Zorro, exhibiendo de repente una pistola. Con gusto lucharé con vos, pero la pelea debe de ser justa. Don Carlos recoja a su mujer y su hija tras sus brazos y retírelas a una esquina mientras cruzo espadas con este mentiroso. ¡No pretendo dar un aviso de que aún estoy aquí! (McCulley, 1919: 41)<sup>175</sup>.

Al enfrentarse al capitán Ramón, el Zorro mantiene cierta cautela pues sabe que este tiene cierta reputación como maestro de esgrima. Además, afirma su intención de matarle, pues ha oído que es “un oficial excelente (...) y el ejército está necesitado de varios. Pero has ido diciendo mentiras sobre mí, y debes de pagar un precio por ello. (...) Eres más listo que tu gran sargento, pero no lo bastante espabilado” (McCulley, 1919: 42)<sup>176</sup>; después de ser vencido, el capitán actuará como el sargento y mentirá para salvar su honor (“el capitán y el sargento se miraron el uno al otro, cada uno preguntándose cuánto se habían mentido el uno al otro”, McCulley, 1919: 50)<sup>177</sup>. A continuación, injuria tanto a don Diego como a don Carlos delante de Lolita y la pretende: “Definitivamente don Diego Vega no es un hombre para ti (...) No temo a tu padre. Debería estar orgulloso del hecho de que el capitán Ramón pretenda a su hija” (McCulley, 1919: 61)<sup>178</sup>, a pesar de que esta rechaza sus insinuaciones, motivo por el cual el capitán la insultará y ella le abofeteará: “¡Señor!, gritó ella. (...) Como un destello del relámpago su mano avanzó, y chocó contra la mejilla del capitán Ramón”

---

heard. The say he caused a reign of terror in the north (...) I shall take you to task for that statement, señor, since it is a falsehood!, the highwayman cried. (...) Lolita felt some pride in the man's statement, and a great deal of fear for him” (McCulley, 1919: 41).

<sup>175</sup> “Back, Señor!, Zorro cried, exhibiting a pistol suddenly. I shall fight you gladly, but the fight must be fair. Don Carlos gather your wife and daughter beneath your arms and retire to the corner while I cross blades with this teller of falsehoods. I do not intend to have a warning given out that I still am here!” (McCulley, 1919: 41).

<sup>176</sup> “Captain Ramon had some reputation as a master of fence, and Señor Zoro evidently knew it, for he was cautious at first, leaving no opening, on defense rather than attack. (...) Twere a shame to kill you, he said. You are an excellent officer, I have heard, and the army needs a few such. But you have spoken falsehood regarding me, and so must pay a price. (...) You are more clever than your big sergeant, but not half clever enough” (McCulley, 1919: 42).

<sup>177</sup> “You but followed a tricky horse (...) had a pistol handy in case I should prove too expert with the blade. (...) Captain and sergeant looked at each other squarely, each wondering how much the other had been lying; (...) Sergeant Gonzales, I should like to go with you. Don Diego said suddenly. (...) Well, perhaps it were best for me to remain in the pueblo” (McCulley, 1919: 50).

<sup>178</sup> “Certainliy Don Diego Vega is not the man for you (...) I fear not your father. He should be proud of the fact that Captain Ramon looks at his daughter”(McCulley, 1919: 61).

(McCulley, 1919: 62)<sup>179</sup>, antes de que el Zorro llegue para mediar en la situación: “de una esquina de la habitación vino una voz que era a la vez profunda y severa” (McCulley, 1919: 63)<sup>180</sup>.

El Zorro se presenta como un hombre justo y honesto, cuyo código ético le impide faltarles al respeto a las mujeres y pelear contra alguien herido; por ello le propondrá al capitán evitar la muerte si se disculpa ante la señorita Lolita.

Puede que sea un forajido, pero respeto a las mujeres (...) Otro pensamiento como ese y lo atravieso donde se encuentre, ¡aunque esté herido! ¿Cómo debería castigarle? (...) Merecéis la muerte, señor, pero supongo que debo permitirlos escapar. Pero os postraréis de rodillas y os disculparéis ante esta señorita. (McCulley, 1919: 63)<sup>181</sup>.

En ese momento, Lolita decidirá finalmente que su corazón está con el Zorro y que no puede casarse con don Diego: “Solo que esta vez el beso fue más largo. Ella no hizo ademán de verle la cara” (McCulley, 1919: 65)<sup>182</sup>.

Tras su segundo enfrentamiento con el Zorro, el capitán oculta que este haya sucedido para evitar las represalias de los Vega por sus deleznales actos:

el Capitán Ramón no desea que se conozca que el Señor Zorro se encontrara con él una segunda vez, y que le tratara como a un peón. (...) El capitán decidió que sería mejor no decir nada de lo ocurrido. (...) Ramón solo esperaba que Don Diego no se enterara mucho de lo sucedido, pues si un Vega levantara la mano contra él, el capitán tendría dificultades para mantener su posición. (McCulley, 1919: 67)<sup>183</sup>.

Debido al sentimiento de humillación que sufre tras su encuentro con el Zorro, decide vengarse de los Pulido (McCulley, 1919: 67)<sup>184</sup>, para ello decidirá acusar al padre de

---

<sup>179</sup> “Señor!, She shrieked. (...) Like a flash of lightning her hand went forward, and came against Captain's Ramon's cheek with a crack” (McCulley, 1919: 62).

<sup>180</sup> “from a corner of the room there came a voice that was at once deep and stern” (McCulley, 1919: 63).

<sup>181</sup> “Outlaw I may be, but I respect women (...) Another thought like that and I cut you down where you stand, though you are a wounded man! How shall I punish you? (...) You deserve death, señor, but I suppose I must allow you to escape that. But you will go down upon your knees and apologize to this señorita” (McCulley, 1919: 63).

<sup>182</sup> “Only this time the kiss was longer. She made no effort to see his face” (McCulley, 1919: 65).

<sup>183</sup> “Captain Ramon had no wish to let it become known that this Señor Zorro had met him a second time, and treated him much like a peon. (...) The captain decided it were better to say nothing of the occurrence. (...) Ramon only hoped that Don Diego would not learn much of the happening, for if a Vega raised hand against him, the captain would have difficulty maintaining his position” (McCulley, 1919: 67).

<sup>184</sup> “At least he could do one thing, he decided. He could have his revenge for the flouting the daughter of Don Carlos Pulido had given him” (McCulley, 1919: 67).

Lolita de traición y, con ello, arrebatárle sus posesiones, para que sea ella la que acuda a él (McCulley, 1919: 70)<sup>185</sup>. Estos planes serán escuchados por el Zorro, que decidirá intervenir para evitarlo; mientras tanto, sus agresores persistirán en su campaña de difamación buscando apoyos que se enfrenten a él:

¡Deben ser destruidos, asesinados!, gritó el gobernador. Un hombre de ese tipo puede ganarse seguidores, y más seguidores aún, hasta que sea lo bastante fuerte para causar serios problemas. ¿Ha cometido nuevas atrocidades?

Las ha cometido, excelencia. Ayer un fraile de San Gabriel fue azotado por engaños. El Zorro atrapó al testigo en el camino, y lo azotó casi hasta la muerte. Y entonces cabalgó al pueblo casi al anochecer y azotó al magistrado. Mis soldados estaban fuera buscándole entonces. Parece que este Señor Zorro conoce los movimientos de mis fuerzas y siempre golpea cuando las tropas no están. (McCulley, 1919: 123)<sup>186</sup>.

El capitán, que ha enviado una carta al gobernador en la que culpa a los Pulido de acoger al Zorro y ayudarlo, incluye en sus sospechas a los Vega pero, dada su fama y el temor que le causan sus represalias, se retracta de esas ideas (McCulley, 1919: 123)<sup>187</sup>.

Delante del gobernador continúa añadiendo mentiras sobre todos aquellos de los que desea vengarse, como el Zorro, los Pulido y los frailes:

Había estado comiendo. Se escondía en un armario y mientras yo estaba solo allí y mis hombres buscaban rastros, salió del armario, me arrolló con el hombro por detrás y escapó. (...) ¡Me alegra oírlo! Los Vega son poderosos. Nunca han sido mis mejores amigos, aunque nunca han alzado un dedo contra mí, así que no me puedo quejar. (...) Don Carlos Pulido y alguno de los frailes están protegiendo al hombre, le dan comida y bebida, ocultándole, enviándole noticias de la ubicación de las tropas. (McCulley, 1919: 124-125)<sup>188</sup>.

---

<sup>185</sup> "That will cause consternation for the pretty señorita, he was saying. That will teach her not to flaunt an officer of his Excellency's forces. When her father is in the carcel charged with high treason, and his estates have been taken away, then perhaps she will listen to what I have to say" (McCulley, 1919: 70).

<sup>186</sup> "They must be broken up, killed off!, the governor cried. A man of that sort always can get followers, and yet more followers, until he will be so strong that he can cause us serious trouble. Has he committed any further atrocities? He has, Excellency. Yesterday a fray from San Gabriel was whipped for swindling. Señor Zorro caught the witnesses against him on the highroad, and whipped them almost to death. And then he rode into the pueblo just at dusk and had the magistrado whipped. My soldiers were away looking for him at the time. It appears that this Señor Zorro knows the movements of my force and always strikes where the troopers are not" (McCulley, 1919: 123).

<sup>187</sup> "He did not ride out with them, but he returned with them. It seems that they picked him up at his father's hacienda. You perhaps guessed that I meant the Vegas in my letter. I am convinced now, your Excellency, that my suspicions in that quarter were unjust. This Señor Zorro even invaded Don Diego's house one night while Don Diego was away" (McCulley, 1919: 123).

<sup>188</sup> "He had been eating a meal. He was hiding in a closet, and while I was alone there and my men searching for trails, he came from the closet, ran me through the shoulder from behind, and escaped. (...) I am glad to hear it! The Vegas are powerful. They never have been my warm friends, yet never have they



Después de todas estas mentiras, el gobernador ordenará el arresto de la familia Pulido y su ingreso en prisión: “Arresten al padre, llévenlo a la cárcel y enciérrenlo allí. (...) apresadlos y encarceladlos también.” (McCulley, 1919: 125). Además, la crueldad del gobernador se manifestará en que paga para que humillen e insulten a la familia Pulido en su camino a prisión, provocando, de esta manera, el rechazo de la sociedad y el odio hacia su persona: “el viaje de la vergüenza (...) la gente honrada que aborrece la injusticia. (...) eso llevó a sus corazones un nuevo, aunque pasivo odio por el gobernador.” (McCulley, 1919: 129)<sup>189</sup>.

Al igual que Percy en *La Pimpinela Escarlata*, don Diego se presentará como un pusilánime, incapaz de conquistar a una dama: “Pero a-penas entiendo, resolló Don Diego, usé mis palabras con cuidado. Seguramente no dije nada que pudiera insultar o enfurecer a la señorita” (McCulley, 1919: 34)<sup>190</sup>, frente a la maestría del Zorro en astucia y cortejo: “Este Señor Zorro es un astuto caballero” (McCulley, 1919: 40)<sup>191</sup>.

En las palabras de Lolita, así como en fragmentos anteriores, se demostrará el carácter justiciero del héroe, cuya meta es castigar a los malvados y restaurar el orden y la justicia en la sociedad en la que vive.

Y sea sincero, señor, por mi bien. Sea sincero, digo, y cortejadme. Ningún hombre conoce vuestro rostro, y si os quitáis vuestra máscara para siempre, nadie sabrá de vuestra culpa. No es que fuerais un ladrón ordinario. Sé por qué habéis robado, para vengar a los desvalidos, para castigar a los políticos, para ayudar a los oprimidos. (McCulley, 1919: 65)<sup>192</sup>.

El Zorro actuará como Robin Hood, protegiendo al desvalido y entregando lo robado a los necesitados: “Habéis dado a los pobres lo que habéis robado” (McCulley, 1919:

---

raised hands against me, so I cannot complain. (...) Don Carlos Pulido and some of the frailes are protecting the man, giving him food and drink, hiding him, sending him news of the troopers' whereabouts” (McCulley, 1919: 124-125).

<sup>189</sup> “the journey of shame (...) the honest folk who abhorred injustice. (...) this thing brought to their hearts fresh, yet passive hatred of the governor” (McCulley, 1919: 129).

<sup>190</sup> “Bit I-I scarcely understand, Don Diego gasped. I used my words with care. Surely I said nothing to insult or anger the señorita” (McCulley, 1919: 34).

<sup>191</sup> “This Señor Zorro is a clever gentleman” (McCulley, 1919: 40).

<sup>192</sup> “And turn honest, señor, for my sake. Turn honest, I say, and claim me. No man knows you face, and if you take off your mask forever, none ever will know your guilt. It is not as if you were an ordinary thief. I know why you have stolen – to avenge the helpless, to punish the politicians, to aid the oppressed” (McCulley, 1919: 65).

66)<sup>193</sup>. Sin embargo, y a pesar de los ruegos de Lolita, el Zorro afirma no poder abandonar su cometido, pues ha de terminar su tarea como una obligación interna: “Pero mi tarea aún no ha terminado, señorita, y siento cómo me llama a terminarla” (McCulley, 1919: 66)<sup>194</sup>. Lolita, que acepta la condición del héroe y sus compromisos, le pide que acuda a buscarla cuando haya terminado su deber: “cuando esté acabada, vuelve conmigo. Te reconoceré de cualquier forma que vengas vestido.” (McCulley, 1919: 66)<sup>195</sup>.

Fray Felipe también caracteriza al héroe como un rescatador de los oprimidos y vengador de las injusticias: “He oído que busca ayudar a los oprimidos, que ha castigado a aquellos que han cometido sacrilegio, y que ha azotado a aquellos brutos que han golpeado a indios”(McCulley, 1919: 79)<sup>196</sup>.

El propio Zorro, además, señala cuál es su tarea cuando anuncia su intención de rescatar a los Pulido y vengar la injusticia: “esta es la forma en la que el Zorro castiga a aquellos que oprimen a los pobres y desvalidos, a aquellos que dan veredictos injustos, y a aquellos que roban en nombre de la ley” (McCulley, 1919: 103)<sup>197</sup>. Hacia el final de la narración se anuncian de nuevo los motivos por los que el Zorro y sus vengadores se enfrentan al poder establecido, dada la corrupción e iniquidad del mismo:

Ha habido cosas que no aprobamos. Los frailes de las misiones han sido saqueados por oficiales. Los nativos han sido tratados peor que a perros. Incluso hombres de sangre noble han sido robados porque no han sido amistosos con los poderes que gobiernan. (McCulley, 1919: 175)<sup>198</sup>.

Una de las primeras intervenciones de don Diego subraya su carácter débil y cobarde frente al valor que el Zorro representa:

y Don Diego Vega se apresuró en la taberna (...) pero rezo porque la historia no sea muy sangrienta, no puedo llegar a ver por qué los hombres deben ser violentos.

---

<sup>193</sup> “You have given what you have stolen to the poor” (McCulley, 1919: 66).

<sup>194</sup> “But my task is not yet done, señorita, and I feel called upon to finish it” (McCulley, 1919: 66).

<sup>195</sup> “when it is finished, come back to me. I shall know you in whatever garb you come” (McCulley, 1919: 66).

<sup>196</sup> “I have heard that he seeks to aid the oppressed, that he has punished those who have committed sacrilege, and that he has whipped those brutes who have beaten indians” (McCulley, 1919: 79).

<sup>197</sup> “this is the manner in which Señor Zorro punishes those who oppress the poor and help- less, who give unjust verdicts, and who steal in the name of the law” (McCulley, 1919: 103).

<sup>198</sup> “There have been things done that we cannot countenance. The frailes of the missions have been despoiled by officias. Natives have been treated worse than dogs. Even men of noble blood have been robbed because they have not been friendly to the ruling powers” (McCulley, 1919: 175).

¿Dónde está el cadáver del salteador de caminos? (McCulley, 1919: 17)<sup>199</sup>.

Incluso el propio héroe, en su identidad de petimetre, anuncia su deseo de ser más valiente y atrevido: “A veces, pensó Don Diego, desearía ser un hombre de acción. (...) Parece que no tengo la suficiente audacia o espíritu” (McCulley, 1919: 97)<sup>200</sup>. Sin embargo, no se muestra como un hombre valeroso (a pesar de serlo), lo que conlleva las burlas de los que le rodean mientras él no está presente:

¿Entonces es un hombre peligroso?, preguntó quien repartía. Un torrente de risas le contestó. ¿Peligroso? ¿Don Diego Vega? (...) Don Diego es casi tan peligroso como un lagarto asoleándose. (McCulley, 1919: 99)<sup>201</sup>.

Otra de las características de las que hace gala el Zorro es su cortesía, que emplea en un momento dado en tranquilizar a las damas por el estado del capitán: “Pido el perdón de las damas por esta escena (...) Veréis que el capitán no está gravemente herido, don Carlos. Él podrá volver al presidio en el mismo día” (McCulley, 1919: 43)<sup>202</sup>. Después de este ataque y la huida del Zorro, don Diego regresará, preocupado por el estado de sus huéspedes y motivando el deseo de venganza del capitán hacia el Zorro:

Don Diego Vega se apresuró a cruzar la puerta. (...) ¡Me regocijo de que estéis a salvo y bien! (...) Lolita sollozó, pero don Carlos fue rápido para responder. El tipo estaba allí, pero huyó después de atravesar al capitán Ramón en el hombro. ¡Ja!, dijo don Diego, derrumbándose en la silla. Así que habéis probado su acero, ¿eh, capitán? ¿Debería eso alimentar vuestro deseo de venganza y de vuestros soldados por el pícaro? (McCulley, 1919: 44)<sup>203</sup>.

Don Diego, a pesar del autocontrol que ejerce sobre sus actos y la consumada actuación de lechuguino que interpreta, no puede evitar que se dejen entrever ciertas emociones en

---

<sup>199</sup> “and Don Diego Vega hurried into the tavern (...) But I pray you make not the tale too bloody, I cannot see why men must be violent. Where's the highwayman's dead body?” (McCulley, 1919: 17).

<sup>200</sup> “Sometimes, mused Don Diego, I wish I were a man of action. (...) It appears that I have not dash and spirit enough” (McCulley, 1919: 97).

<sup>201</sup> “Then he is a dangerous man?, the dealer asked. A torrent of laughter answered him. Dangerous? Don Diego Vega? (...) Don Diego is about as dangerous as a lizard basking in the sun” (McCulley, 1919: 99).

<sup>202</sup> “I ask the pardon of the ladies for this scene (...) You will find that the captain is not badly injured, Don Carlos. He may return to his presidio within the day” (McCulley, 1919: 43).

<sup>203</sup> “Don Diego Vega hurried through the door. (...) I am rejoice that you are alive and well! (...) Lolita sniffed, but Don Carlos was quick to make reply. The fellow was here, but he made his escape after running Captain Ramon through the shoulder. Ha! Don Diego said, collapsing into a chair. So you have felt his steels, eh, captain? That should feed your desire for vengeance your soldiers are after the rogue?” (McCulley, 1919: 44).

algún momento:

Un poco de esperanza llenó el pecho de Lolita, ¿podía ser posible que don Diego Vega estuviera celoso? Si eso era cierto, posiblemente habría fundamento en ese hombre al fin y al cabo. Quizás podría despertar, y llegar a él la pasión y el amor, y podría ser como los demás jóvenes. (McCulley, 1919: 47)<sup>204</sup>.

Sin embargo, poco después recupera su estado indolente y su imagen de cobarde y poco ducho en las damas, provocando de nuevo el deseo de Lolita por que Diego fuera como el Zorro:

¿Supongo que debería -em- besar su mano? (...) el señor Zorro no lo hubiera sugerido, lo habría hecho. El señor Zorro había retado a la muerte para visitarla. ¡El señor Zorro habría reído mientras luchaba, y después hubiera escapado con un truco! ¡Ah, si Don Diego Vega fuera la mitad de hombre de lo que este salteador de caminos aparenta! (McCulley, 1919: 51)<sup>205</sup>.

Por ello, Lolita rechazará la idea de comprometerse con don Diego, aunque ante su padre no rehúse la idea completamente:

no es el tipo de hombre que desearía como mi marido. Le falta vida; la existencia con él sería un tormento continuo. (...) No me gusta la mirada de sus ojos (...) pensé que vi un destello de eso esta noche, pensé que estaba celoso por la presencia del capitán aquí. (...) Pero no puedo decidirme a decir, aún, que seré su esposa. (McCulley, 1919: 52)<sup>206</sup>.

Si el Zorro posee una serie de cualidades características de los héroes, la agilidad, además de la fuerza, también se cuenta entre ellas, como se muestra en los enfrentamientos con sus agresores o en el modo en que logra huir del peligro:

Evadió la embestida salvaje de don Carlos, saltando a través de la habitación tan ligero que sus suaves botas no hicieron el mas mínimo sonido para advertir de su

---

<sup>204</sup> "A little hope came into Lolita's breast. Could it be possible that Don Diego Vega was jealous? If that were true, possibly there might be stuff in the man after all. Perhaps he would awaken, and love and passion come to him, and he would be as other young men" (McCulley, 1919: 47)

<sup>205</sup> "I suppose I should -er- kiss your hand? (...) Señor Zorro had not suggested it -he had done it. Señor Zorro had dared death to visit her. Señor Zorro had laughed as he fought, and then had escaped by a trick! Ah, if Don Diego Vega were half the man this highwayman appeared!" (McCulley, 1919: 51).

<sup>206</sup> "he is not the sort of man I wish for my husband. He is lifeless; existence with him would be a continual torment. (...) he is almost as bad. I do not like the look in his eyes (...) I thought I saw a flash of it his night, deemed him jealous because of the presence of the captain here. (...) I-I shall do my best to like him, she said. But I cannot bring myself to say, yet, that I will be his wife" (McCulley, 1919: 52).

paradero. (...) Entonces corrió hacia la puerta que daba al patio y alzó su voz e hizo un reclamo que era medio gemido medio alarido, un reclamo peculiar, uno que nadie en la hacienda Pulido había oído antes. (...) Un poderoso caballo estaba en camino, adivinaron los soldados inmediatamente. (McCulley, 1919: 38)<sup>207</sup>.

El Zorro se presentará como alguien de constitución y aspecto imponente, que logra intimidar a aquellos que han de temer por haber cometido injusticias o ayudado a que estas se produjeran:

Podían ver que su sombrero estaba calado bien abajo en su cabeza, como para evitar que el viento lo volase, y que su cuerpo estaba embozado en una larga capa que estaba empapada (...) dándoles aún la espalda, abrió la capa y sacudió el agua de lluvia de ella y la dobló sobre su pecho de nuevo mientras el gordo terrateniente se apresuraba hacia él, frotándose las manos en anticipación (...) El terrateniente dio un pequeño grito de miedo y se retiró con velocidad (...) porque el hombre que estaba ante ellos llevaba una máscara negra sobre su cara que efectivamente ocultaba sus rasgos, y a través de dos agujeros sus ojos brillaban ominosamente. (...) el Zorro, a su servicio, dijo. (McCulley, 1919: 10)<sup>208</sup>.

Otra de las descripciones remarca el aspecto misterioso y pleno de poder del Zorro: “Conocían ese magnífico caballo, esa capa larga y púrpura, esa máscara negra y ancho sombrero” (McCulley, 1919: 167)<sup>209</sup>, así como la fuerza de su voz, muy diferente a la que presenta el héroe cuando actúa como el taimado don Diego: “Su voz era profunda y tenía un timbre peculiar” (McCulley, 1919: 10)<sup>210</sup>.

Al final del relato, cuando delante del gobernador se congregan los vengadores y el pueblo clamando justicia y apoyando al Zorro, que no habrá de ser juzgado pues actuó acorde al deber moral y, además, pertenece a la “nobleza” (es un importante heredero, como les indica a los vengadores), el héroe regresará y mostrará que el Zorro

---

<sup>207</sup> “He evaded the wild rush of Don Carlos, springing across the room so lightly that his soft boots made not the slightest noise to give news of his whereabouts. (...) Then he ran to the door that opened into the patio and raised his voice and gave a call that was half moan and half shriek, a peculiar call, the like of which none at the Pulido hacienda heard before. (...) Some powerful horse was getting under way there, the soldiers guessed immediately” (McCulley, 1919: 38).

<sup>208</sup> “They could see that his sombrero was pulled far down on his head, as if to prevent the wind from whisking it away, and that his body was enveloped in a long cloak that was wringing wet (...) With his back still toward them, he opened the cloak and shook the raindrops from it and then folded it across his breast again as the fat landlord hurried forward, rubbing his hands together in expectation (...) The landlord gave a little cry of fear and retreated with speed (...) For the man who stood straight before them had a black mask over his face that effectually concealed his features, and though the two slits in it his eyes glittered ominously. (...) Señor Zorro, at your service, he said” (McCulley, 1919: 10).

<sup>209</sup> “They knew that magnificent horse, that long purple cloak, that black mask and wide sombrero” (McCulley, 1919: 167).

<sup>210</sup> “His voice was deep and held a peculiar ring” (McCulley, 1919: 10).

es don Diego, provocado el ansia de explicaciones por parte de los presentes. Así, don Diego comienza su relato de cómo creó al Zorro y la sensación de la presencia de las dos identidades en él:

Empezó hace diez años, cuando no era más que un muchacho de quince, dijo. Oí historias de persecución, vi a mis amigos, los frailes, molestados y robados. Vi soldados golpear a un anciano nativo que era mi amigo. Y me decidí a jugar este juego. Sabía que sería un juego difícil de jugar. Así que fingí tener poco interés por la vida arriesgada, para que así la gente no conectara mi nombre con el del salteador de caminos que esperaba convertirme. En secreto, practiqué equitación y aprendí cómo manejar una espada (...) Una mitad de mí era el lánguido don Diego que todos conocíais, y la otra mitad era la Maldición de Capistrano que un día esperaba ser. Y ese día llegó, y mi trabajo comenzó.

Es una cosa peculiar de explicar señores. El momento en el que me puse la túnica y la máscara, la parte de don Diego de mí se derrembaba. ¡Mi cuerpo se enderezaba, corría nueva sangre por mis venas, mi voz se volvía fuerte y firme, el fuego me invadía! Y en el momento que me quitaba la capa volvía a ser Don Diego. ¿No es algo peculiar? (McCulley, 1919: 179)<sup>211</sup>.

También explica cómo actuó con una identidad y otra el mismo día y ante las mismas personas, como en el pasaje de la pelea con el sargento: “Escuché vuestras bravuconadas, salí, me puse la máscara y la capa, entré y luché contra ti, escapé, me quité la máscara, y volví contigo” (McCulley, 1919: 179)<sup>212</sup>, o el día que fue a la hacienda de don Carlos: “Visité la hacienda Pulido como don Diego y un rato más tarde volví como el Zorro y tuve una conversación con la señorita allí. Casi me descubriste, sargento, esa noche donde Fray Felipe” (McCulley, 1919: 179)<sup>213</sup>. Finalmente, el Zorro acepta convertir a Lolita en su esposa, dado que ha demostrado su valor y su lealtad, y

---

<sup>211</sup> “Explain! Explain! (...) It began ten years ago, when I was but a lad of fifteen, he said. I heard tales of persecution. I saw my friends, the frailes, annoyed and robbed. I saw soldiers beat an old native who was my friend. And then I determined to play this game. It would be a difficult game to play, I knew. So I pretended to have small interest in life, so that men never would connect my name with that of the highwayman I expected to become. In secret, I practiced horsemanship and learned how to handle a blade (...) One half of me was the languid Don Diego you all knew, and the other half was the Curse of Capistrano I hoped one day to be. And then the time came, and my work began. It is a peculiar thing to explain, señores. The moment I donned cloak and mask, the Don Diego part of me fell away. My body straightened, new blood seemed to course through my veins, my voice grew strong and firm, fire came to me! And the moment I removed cloak and mask I was the languid Don Diego Again. Is it not a peculiar thing?” (McCulley, 1919: 179).

<sup>212</sup> “You are an excellent guesser, said Don Diego, laughing, as did the others about him. I even crossed blades with you, so you would not guess I was Señor Zorro. You remember the rainy night at the tavern? I listened to your boasts, went out and donned mask and cloak, came in and fought you, escaped, took off mask and cloak, and returned to jest with you” (McCulley, 1919: 179).

<sup>213</sup> “I visited the Pulido hacienda as Don Diego and a short time later returned as Señor Zorro and held speech with the señorita here. You almost had me, sergeant, that night at Fray Felipe's- the first night, I mean” (McCulley, 1919: 179).

así “hará que os lo penséis dos veces antes de molestar a su familia en el futuro” (McCulley, 1919: 179)<sup>214</sup>. Por último, expone su retiro como héroe, pues ha cumplido con su misión y ahora ha llegado al final del viaje del héroe, ascendiendo al trono: “ahora el señor Zorro no cabalgará más, pues no habrá necesidad, y lo que es más, un hombre casado debe tener cuidado por su vida” (McCulley, 1919: 180)<sup>215</sup>.

---

<sup>214</sup> “She has showed me her true heart, and I am rejoiced at it. Your Excellency, this señorita is to become my wife, and I take it you will think twice before you will annoy her family further” (McCulley, 1919: 179).

<sup>215</sup> “now Señor Zorro shall ride no more, for there will be no need, and moreover a married man should take care of his life (...) I love the both of them” (McCulley, 1919: 180).

### 3.4. Conclusiones

Tras haber señalado una serie de características sobre el héroe romántico y después de haber incidido en varios ejemplos representativos de manera individual, se pueden sacar las siguientes conclusiones acerca de los rasgos comunes a la mayoría de los héroes románticos.

En primer lugar, del mismo modo que sucede con los héroes épicos, los románticos descienden de una familia noble o burguesa, o su nacimiento es singular; sin embargo, se destierra la idea del héroe semidivino que aparecía con cierta frecuencia en el grupo de héroes precedente.

A diferencia de los héroes épicos, los héroes del Romanticismo no esgrimen un arma o armadura que les caracterice y son más bien escasos aquellos que emplean un arma concreta (Guillermo Tell y su arco, Robin Hood y el arco o el bastón, Alan Quatermain y las armas de fuego o el Zorro y la espada o la pistola) o, incluso, que empuñan una. Los héroes románticos se enfrentarán a sus enemigos por medio de la astucia (utilizando, en varios casos la doble identidad o identidad oculta<sup>216</sup>) o empleando elementos técnicos o poderes adquiridos mediante la ciencia (que actuarían como las habilidades mágicas de los héroes épicos) y al final no serán elevados al trono, sino que se erigirán como los vengadores de la sociedad, o en los villanos de esta.

Los auxiliares de los héroes románticos no correrán la misma suerte que la de muchos de los épicos; lograrán sobrevivir y, en varias ocasiones, serán premiados al mismo tiempo que los héroes, ya sea permaneciendo a su lado o con una recompensa material. Un ejemplo contrario serán aquellos que tratarán de socorrer al héroe por motivación de este mismo, es decir, a los que los héroes acudirán en busca de apoyo y cuyo final será trágico o, cuanto menos, sufrirán problemas e incomodidades; ejemplo de ello serán los que den amparo a Jeckyll o Griffin.

Del mismo modo que los auxiliares se dividirán en dos categorías, con los villanos también sucederá lo mismo; así, por un lado tenemos a los agresores de los héroes justicieros, vengadores, que se enfrentarán ante aquellos que cometan abusos sobre los que no pueden defenderse. En estos casos tenemos muchas veces la figura de un representante del gobierno corrupto, como un *sheriff*, un gobernador o un rey golpista; que será finalmente castigado ante la sociedad y el héroe restaurará el orden

---

<sup>216</sup> Edmundo Dantés, Nemo, Robin Hood, Quatermain, Percy, Diego Vega...



perdido.

Por otro lado se encuentran los ejemplos de Jeckyll y Griffin, personajes atípicos dentro de este corpus pero que sustentarán la base sobre la que se crearán personajes duales como *Hulk*. En este caso, el agresor del héroe no solo será una sociedad que se opone a sus aspiraciones, a su comportamiento o a su modo de vida, sino que también él mismo se comportará como su propio agresor como se ha podido comprobar en los dos personajes mencionados.

La situación de exilio, concebida como la partida obligatoria o la reclusión voluntaria, se puede encontrar en la mayor parte de los héroes románticos; de esta manera, aquellos que no sufren un encierro injusto, habrán de huir de su patria para mantenerse a salvo durante un tiempo (comenzando así su “viaje del héroe”) o se internarán en algún lugar de dimensiones concretas (y no muy grandes) para tratar de encontrar una solución al problema que acucia a la sociedad o a ellos mismos.

En otro orden, tan solo tres de los nueve héroes románticos del corpus (Robin Hood, Jeckyll y Griffin) mueren al final de la narración (todos ellos, eso sí, de manera trágica, aunque éticamente diferente), y de uno más se abre la posibilidad de que haya sobrevivido (Nemo). Sin embargo, la mayor parte de los héroes románticos sobreviven a su aventura y a la narración, siguiendo la estela de otros héroes épicos como Ulises.

Asimismo, también es relevante la pretensión de estos héroes de no matar a sus agresores, sino de imponer la justicia y la venganza sobre ellos de otra manera que no sea el asesinato. Aquellos que, por el contrario, opten por la vía homicida serán castigados con su propia muerte, como un castigo por contravenir el quinto mandamiento.

Del mismo modo que hay una modificación respecto a la aparición de la muerte en los personajes románticos frente a los épicos, también existen cambios en lo que respecta a la vulnerabilidad del héroe. Los héroes románticos, quienes a pesar de sus excepcionales atributos siguen siendo hombres mortales y, por ello, vencibles, presentarán la vulnerabilidad clara de la posibilidad de morir o de sufrir por la muerte de sus allegados pues, teniendo en cuenta que son héroes más psicológicos que físicos, será este el medio por el que debilitarlos. También se ha de subrayar la aparición del orgullo dentro de las vulnerabilidades del héroe, que a veces provocará el retraso o el truncamiento de sus planes o estará a punto de hacerlo (y que podrá hallarse en algunos de los héroes épicos que se han estudiado).

En relación con esta idea se encuentra su amplio conocimiento en materias

heterogéneas que pueden ir de la música a la física, la pintura o la biología; esto, unido a una excepcional astucia, les permitirá no sólo vengarse o alcanzar las metas propuestas (a veces, para su desgracia) sino también escapar de las trampas que les tenderán sus agresores, en la mayoría de las ocasiones tan avezados como los propios héroes.

Si algo relacionará a todos los héroes románticos será la persecución de la justicia, que normalmente estará representada por la protección al desvalido y la reparación de los abusos en un intento por restablecer el orden. Sin embargo, habrá antihéroes que tengan su propio concepto egoísta de lo que es la justicia (volvemos a Jeekyll y Griffin) y que, bajo la sensación de ser perseguidos de manera equivocada (pues argumentan un atentado contra su libertad o su esencia misma), se rebelarán contra la sociedad de una manera extremadamente violenta.

En lo que respecta a los rasgos del valor y la fuerza, al igual que ocurre con la justicia, está presente en todos los héroes (a pesar de que algunos, como Quatermain, se presenten como cobardes) y, además, aquellos que tengan una doble personalidad mostrarán estas cualidades positivas en la identidad del héroe mientras que la otra se comportará (o aparentará comportarse) de forma opuesta, cobarde, débil, frágil, inútil...

Muchos de los héroes románticos del corpus demostrarán un autodomínio que emplearán en mantener la compostura para lograr alcanzar sus metas (vengarse, ampliar el conocimiento, ocultar algo...) o en permanecer en el papel que interpretan para que nadie se percate de su identidad real. Aquellos héroes que no logran contenerse, al igual que lo que sucede con el homicidio, lo pagarán de una manera u otra (por ejemplo, Robin Hood con su incontinencia verbal será vapuleado por el fraile Tuck y el molinero, y Griffin y Hyde morirán a causa de sus desmanes).

La lealtad del héroe puede presentarse mediante la fidelidad a un representante del gobierno justo (un rey o un gobernador, por ejemplo), a la dama (Mariana, Marguerite o Lolita) o a un sistema de valores (interno o compartido) que servirán de eje centralizador de la acción del héroe.

La honestidad, sin embargo, al tratarse de héroes con una desmedida astucia, no se presentará a través la preservación de la verdad en los actos y las palabras del héroe, sino que se ha de relacionar esta característica con la doble identidad que muchos de los héroes emplean y que ocultan a toda la sociedad (pues, de otro modo, correrían el riesgo de sufrir, ser capturados o morir).

En lo referente a la belleza o atractivo físico del personaje, salvo dos de ellos, que son presentados ya como hombres maduros y ajenos a cualquier ideal de belleza

(Tell y Quatermain), y otros dos, cuya aproximación hacia la actuación como agresor o, como mínimo, como antihéroe, se presenta también (al menos en esta personalidad) en una descripción física desagradable o que repele por algún motivo (miedo, incompreensión, deformidad...); ejemplo de estos últimos son Hyde y Griffin (quien, en su aspecto físico originario era albino) y que, por ello, suelen considerarse como antihéroes.

La mayor parte de los héroes muestran unas características que se adecúan al ideal de belleza masculino con un aspecto vigoroso, alto, de fuerza probada, normalmente cabello oscuro y abundante, rostro hermoso, voz imponente y dulce... Sin embargo, en algunos de ellos también se destacan ciertos defectos que, por el contrario, no menguan su belleza (la palidez del conde o el gesto necio de Percy, por ejemplo).

Por último, en lo que respecta al símbolo del héroe, es cierto que no aparece con la frecuencia con la que lo veremos en los superhéroes pero sí que se hallan más ejemplos representativos del uso de simbología que remita al héroe de una forma gráfica. Así por ejemplo, tenemos la isla de Montecristo en el caso de Dantés como un signo geográfico del héroe. Más representativos serán, sin embargo Nemo, la Pimpinela o el Zorro; los dos primeros recurrirán a un emblema con el que poder certificar sus gestas (la “N” dorada que Nemo coloca en la bandera que establece en el Polo o la flor roja con la que la Pimpinela firma sus cartas), mientras que del segundo se afirma que marca a aquellos que han cometido injusticias con una “Z” a espada.

En suma, se puede observar un cambio en la idea del héroe, del puramente físico y, a menudo, semidivino o casi semidivino, que realiza grandes proezas contra grandes monstruos a pesar de su consabida vulnerabilidad; al héroe romántico, intelectual y vengador, cuyo fin se aproxima más al de los cuentos populares (en los que hay una enseñanza pero terminan de manera feliz para el héroe) que a la tragedia de la épica.



### CAPÍTULO III. EL SUPERHÉROE

#### 1. EL CÓMIC: BREVE PANORAMA HISTÓRICO

##### 1.1. El cómic y su relación con el género narrativo

Como señala Umberto Eco, no podemos definir una obra de arte “en términos homogéneos de una visión cultural precisa” (Eco, 2016: 206), del mismo modo que la idea de género literario no es una mera denominación sino que, como indican Wellek y Warren, “la convención estética de que una obra participa da forma a su carácter” por lo que los géneros literarios se pueden concebir “como imperativos institucionales que se imponen al escritor y, a su vez, son impuestos por éste” y, según esta idea, el género literario constituiría una *institución*. Por ello, la teoría de los géneros literarios no se dedica a clasificar la literatura y su historia en función de la época o el ámbito geográfico en el que ha sido creada, sino que la ordena por tipos de disposición o estructura específicamente literarias, es por esto por lo que todo estudio crítico y valorativo implicará la referencia a estas estructuras así como la respuesta a las preguntas “¿Va implícito en una teoría de los géneros literarios el supuesto de que toda obra pertenece a un género? (...) ¿Quedan fijos los géneros?” (Wellek y Warren, 2009: 266-267).

Si se ha decidido incluir este apartado aquí es porque, mientras que la épica y la novela romántica son subgéneros cuya pertenencia a la narrativa (a pesar de que la primera se halla escrita en verso) es clara; el cómic parece actuar en un limbo que suscita numerosas controversias en cuanto se pretende establecer en un lugar determinado, dentro o fuera de la literatura. Así, consideramos como apropiada la definición de Wellek y Warren respecto a la idea de género literario:

Creemos que el género debe entenderse como agrupación de obras literarias basada teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específicos) como en la interior (actitud, tono, propósito; dicho más toscamente, tema y público). (Wellek y Warren, 2009: 272-273).

De Aguiar e Silva señala la variación histórica que el concepto de género literario ha sufrido desde la antigüedad helénica a la actualidad, donde se mantiene como uno de los problemas más difíciles de la estética literaria, en íntima conexión con otros “como las relaciones entre lo individual y lo universal, entre visión del mundo y

forma artística, la existencia o inexistencia de reglas, etc.”, que agravan la dificultad del asunto (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 157).

Aristóteles y Horacio escribieron los textos clásicos de teoría de los géneros y a partir de ellos se consideró la tragedia y la épica como los géneros característicos (además de los dos géneros mayores) (Wellek y Warren, 2009: 268). Platón, en la *República* (libro III) divide la poesía en tres grandes grupos: dramática, lírica y épica; división tripartita que también aparece en la *Poética* de Aristóteles con la poesía, la tragedia y la comedia como modo de división de la poesía.

Ya en el siglo XVI la problemática de los géneros literarios fue uno de los temas que más debate suscitó, si bien se continuó con la concepción tripartita de los géneros, poesía dramática, épica y lírica.

En el siglo XIX el concepto de género cambió pues, debido al enorme aumento del público lector nacieron más géneros aunque también estos son más efímeros y sufren transiciones más rápidas a causa del abaratamiento de la impresión. Así, tanto en este siglo como en el XX, el concepto de *género* presenta las mismas dificultades que el de *período* por “los rápidos cambios que se producen en la moda literaria” (Wellek y Warren, 2009: 273).

Los románticos fueron partidarios del hibridismo de los géneros, esto es, de no adscribir a una categoría determinada ninguna obra sino a concebirla como un conjunto de características que podían estar a caballo entre varios géneros literarios.

Actualmente, mantenemos la idea de que los géneros literarios no son esencias independientes y absolutas sino que constituyen categorías que representan la realidad de una forma determinada y que poseen características y estructuras diferentes, con su propia técnica y estilo. Por tanto, no conforman compartimentos cerrados y estancos sino que algunas obras pueden poseer características de más de un género literario, aunque predomine uno en concreto. Sin embargo,

en su mayor parte, la teoría literaria moderna se inclina a borrar la distinción entre prosa y poesía, y por tanto a dividir la literatura imaginativa (...) en ficción (novela, cuento, épica), drama (sea en prosa, sea en verso) y poesía (centrada en lo que corresponde a la antigua ‘poesía lírica’). (Wellek y Warren, 2009: 268).

Wellek y Warren continúan afirmando que aquel interesado en la teoría de los

géneros no debe confundir “las diferencias distintivas de la teoría ‘clásica’ y las de la teoría moderna”. Por un lado, la teoría clásica es normativa y preceptiva y considera que un género se diferencia de otro por naturaleza y su jerarquía, así como que se deben mantener separados, sin mezclarlos.

La moderna teoría de los géneros, por su parte, es abiertamente descriptiva, no limita el número de géneros posibles ni tampoco marca reglas a los autores. De este modo, cree que los géneros tradicionales se pueden mezclar y crear así uno nuevo y que, por tanto, “los géneros pueden construirse sobre la base de la inclusividad, de la complejidad o *riqueza* lo mismo que sobre la de *pureza*. Por este motivo se interesarán en encontrar el denominador común “de los géneros, los artificios y propósitos literarios que comparten” en lugar de incidir en la distinción entre unos y otros (Wellek y Warren, 2009: 275-277).

Nosotros nos centraremos en la narrativa ya que es el género al que consideramos que pertenecen la mayoría de las obras de este corpus (ya se ha mencionado, por ejemplo, que *Guillermo Tell* no es una obra narrativa sino que se encontraría dentro del drama por sus características formales) y, por tanto, será importante describirlo para poder establecer las relaciones entre las obras narrativas épicas y románticas con el cómic. De esta manera, señalaremos las características de la narrativa porque, aunque consideramos el cómic, si no como un género literario en sí mismo, al menos como un medio de comunicación, comparte ciertas características con la narrativa en cuanto a su parte no visual.

Así, tanto narrativa como drama se distinguen de la lírica en que las primeras representan “el mundo objetivo y la acción del hombre en sus relaciones con la realidad externa”. De Aguiar e Silva continuará afirmando que:

la narrativa se caracteriza esencialmente por representar, según las profundas palabras de Hegel, la *totalidad de los objetos*; es decir, por representar ‘una esfera de la vida real, como los aspectos, las direcciones, los acontecimientos, los deberes, etc. De este modo, se manifiesta en la narrativa una necesaria polaridad entre el narrador y el mundo objetivo, totalmente antagónica de la actitud lírica. En efecto, el designio central por el que se rige la novela es la voluntad de objetivar un mundo que posea clara independencia frente al novelista (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 186-187).

Lukács, afirma que la novela es la única forma literaria que otorga un lugar al

tiempo real y, de esta manera, la novela se distancia tanto de la poesía lírica como del drama. Así, conviene reseñar dentro de la narrativa la novela y el poema épico, pues De Aguiar concibe que este último, “aunque concede lugar al tiempo (...), no conoce verdaderamente el tiempo real, concreto y vivido, que es una fuerza de transformación y de creación” y para ello se apoya en la afirmación de Lukács sobre la funcionalidad del tiempo en la epopeya, que es manifestar de modo imponente la grandeza de una gesta o de una tensión.

Prosiguen señalando que los personajes que poseen un objetivo en una novela se localizan siempre en acontecimientos que se suceden o se interpretan, es decir, en una historia, y que “tanto la novela como el drama presentan personajes situados en un contexto determinado, en cierto lugar y en cierta época, que mantienen entre sí relaciones de armonía, de conflicto, etc.”. Estos personajes se presentan a través de una serie de sucesos que permiten que se pueda contar la historia de una novela o un drama frente a la imposibilidad de hacerlo con un poema lírico. Sin embargo, a pesar de estas similitudes, novela y drama difieren tanto en estructura interna como externa; a este respecto, la narrativa presenta la interacción entre el hombre y el contexto histórico y social que lo rodea, y por eso la representación del ambiente, las costumbres, los pequeños elementos caracterizadores... adquiere suma importancia y permiten retardar o ampliar la acción pues su finalidad es “representar la totalidad de la vida” (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 190-191).

La novela, además, se ha desarrollado y ha adquirido una gran repercusión en época reciente, ampliando el dominio de su temática e interesándose por la psicología o los conflictos sociales y políticos. También se ha preocupado de probar nuevas técnicas narrativas y de estilo y se ha transformado (con especial relevancia a partir del siglo XIX) “en la forma de expresión literaria más importante y más compleja de los tiempos modernos”, pasando de ser un mero entretenimiento sin ambiciones a un estudio del alma humana y sus relaciones sociales, reflexión filosófica, reportaje... y haciendo que su autor lograra obtener el prestigio y la influencia que antes le estaba vetado<sup>217</sup>.

De Aguiar e Silva señala que:

La novela es una forma literaria relativamente moderna. Aunque en Grecia y en

---

<sup>217</sup>Con el cómic ha sucedido algo similar; de estar relegado a una periodicidad determinada y constreñido a un espacio limitado, logró desligarse de esas restricciones y constituirse en una forma de expresión independiente, relevante y con cierta consideración.



Roma aparezcan obras narrativas de interés literario (...) la novela no tiene raíces greco-latinas, a diferencia de la tragedia, de la epopeya, etc., y puede ser considerada como una de las más ricas creaciones artísticas de las literaturas europeas modernas. (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 195-198).

Así, cuando el Romanticismo aparece en la literatura europea, la novela ya había emprendido su camino hacía algún tiempo y había logrado ampliar su público desde finales del siglo XVIII siendo la causa de la publicación de numerosas novelas para un público heterogéneo que, en la mayoría de los casos no poseía la educación literaria necesaria para disfrutarlas, lo que se tradujo en un descenso de la calidad literaria, como se muestra en algunas novelas *negras* o de terror, en las que abundaban “escenas téticas y melodramáticas, (...) poblada de personajes diabólicamente perversos o angélicamente cándidos” y que obtuvo gran fama entre finales del XVIII y principios de XIX y fue muy apreciada por este público. La novela folletinesca, por otro lado, a la que ya nos hemos referido al hablar del Romanticismo en el capítulo anterior, fue una invención de principios del siglo XIX y una hábil forma de responder a la demanda de novela de las grandes masas lectoras. De este modo, con el Romanticismo, “la narrativa novelesca se afirmó decisivamente como una de las grandes formas literarias, apta para expresar los multiformes aspectos del hombre y del mundo” (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 204-205).

El problema de la perspectiva desde la que el narrador presenta acontecimientos y personajes sigue vigente, provocando la búsqueda de innovación en este aspecto aun en la novela contemporánea o, fuera de la literatura, en el cine, el cual, “con su objetividad extrema, con la ausencia de un narrador propiamente dicho y de comentarios y juicios sobre los personajes” (el personaje se presenta a sí mismo y se describe mediante sus gestos, sus palabras y sus actos), ha influenciado notablemente a la novela (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 238). Así, mientras que en la épica y en la novela romántica, el narrador será quien ejerza como presentador de la acción y los personajes así como quien seleccione el material que podremos conocer a cada momento; en el cómic la descripción de los personajes puede realizarse mediante una triple vía: la del narrador (mediante los cartuchos), la del diálogo (a través de los perigramas) y la de la acción y los gestos de los personajes o del fondo de la viñeta<sup>218</sup>.

---

<sup>218</sup> No se va a atender a conceptos relativos a los elementos que conforman el cómic (diseño de página, viñetas, etc.) ya que nuestro interés radica en demostrar que los superhéroes son firmes herederos de la literatura épica y romántica. Para consultar información a este respecto, se recomienda revisar la bibliografía del capítulo V, donde se encontrarán obras como la de Arizmendi o Varillas, que profundizan en este tema.

Algunos autores, basándose en una teoría naturalista-evolucionista de las formas literarias, afirman que la novela está subordinada a la epopeya pues es heredera de esta. Al analizar esta cuestión, Menéndez Pelayo afirmó que la novela y el resto de las formas narrativas que se cultivan en la actualidad son la antigua epopeya destronada que se ciñe cada vez más a los límites de del contexto y suprime el fondo tradicional (hierático, simbólico o simplemente heroico) y, por tanto, elimina la esencia misma de la epopeya. Para Aguiar e Silva esta afirmación es cierta si se interpreta concibiendo la novela moderna como un equivalente de la epopeya antigua, “sin que esto implique ninguna relación *genérica* entre ambas formas literarias”; aunque esto no significa que no haya que tener en cuenta los caracteres diferenciadores entre epopeya y novela, tanto externos (uso del verso o la prosa<sup>219</sup>) como internos (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 241-242).

Estamos de acuerdo con esta concepción ya que, si bien la forma (y parte del contenido) no se corresponden, la épica, la narrativa romántica y el cómic poseen una relación de continuidad entre ellas, puesto que algunas de las características referentes al contexto y a la finalidad son similares, si no las mismas, así como el hecho de que las tres pertenecen a los géneros narrativos.

Los mencionados caracteres se reducen a un tema histórico-filosófico fundamental; mientras que “la epopeya corresponde a los tiempos del mito, (...) cuando el hombre no había cobrado aún conciencia de su significación como individuo”, la novela es un modo literario representativo de la burguesía y del individualismo, del hombre como realidad singular ante el mundo y la sociedad. Es por este motivo por el que el nacimiento de la novela moderna europea se sitúa en el siglo XVIII, periodo de triunfo político-cultural de este grupo social y momento en el que la epopeya y la tragedia clásicas, que el Renacimiento había recuperado, están en declive. La novela será, en esta época, la forma artística representativa de un mundo desmitificado y desdivinizado cuyo protagonista, unido y expulsado del mundo, expresa su problemática y su situación en la nueva y moderna sociedad independiente (De Aguiar e Silva, 1979<sup>3</sup>: 241-242).

---

<sup>219</sup> Y, en el caso del cómic, de la imagen junto a la palabra.

## 1.2. El cómic y la cultura de masas

Por otro lado, Eco, hablando ya de cómic, señala que se presupone que:

el recurso a convenciones comunicativas se funda en la existencia de una *koiné*. Un código (al igual que una lengua) con todas sus posibilidades de dar lugar a mensajes descifrables por los receptores, presupone una comunidad de la que forman parte, por lo menos en el momento en que el mensaje es emitido, tanto quien emite como quien recibe. (Eco, 2016: 196).

Sin embargo, hay que saber con qué se identifica “esta *koiné* en la que se piensa analizando en términos de comunicación la estructura de una narración de cómic”, si es con toda la sociedad americana, en la que nació oficialmente el género y donde ha encontrado una normalización más o menos fija, o si esta *koiné* se encuentra también en Europa, donde también se crean cómics y se consumen aquellos que están dirigidos al público americano. Desconocemos si “un lector americano identifica en una página como la de *Steve Canyon* los mismos elementos que reconocería en ella un lector europeo”, si el mensaje presente en esa misma página se ha leído empleando códigos diferentes. Eco concluye diciendo que:

Parece, pues, muy imprudente identificar la *koiné* de los lectores con los miembros de una sociedad industrial en un sistema capitalista. Que el autor, o el productor de la historieta, pueda construir el propio producto teniendo ante los ojos el modelo de un *hombre medio* como ciudadano ideal de una sociedad de masas, es innegable. (Eco, 2016: 196-197).

Arizmendi (1975) expone a este respecto que la imagen que acompaña a la palabra en el cómic actúa como un tipo de lenguaje que es capaz de adaptarse a las necesidades del público que recibe ese mensaje, puesto que este pretende conseguir la máxima difusión (no debemos olvidar que, desde sus inicios, el cómic constituye un producto de masas). Este tipo de comunicación establece una relación de continuidad del cómic respecto a sus predecesoras, la literatura épica y romántica, ya que estas, en la medida de sus posibilidades y con los medios de los que disponían (la comunicación oral –hablada, cantada, recitada,... –o escrita), también estaban dirigidas a un público amplio y heterogéneo.

El cómic tuvo su inicio hace poco más de un siglo<sup>220</sup> y, desde entonces, ha sido sometido a numerosas definiciones. Sin embargo, la más amplia es la de Marschall (Coma, 1982: 32), quien afirma que es la “narrativa en secuencias por vía de varias viñetas, trama argumental desarrollada por medio de la progresión visual, y diálogos en globos”. En esta misma línea, Arizmendi señala que:

el *comic* es una expresión figurativa, una narrativa en imágenes que logra una perfecta compenetración (e interrelación) de palabra y dibujo gracias, fundamentalmente, a dos convenciones: la viñeta (que distingue la continuidad del relato en el tiempo y en el espacio) y el globo (que encierra el texto y delimita al protagonista). (Arizmendi, 1975: 7).

Horn, por su parte, afirma (Coma, 1982: 85) que “los cómics desarrollaron una singular fórmula narrativa que combinaba la continuidad literaria de la novela con el ritmo visual de los *films*”, por lo que, según esto, el cómic se establece como un género híbrido que pretende aunar las virtudes del viejo género literario y las del recién nacido género cinematográfico.

De este modo, se puede comprobar que el cómic, aunque con características comunes, puede ser definido en una variedad de formas, lo que no significa que sólo una sea la correcta y las demás estén erradas. Su existencia reciente (si la comparamos, como ya se ha expuesto, con géneros con una trayectoria mayor) provoca que aún se halle en cierta indefinición. Por ello, se tratará de concretar una definición de género buscando entre otros autores y generando una adecuada tanto al trabajo presente como a posteriores usos.

En primer lugar, para Will Eisner el cómic puede definirse como *arte secuencial* y constituye un:

medio de expresión creativa, [una] materia de estudio diferente, [una] forma artística y literaria que trata de la disposición de dibujos o imágenes y palabras para contar una historia o escenificar una idea (...) que se ha abierto camino (...), que ha alcanzado una posición indiscutible en la cultura popular de este siglo (...) que ha surgido como disciplina perceptible tan sólo recientemente, al lado del cine, del que puede considerarse precursor. (Eisner, 1996<sup>2</sup>: 5).

Por su parte, el *Diccionario de la Real Academia Española* explica que un cómic

---

<sup>220</sup> El 25 de octubre de 1896 Outcalt publicó *The Yellow Kid and His New Phonograph* en el *Journal*, al que siguieron *Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks (12 de diciembre de 1897) y *Happy Hooligan* de Fred Opper (25 de marzo de 1900). Por ello, Coma (COMA: 1982) afirma que el inicio del cómic se produjo entre 1896 y 1901.

(un préstamo léxico del inglés *comic*), en su primera acepción, es “una serie o secuencia de viñetas con desarrollo narrativo”, mientras que en la segunda “se trata del libro o revista que contiene estas viñetas”.

El Diccionario Collins define el término de manera inversa, primero señala que “un cómic es una revista que contiene historias contadas en imágenes”<sup>221</sup> y en la siguiente acepción explica que “es la parte de un periódico que contiene tiras cómicas”<sup>222</sup>.

Para Varillas (2009: 11) el cómic es una secuencia de imágenes fijas consecutivas y discontinuas que representan, a veces con apoyo de textos lingüísticos, una acción narrativa según un vector cronológico así como una *literatura de kiosko*.

Coma, por su parte, considera el cómic “narrativa en secuencias por vía de varias viñetas, trama argumental desarrollada por medio de la progresión visual, y diálogos en globos” (Coma, 1982: 32).

Por otro lado, la que fue la definición más extendida es la de Scott McCloud, que considera cómic a las “ilustraciones yuxtapuestas u otras imágenes en secuencia deliberada con el propósito de transmitir información u obtener una respuesta estética del lector”<sup>223</sup>. Asimismo, otros autores, como Morris (1964-1967) o Lacassin (1971), a partir de los años sesenta, empiezan a considerarlo como el noveno arte.

Para Gubern,

uno de los caracteres específicos de los cómics reside en su naturaleza de medio de expresión de difusión masiva que nace y se vincula gracias al periodismo, durante la era de plenitud del capitalismo industrial (...) los cómics se sitúan como uno de los medios de expresión más característicos de la cultura contemporánea y cuyo nacimiento aparece muy próximo al de otros *mass media* fundamentales de la sociedad actual. (Gubern, 1974: 13-15).

Así, Gubern define el cómic haciendo hincapié en el lenguaje de este y en su vinculación a la cultura de masas y, en consecuencia, el cómic es un medio expresivo perteneciente a la familia de los medios nacidos de la integración del lenguaje icónico y el lenguaje literario (Gubern, 1981: 34),

un cómic es un vehículo artístico de naturaleza narrativa que comparte muchos mecanismos discursivos con otros medios igualmente narrativos, como la novela o el cine, pero que exige un análisis individualizado de acuerdo a su doble naturaleza articuladora. (Varillas, 2009: 42).

---

<sup>221</sup> 4. countable noun A comic is a magazine that contains stories told in pictures.

<sup>222</sup> 5. plural noun The comics is the part of a newspaper that contains the comic strips.

<sup>223</sup> McCloud, 1995: 9.

También remarca que el cómic es “una secuencia espacial, formada por pictogramas” que se encuentran separados gráficamente pero que poseen una relación estructural, en los que se pueden incluir signos alfabéticos para “articular una descripción o una narración” (Gubern, 1994: 34-35).

Muro, respecto al cómic, afirma que no se puede dudar de que constituya “uno de los medios de expresión más característicos de la cultura contemporánea” (Gubern, 1974 citado por Muro, 2004: 16) y que el hecho de que sea fragmentario “coincide con uno de los rasgos más definitorios de la posmodernidad<sup>224</sup>” aunque no es sólo por esta representatividad de la época por lo que es importante sino también por su situación de medio de comunicación de masas, poseedor de una gran capacidad comunicativa, “con enorme implantación durante décadas, con intencionalidad y función variadas y vinculación a otras formas icónicas (...) o literarias, con derivados mixtos” (Muro, 2004: 16). De este modo, sostiene que el cómic es:

un medio de comunicación de masas, basado en imagen dibujada y por lo general, palabra escrita, en papel, con un código sencillo (en apariencia), y con tendencia a la rigidez o al estereotipo, de alta rentabilidad informativa, de finalidad predominantemente evasiva y transmisora de valores ideológicos instituidos, que puede tener cualidad estética, lírica o satírica; se realiza en unidades mínimas (viñetas o lexipictogramas) que se articulan entre sí, en secuencia, para formar una tira y, en su caso, unidades superiores (página, cuadernillo, *book*), con las que desarrollar una historia un ‘gag’ o un concepto. (Muro, 2004: 63).

Por nuestra parte, y respecto a la inclusión del cómic como parte de un género literario, consideramos que este constituye un género en sí mismo<sup>225</sup>, y no un subgénero de la narrativa puesto que, aunque la finalidad pueda ser similar a la de cualquier otra obra literaria (buscar una respuesta estética del lector y servir como un medio de evasión), tiene unos rasgos propios y diferenciadores respecto a cualquiera de los otros géneros (la transmisión de estas ideas mediante una secuencia de imágenes que pueden incluir también comunicación verbal) y, por otro lado, comparte las características principales de éstos (un narrador, unos personajes arquetípicos, la presencia de un contexto y unas acciones...). Así, en el cómic se desarrollan los elementos presentes en

---

<sup>224</sup> Ulloa Bustinza (2013: 45), indica que “la modernidad (y la posmodernidad) están dominadas por fuerzas descentralizadoras, dialógicas y polifónicas. Todo ello implica que la modernidad deslegitima las interpretaciones establecidas: el discurso monológico y centralizado que intenta explicar el mundo”.

<sup>225</sup> Si consideramos al cómic con las características con que se le dota en la actualidad, es decir, la serie de dibujos que constituyen un relato, con texto o sin él, ya que se pueden encontrar pinturas murales desde la cultura egipcia o griega.

la narración (la localización en una realidad, la importancia del contexto, la presencia de unos personajes que serán caracterizados a través del narrador y/o de ellos mismos y sus acciones...) pero empleando un lenguaje que es el resultado de la unión de un código verbal y otro icónico-gráfico.

El propio Eisner (autor de *The Spirit*) en una entrevista del *Baltimore Sun* (1940) defendió que el cómic constituyera una forma literaria y, por tanto, un arte; aunque otros autores han discutido esta idea (Rube Goldberg, Milton Caniff y George Herriman, entre otros muchos), considerando que, dado que la función del cómic era la de entretener, no podía considerarse que fuera una forma artística.

Años más tarde (en 1978), cuando ya los superhéroes poblaban las páginas de los cómics, de nuevo Eisner, publicó *A Contract with God and Other Tenement Stories* y lo describió como “novela gráfica” para no restarle ningún valor a ninguna de las 178 páginas que lo componían. Aunque algunos aprovecharon esta nueva denominación con fines comerciales, autores como Alan Moore, Frank Miller o Art Spiegelman, que pretendían realizar obras de mayor complejidad y comprometidas, comenzaron a utilizarla para aquellas obras que poseían cierta pretensión de posteridad (McCloud, 2016: 28-29)<sup>226</sup>.

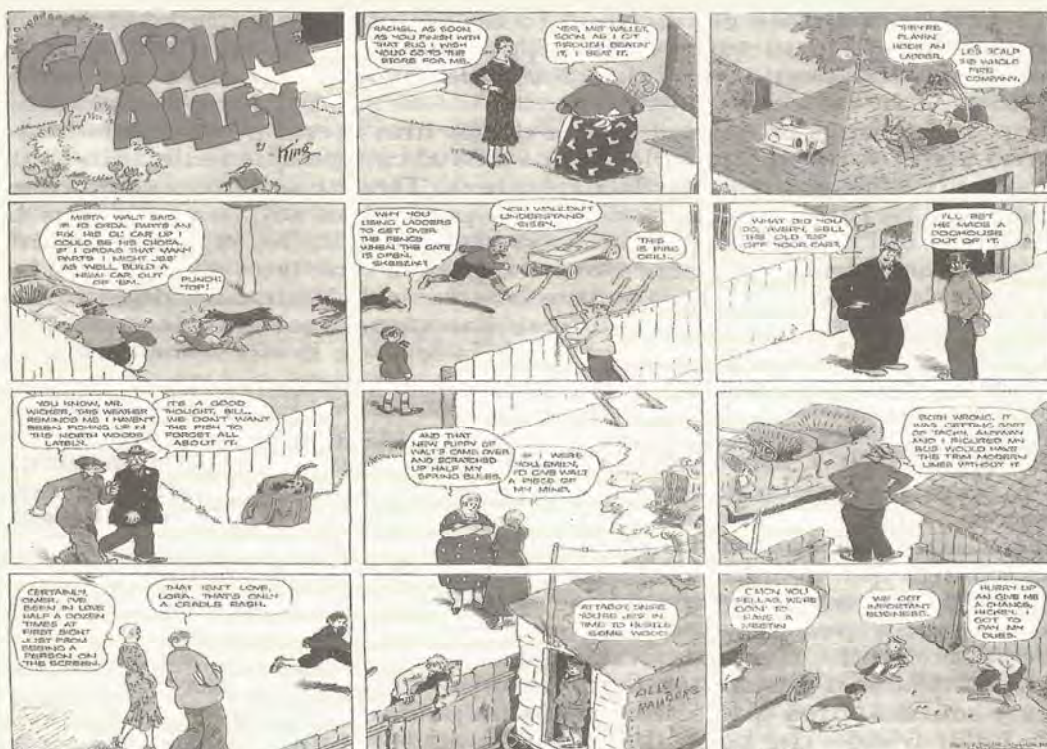
Frente a la concepción del cómic por parte de McCloud y Eisner (como un arte secuencial) existen ejemplos que contradicen esta visión, como Frank King y su *Gasoline Alley*, en el que cada una de las viñetas que lo componen no suponen un cambio en el tiempo sino que todas juntas muestran una visión fragmentada de una realidad única; así, si en la imagen eliminamos los *gutter* uniendo cada una de las viñetas, nos encontraríamos con una única viñeta<sup>227</sup>, como puede comprobarse en las siguientes imágenes de *Gasoline Alley*, Frank King (24 de mayo de 1931) (Trabado, 2012: 40 y 44).

---

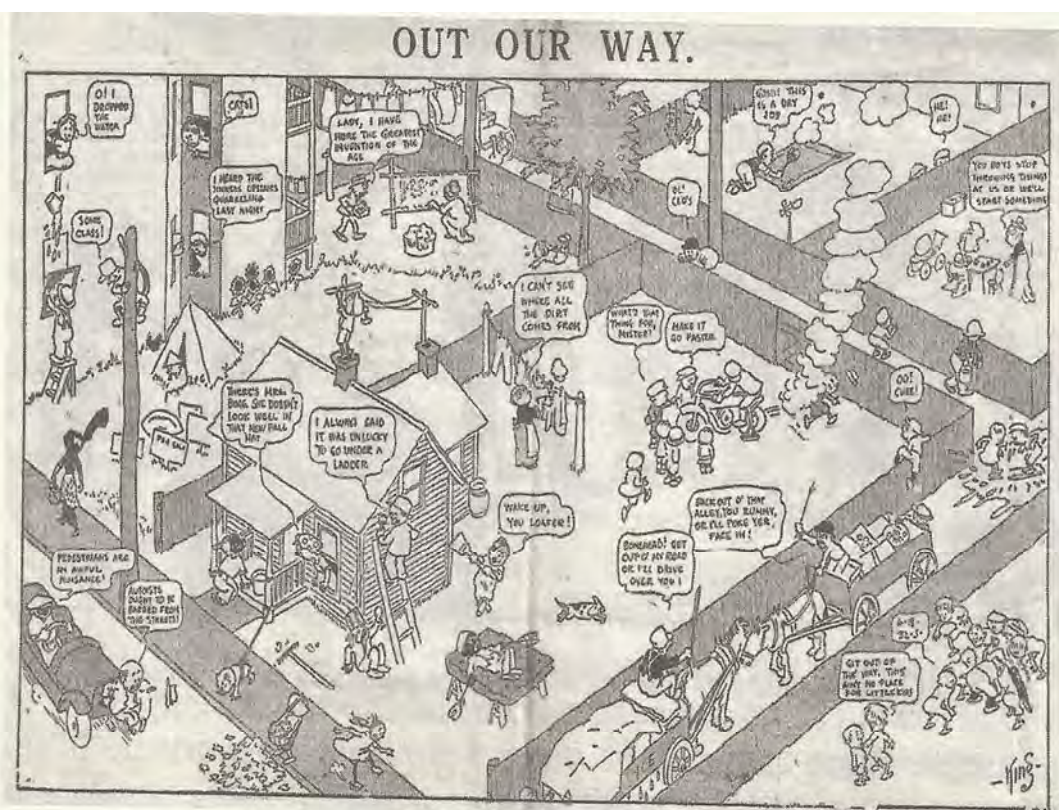
<sup>226</sup> Una visión acerca de la aparición de la novela gráfica frente al cómic se encuentra en el libro de Trabado (2012).

<sup>227</sup> Otros ejemplos de este tipo serían las páginas de *13 Rue del Percebe*, de Francisco Ibáñez, *7 Rebolling Street*, del mismo, o la página de “Escuela para chicas”, incluida en *Spirit* (enero de 1947), de Will Eisner (esta última puede verse en Trabado, 2012:56).





[5] Página dominical de *Gasoline Alley*, de Frank King, publicada el 24 de mayo de 1931.



[7] Viñeta publicada por Frank King alrededor de 1910, en *The Tribune*.



No sucede lo mismo con otras viñetas del mismo autor y serie, que constituyen ejemplo similar al propuesto por McCloud (McCloud, 1995: 97) y en las que el desplazamiento espacial de izquierda a derecha supone también un desplazamiento temporal.



En el cómic, a diferencia de las novelas ilustradas o, al menos así sucedió en un principio, primaba la imagen por encima del texto. Así, *The Yellow Kid* tendía a mostrarnos al personaje o la escena de forma preponderante mientras que el texto estaba supeditado al espacio que quedaba o, incluso, al hueco que el propio dibujo dejaba.



([https://es.wikipedia.org/wiki/The\\_Yellow](https://es.wikipedia.org/wiki/The_Yellow))

“Nuestro afán por definir el cómic es un proceso que no tiene por qué alcanzar una conclusión definitiva” (McCloud, 1995: 23), dado su carácter novedoso y la incorporación de elementos innovadores; sin embargo, no hay que concebir al cómic como una simple mezcla o unión de la imagen y la palabra, sino que esta fusión elimina las lindes de ambas artes para crear una nueva.

McCloud indica, en este sentido, que “el cómic es un lenguaje. Su vocabulario está compuesto por la plena totalidad de los símbolos visuales” (McCloud, 2016: 1), así, cómic y literatura presentan muchas afinidades, como la “naturaleza verbal (icónico-verbal, en el caso del cómic) y también ambos pueden llegar a constituirse en vehículos de narratividad” (Varillas, 2009: 43).

González Delgado, por su parte, afirma que “no podemos obviar que el cómic es un género literario como cualquier otro que, como hemos analizado, ha bebido de las fuentes literarias grecolatinas” (González Delgado, 2010: 213), estableciendo así la unión con las fuentes anteriores.

“El arte del cómic cuenta ya con varios siglos de antigüedad” y, aun así, todavía se le tiene por un invento reciente y “sufre la maldición de todos los nuevos medios de comunicación. La maldición de ser juzgado por las normas antiguas” (McCloud, 1995: 151). En contra de estos prejuicios, el cómic es un arte<sup>228</sup> ya que, como enuncia McCloud (1995), el arte es aquella actividad realizada por el ser humano que no está enfocada hacia las dos necesidades básicas de la humanidad: la supervivencia y la reproducción y, en consecuencia, “el cómic es una idea poderosa, pero (...) desperdiciada, ignorada y malinterpretada durante generaciones” (McCloud, 2016: 238).

Por otro lado, los elementos que distinguen al cómic respecto de otras formas de literatura, esto es, el uso necesario de imagen, la unión de esta con la palabra, los bocadillos, globos de diálogo o perigramas, los cartuchos..., “son elementos que fundidos determinan que el comic posea una entidad propia, se comporte como un género literario autónomo” (Arizmendi 1975: 14-16). Estos elementos nos permiten conocer los pensamientos de los personajes así como los comentarios del narrador, delimitar el espacio y controlar el tiempo. En cuanto a este último punto, Morrison señala que:

---

<sup>228</sup> Eco indica que se puede definir la *obra de arte* como “la narración que produce figuras capaces de convertirse en modelos de vida y en emblemas sustitutivos del juicio de nuestras experiencias” (Eco, 2016: 249).

los personajes seguirán representando sus historias en la misma secuencia lineal, inconscientes de nuestra perspectiva cambiante (...) Las páginas de los cómics representaban el paso de un tipo diferente de tiempo digital, expresado con imágenes aisladas, que capturaban un momento determinado y, normalmente, un fragmento de audio en forma de diálogos encerrados en bocadillos. (Morrison, 2012: 145).

Retomando la idea de la *koiné*, Eco afirma que:

no es cierto que los cómics sean una diversión inocua que, hechos para los niños, pueden ser disfrutados por adultos, que en la sobremesa, sentados confortablemente en un sillón, consuman así sus evasiones sin daño y sin preocupaciones.

Eco declara que la industria de masas produce los cómics a nivel internacional y los difunde a todos los estratos y los autores se adaptan a este contexto, haciendo que los cómics funcionen “como refuerzo de los mitos y valores vigentes” (Eco, 2016: 303), y que la mejor prueba de estos son producto de una industria de consumo es la sustitución de los autores (dibujantes y/o guionistas) de un personaje determinado (Eco, 2016: 307).

Tras estas declaraciones, considero necesario hacer algunas consideraciones sobre la cultura de masas o *mass media*, ya que el cómic no puede concebirse sin este concepto, genérico y ambiguo (Eco, 2016: 30). A este respecto, Eco afirma que:

si la cultura es un hecho aristocrático, cultivo celoso, asiduo y solitario de una interioridad refinada que se opone a la vulgaridad de la muchedumbre (...) la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso. La cultura de masas es la anticultura. (Eco, 2016: 30).

Sin embargo, si nos alejamos del punto de visión de lo que él denomina “apocalípticos”, la cultura de masas puede contemplarse como una ampliación del campo cultural, es decir, que los *mass media* permiten el acceso de una comunidad amplia a lo que antes solo podía llegar una comunidad reducida. Según estas teorías apocalípticas, todo desarrollo o descubrimiento aplaudido por la masa se verá frustrado y desprovisto de un éxito absoluto.

Unceta, por su parte, propone referirse al cómic como una manifestación de la

“cultura popular” más que como parte de la “cultura de masas”, a pesar de la dificultad que existe incluso en el estudio terminológico (Unceta Gómez, 2007: 334).

A pesar de esto, debemos tener presente esta advertencia de Trabado:

la idea de que el cómic fue desde muy temprano algo más que un entretenimiento. Inscrito en él, y a pesar de ser parte de esos *mass-media*, iba una preocupación por mirarse a sí mismo de una forma crítica o, por decirlo de otro modo, de convertirse en un metalenguaje. Esto denotaba una madurez insospechada (...) También y sin complejo alguno se enfrentan con un lenguaje consolidado en el prestigio social: el literario (...) como una forma de dignificación de un lenguaje que dejaba de ser un pasatiempo para convertirse en un arte. (Trabado, 2012: 15).

Coma, por su parte, menciona que las dificultades que suponían para “los teóricos de la cultura oficial las nuevas artes del siglo” motivaron su arrinconamiento en el ámbito de la cultura de masas, aún concebida como “una cultura de rango inferior a la definida en virtud de una esclerotizada tradición intelectual” (Coma, 1987: 11-12). Sin embargo, Coma afirma que el hecho de que un producto pertenezca a un medio de masas o se distribuya a través de este, no significa (o no ha de significar obligatoriamente) que sean parte de la “cultura de masas” puesto que los cómics y otros géneros recientes (como el cine) han creado productos de gran valor que, por otro lado, han quedado relegados a una escala menor y a una difusión escasa debido a los prejuicios culturales.

El cómic, relegado a un estatus minoritario<sup>229</sup>, “forma parte de un reducido grupo de formas artísticas básicas y medios de comunicación” y permite observar el mundo desde una ventana incomparable (McCloud, 2016: 19) gracias a que el autor es capaz de elaborar un mensaje que podrá ser interpretado bajo una serie de códigos diversos (Eco, 2015<sup>2</sup>: 49).

Eco señala una serie de características de la cultura de masas, que enunciamos a continuación con comentarios nuestros que precisan algunos aspectos (Eco, 2016: 64-67):

a) En primer lugar, “los *mass media* se dirigen a un público heterogéneo y se especifican según ‘medidas de gusto’, evitando las soluciones originales”. Sin embargo, dentro de la cultura de masas pueden encontrarse ejemplos que sorprenden tanto por

---

<sup>229</sup> Entendido como un producto infravalorado.

forma como por contenido y que terminan convirtiéndose en referentes del cambio (como *Watchmen*).

b) Continuando con la idea expresada por Eco en el rasgo anterior, “al difundir por todo el globo una ‘cultura’ de tipo ‘homogéneo’, destruyen las características culturales propias de cada grupo étnico”. En el cómic actual, estas diferencias étnicas o geográficas han ido adquiriendo mayor peso para contextualizar de una mejor forma las diferencias existentes en la cultura actual (ya no se volverá a ver un villano como el Toreador, *Daredevil*, sino que la nueva Ms. Marvel o las distintas revisiones de los héroes clásicos tratarán de asimilar de la mejor manera las características propias de cada etnia y grupo social).

c) Para Eco, “los *mass media* se dirigen a un público que no tiene conciencia de sí mismo como grupo social caracterizado; el público, pues, no puede manifestar una exigencia ante la cultura de masas, sino que debe sufrir sus proposiciones sin saber que las soporta”. En la actualidad, gracias sobre todo a los avances tecnológicos, se ha permitido introducir la voz del público lector como un medio de oponerse a ciertas propuestas<sup>230</sup>.

d) “Los *mass media* tienden a secundar el gusto existente sin promover renovaciones de la sensibilidad”. Como producto de la cultura de masas, el cómic tenderá a adecuarse al gusto mayoritario, lo que no significa, como ya se ha señalado, que no se produzcan cambios.

e) “Los *mass media* tienden a provocar emociones vivas y no mediatas. (...) en lugar de simbolizar una emoción, de representarla, la provocan; en lugar de sugerirla, la dan ya confeccionada”. Como en el cine, la imagen será la que tenga mayor peso en detrimento de la palabra escrita, por lo que estas emociones habrán de *saltar* al lector para poder transmitir el mensaje con éxito. Sin embargo, no es cierto que el lenguaje del cómic sea poco elaborado puesto que existen ejemplos que necesitan que el receptor conozca y domine el código para poder traducirlo (así, por ejemplo, las páginas de H. G. Williams III requieren de un dominio del lenguaje del cómic para no perderse en la narración).

---

<sup>230</sup> En un principio, Marvel permitió la entrada de la voz de los lectores mediante las cartas que respondía Stan Lee y, a lo largo de la historia del cómic se pueden hallar algunos ejemplos en los que el público ha logrado modificar ciertas proposiciones, desde la eliminación de los poderes de *Wonder Woman* o el cambio de algunas portadas así como la inclusión de la diversidad cultural, racial y sexual en los personajes del cómic.

f) “Los *mass media*, inmersos en un circuito comercial, están sometidos a la ‘ley de la oferta y la demanda’. Dan, pues, al público únicamente lo que desea o, peor aún, siguiendo las leyes de una economía fundada en el consumo y sostenida por la acción persuasiva de la publicidad, sugieren al público lo que debe desear”. Es cierto que la oferta y la demanda así como las campañas publicitarias tienen un importante impacto en la selección del material que se quiere leer, pero la supervivencia del cómic digital, del cómic *underground* y de la novela gráfica, también demuestran que las posibilidades de acceder a algo más minoritario existen.

g) “Incluso cuando difunden productos de cultura superior, los difunden nivelados y ‘condensados’ de forma que no provoquen ningún esfuerzo por parte del fruidor. El pensamiento es resumido en fórmulas, los productos del arte son antologizados y comunicados en pequeñas dosis”. Un ejemplo contrario a esta propuesta sería el cómic *Watchmen*, que precisa de un lector capaz de analizar varios niveles de lectura.

h) “En todo caso, los productos de cultura superior son propuestos en una situación de total nivelación con otros productos de entretenimiento”.

i) “Los *mass media* alientan así una visión pasiva y acrítica del mundo. El esfuerzo personal para la posesión de una nueva experiencia queda desalentado”. Continuamos con *Watchmen* como ejemplo contrario a esta idea o, si se prefiere, *V for Vendetta*, ambas con una visión crítica de la sociedad a través de una distopía.

j) “Los *mass media* alientan una inmensa información sobre el presente (...) y con ello entorpecen toda conciencia histórica”. Aunque los cómics se desarrollen generalmente en un presente atemporal o en una versión alternativa de la realidad (los clásicos *What if...?* del cómic de superhéroes, como *Superman. Red Son*), también existen aquellos que pretenden mostrar hechos históricos con la mayor fidelidad posible, como *Persépolis* de Satrapi o *El pico de los cuervos* de Iñaket y Begoña.

k) “Hechos para el entretenimiento y el tiempo libre, son proyectados para captar sólo el nivel superficial de nuestra atención. Vician desde un principio nuestra postura”. Sin embargo, por fijarnos solo en la forma, dibujantes como David Aja (*Hawkeye*) o H. G. Williams III (*Batwoman, Sandman*) no siguen los diseños clásicos en la distribución de la página y obligan al lector a estar activo en la lectura para no perder ningún detalle.

l) “Los *mass media* tienden a imponer símbolos de fácil universalidad, creando

‘tipos’ reconocibles de inmediato, y con ello reducen al mínimo la individualidad y la concreción de nuestras experiencias y de nuestras imágenes, a través de las cuales deberíamos realizar experiencias”, del mismo modo que sucede con cualquier arquetipo y que nos predispone a una respuesta determinada (nadie se pondrá de parte de Jack el Destripador en *From Hell* del mismo modo que no lo harán con el príncipe Humperdinck en *The Princess Bride* o Sauron en *The Lord of the Rings*).

En este sentido, estamos de acuerdo con esta afirmación ya que consideramos que el cómic crea arquetipos, figuras reconocibles universalmente y de manera sencilla, si bien también se pueden encontrar ejemplos, sobre todo en el cómic *underground* y el *cómic* que se oponen a esta idea<sup>231</sup> y en el manga<sup>232</sup>.

m) “Para realizar esto, trabajan sobre opiniones comunes (...) y funcionan como una continua reafirmación de lo que ya pensamos”, aunque en algunas ocasiones nos provocarán la búsqueda de un pensamiento crítico, como la elección de bando en *Civil War* (a favor o en contra del registro de superhéroes y de su sometimiento a un gobierno).

n) “Se desarrollan pues, incluso cuando fingen despreocupación, bajo el signo del más absoluto conformismo, en la esfera de las costumbres, de los valores culturales, de los principios sociales y religiosos, de las tendencias políticas. Favorecen proyecciones hacia modelos ‘oficiales’”. Aunque la mayoría tiende a evitar el conflicto que supondría el tratamiento de ciertos asuntos, cómics como *Gran hotel Abismo* de Rubín y Prior rompen con la resignación.

o) “Los *mass media* se presentan como el instrumento educativo típico de una sociedad de fondo paternalista, superficialmente individualista y democrática, sustancialmente tendente a producir modelos humanos heterodirigidos. Llevando más a fondo el examen, aparece una típica ‘superestructura de un régimen capitalista’, empleada con fines de control y de planificación coaccionadora de las conciencias”. Reiteramos la afirmación de que continúan, aun hoy en día, ejemplos en el cómic que se apartan de cualquier intención de someter a la sociedad a una misma conciencia y recuperar el espíritu crítico.

Se puede concluir resumiendo la visión de la cultura de masas de Eco como un

---

<sup>231</sup> *Unflattening* de Nick Sousanis, *Au fil de l’art* de Ivana y Gradimir Smudja o *Ghost World* de Daniel Clowes.

<sup>232</sup> *Gourmet solitario* de Jiro Taniguchi.

componente de un sistema democrático en el cual la mayor parte de la población tiene acceso (tanto económico como intelectual) a una cultura que, sin embargo, no se ha erigido como una *cultura superior*, con todo lo que ello conlleva de uniformización y acriticismo.

Eco señala que Platón nos recuerda a través de *Fedro* que cualquier cambio de los instrumentos culturales en la historia del ser humano se presenta como una profunda crisis del modelo cultural anterior, y que no muestra su alcance real sin considerar que estos nuevos instrumentos actuarán “en el contexto de una humanidad profundamente modificada, ya sea por las causas que han provocado la aparición de aquellos instrumentos, ya por el uso de los propios instrumentos” (Eco, 2016: 58). Es por ello por lo que uno de los problemas a la hora de evaluar los *mass media*, es que este estudio se realiza desde un modelo desfasado, y para que este análisis sea adecuado no solo hay que introducirse en la cultura de masas, sino que hay que valorarla de manera objetiva, sin intentar establecer una comparación con modelos anteriores ya obsoletos.

Umberto Eco indica que “la primera toma de posición ante el problema fue la de Nietzsche con su identificación de la ‘enfermedad histórica’ y de una de sus formas más ostentosas, el periodismo”. Tanto en Nietzsche como en Ortega y Gasset ya existía el origen de la polémica, “la desconfianza hacia el igualitarismo, el ascenso democrático de las multitudes, el razonamiento hecho” por y para los débiles, el universo construido a la medida del hombre común en lugar de a la del superhombre, es decir, una actitud aristocrática (que parte de la nostalgia de una época en la que la cultura era un privilegio de clase) en la intolerancia hacia la cultura de masas y un desprecio tanto hacia esta como hacia la propia masa, y que distingue en apariencia “entre masa como grupo gregario y comunidad de individuos autorresponsables, sustraídos a la masificación y a la absorción gregaria” (Eco, 2016: 60).

Por otro lado, frente a la concepción de MacDonald (que reelabora la distinción de Wyck Brooks dividiendo la cultura en *masscult* y *midcult* y adscribiendo los cómics, entre otras manifestaciones, a la primera), también habría que tomar en consideración la división en *high*, *mid brow* y *low*, y el hecho de que los cómics pueden adscribirse a cualquiera de los tres niveles en función no sólo de su contenido y forma sino también en cuanto a su recepción<sup>233</sup>.

---

<sup>233</sup> Eco afirma que “existen productos de una cultura *lower brow*, por ejemplo, ciertos cómics, que son



Al hablar de las posibles divisiones de los *mass media* mencionadas por Eco (y de la relación de estas con la industria cultural), también se ha de señalar que no hay

nada tan dispar a la idea de cultura (que implica un sutil y especial contacto de almas) como la industria (que evoca montajes, reproducción en serie, circulación extensa y comercio de objetos convertidos en mercancía). (Eco, 2016: 34).

Hay un ejemplo de industria cultural ya en el siglo XVI con la impresión de epopeyas caballerescas, sátiras, burlas, etc. para ser vendidas en plazas y mercados y que poseen una de las características más importantes de los productos de masas: ser efímeras; además del hecho de indicar en el título la finalidad o el sentimiento que debía provocar.

Coma comenta la importancia del factor comercial en la historia de los primeros cómics de la prensa norteamericana dada la necesidad del beneficio económico para el éxito de las publicaciones y que, si lo observamos de manera más amplia, la competencia comercial resultante de la búsqueda de la rentabilidad económica provocó la difusión de los cómics, su persistencia y proliferación (Coma, 1982: 29).

La cultura de masas sirve para hacer llegar un mensaje concreto a una mayoría de receptores, sin importar el bagaje cultural que posean, ya que el contenido estará adaptado a la mayoría heterogénea, si bien (como sucede en algunos cómics), aquellos con una cultura más profunda podrán percibir matices que alguien con un nivel cultural medio no consiga ver, y les podrán provocar sentimientos y sensaciones diferentes. Es decir, la cultura de masas podría ser percibida como la contemplación de un paisaje o una puesta de sol por diferentes animales. De este modo, mientras que nosotros, los seres humanos, veremos una cantidad de colores que no están al alcance de otros seres vivos como los perros y los gatos, otros animales como los insectos o las aves alcanzarán a descubrir matices que a nosotros nos están vedados por naturaleza.

Sin embargo, no hay que olvidar que:

una cultura de entretenimiento no podrá nunca evitar someterse a ciertas leyes de la oferta y la demanda (salvo que se convierta una vez más en cultura paternalista de

---

consumidos como producto sofisticado a nivel *high brow*, sin que ello constituya necesariamente una cualificación del producto” (Eco. 2016: 81), es decir, que aquellos pertenecientes a una *cultura superior* pueden consumir productos *inferiores* como algo refinado.

entretenimiento ‘edificante’ impuesta desde arriba). (Eco, 2016: 86),

por lo que los *mass media* siempre dependerán no solo de los intereses de los receptores o de la industria que cree esos productos, sino también de la difusión y recepción de los mismos en un contexto determinado. Un buen ejemplo de ello son los cómics y su trayectoria a lo largo de la historia, ya que la recepción y difusión de estos ha variado a lo largo del tiempo.

Los autores de los cómics<sup>234</sup> crean su producto pensando, al menos en parte, en el receptor del mismo. De este modo, a la hora de organizar la página así como de elaborar su contenido, ha de pensar en la *koiné* de los lectores y, por ello, empleará un código determinado, el autor pensará “en términos de masa homogénea, y esta presunción psicológica pasa a formar parte de su poética” (Eco, 2016: 200).

Sin embargo, no se ha de suponer que el denominado como “hombre-masa” por Eco ha de considerarse como un fruidor con un sentido crítico sin desarrollar o con un escaso conocimiento de una cultura “superior”, ya que este puede acceder a ese nivel a través del código compartido. De esta manera, él mismo afirma que recurrir al *tópoi* es una experiencia posible incluso para alguien no demasiado culto, puesto que la referencia a este *tópoi* o al personaje literario aparece en la conversación corriente (ya sea de manera ligera o “como una referencia feliz y exacta”). La invocación de los *tópoi* significa alcanzar, a través de la memoria, “el repertorio del arte, para extraer de él figuras y situaciones, introduciéndolo en el contexto de un discurso crítico, perorativo, emotivo”, y puede utilizarse “a un nivel mínimo, estandarizado, proverbial” o redescubriendo la individual y el sentido con el que se nos presentó el personaje de una obra, adoptando una forma propia de emplear la cita, reviviendo “el personaje en toda la intensidad del *modo* en que nos fue propuesto, en toda su integridad de producto estético” como condición obligatoria para aplicar el recurso. Este recurso al *tópoi* también puede aparecer en el sentido de un reconocimiento moral, es decir, en el caso de que nuestro contexto personal coincida con el del personaje este reconocimiento funciona como “principio de una resolución ética”.

El recurso al ‘lugar’ en este caso nos habrá conducido a individualizar un ‘tipo’

---

<sup>234</sup> Ya que no podemos dar por válida la teoría de un único autor en el caso de una obra coral como esta porque en su realización suelen intervenir, además del guionista y el dibujante, el rotulista, el entintador, el colorista..., al igual que tampoco se puede adscribir la autoría a una única persona en el caso del cine.

moral de personaje. (...) En el momento actual, reintroducir el problema de ‘lo típico’ puede significar resucitar un fantasma del que se ha dado cuenta hace ya mucho tiempo. Desde el punto de vista filosófico, la noción de tipicidad del producto artístico comporta una serie de aporías<sup>235</sup>, y hablar de ‘personaje típico’ significa pensar en la representación, a través de una imagen, de una abstracción conceptual. (Eco, 2016: 223 y 225).

Sin embargo, a veces esta “tipicidad” entra en conflicto con la idea de originalidad de la literatura y, de este modo, De Sanctis consideraba este uso de la tipicidad como algo bueno pero que se encontraba en un estadio intermedio hacia esta buscada originalidad y, por otra parte, Croce argumentó para eliminar este concepto que:

si por tipo se entiende una abstracción o un concepto, entonces el arte se convierte en un sustitutivo del pensamiento filosófico; y si por típico se entiende lo individual, lo único que se hace es un simple cambio de nombre. Tipificar supondrá, e este caso, caracterizar, es decir, determinar y representar al individuo. (Eco, 2016: 226).

Eco indica que “tanto Engels como Lukács insisten en el hecho de que el personaje, para ser típico, no debe ser la expresión de una media estadística, sino que debe ser, ante todo, un individuo perfectamente concreto” y que únicamente cuando se logra el personaje artísticamente, se pueden reconocer en el motivos y comportamientos propios y que reafirman nuestra perspectiva vital (Eco, 2016: 230-231). Por ello, se puede afirmar que un personaje será significativo y típico cuando el autor relaciona y muestra las uniones entre las características propias del héroe con la problemática del momento, “cuando el personaje vive, ante nosotros, los problemas generales de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individualmente suyos, y que tienen para él una importancia vital” (Eco, 2016: 235).

En conclusión, la investigación de los *mass media* ha de establecerse desde un continuo condicional ya que, “con la variación del periodo histórico, o del público, la fisonomía de la obra también puede cambiar, y adquirir nuevos sentido el objeto” (Eco, 2016: 209-210) y el investigador deberá adaptar su estudio tanto al contexto de creación de la obra como a los de recepción de la misma. Véase a este respecto el ejemplo de los cómics publicados durante la II Guerra Mundial o los que se vendieron durante la

---

<sup>235</sup> Con este término hace referencia a un “enunciado que expresa o que contiene una inviabilidad de orden racional” (RAE, 2001: 184).

España franquista.

Coma señala, por su parte que la edad de oro del cómic norteamericano desterró la concepción aristocrática de las artes tradicionales y acercó la estética al hombre común. “Intentar disfrazar este fenómeno histórico con teóricas apelaciones al consumismo y a la manipulación equivale a la última hipocresía de quienes contemplan la cultura como un medio de instalarse en las cumbres del poder” (Coma, 1987: 42).

### 1.3. Breve panorama histórico del cómic norteamericano

Después de analizar las distintas perspectivas a la hora de definir qué es el cómic y de establecer su unión con la cultura de masas, hemos de realizar un breve repaso histórico del cómic norteamericano, estableciendo el contexto en el que se creó y deteniéndonos en el momento en el que surgieron los superhéroes y, sobre todo, en las editoriales DC y Marvel y en aquellos superhéroes que se enmarcan en nuestro corpus.

El cómic se ha concebido normalmente como un género de la literatura o un producto artístico relacionado con el cine y que fue creado como un aliciente para mejorar las ventas de los periódicos en la sociedad industrial de finales del siglo XVIII y en el siglo XIX. Así, dado que los periódicos eran comprados mayoritariamente por un público masculino, era a este a quien se dirigían los cómics. Además, no se debe olvidar lo que se ha comentado antes, el hecho de que se ha de tener presente que, sobre todo en estos primeros momentos, el cómic es un producto destinado a las masas, contribuyendo “a la consolidación de una narrativa estereotipada, con personajes fijos y tramas muy predecibles<sup>236</sup>” (Rodríguez: 2009).

Se dice que el cómic no tiene una fecha clara de nacimiento (McCloud, por ejemplo, se retrotrae hasta las pinturas primitivas o a los jeroglíficos cuando trata de establecer una definición de *cómic*) y en cada país se desarrolló de una manera más o menos original a lo largo del siglo XIX. En EE. UU., que es el país que nos interesa para nuestro estudio, se suele señalar un periodo comprendido entre 1895 y 1900 como fecha de inicio del cómic (Coma, 1982), cuando aún los cómics se publicaban como complemento de los periódicos (llamándose *comic strips*), puesto que el que se

---

<sup>236</sup> Aunque Scott McCloud, a lo largo de su obra *Cómo se hace un cómic* (McCloud, 1995), remonta el origen de los “primitivos cómics” a la Edad Media, los egipcios o, incluso, los sumerios, puesto que entiende que un cómic con imágenes establecidas siguiendo una secuencia continua que pretenden transmitir una información y, además, conseguir una respuesta del receptor de este mensaje.

considera como iniciador del género es *The Yellow Kid* (Outcalt) y fue publicado por primera vez el 17 de febrero de 1895 en el *Journal*. Rápidamente le siguieron *Katzenjammer Kids* (12 de diciembre de 1897), de Rudolph Dirks y *Happy Hooligan* (25 de marzo de 1900), de Fred Opper.



(Fuente: <https://upload.wikimedia.org/wik>)



(Fuente: <http://img.timeinc.net/time/phot>)

Más tarde, desde 1910 hasta finales de los años veinte, “los cómics desarrollaron una singular fórmula narrativa que combinaba la continuidad literaria de la novela con el ritmo visual de los films” (Coma, 1982: 85). Así, en relación con estas similitudes con el cine, Ed Wheelan comenzó en 1917 parodiando películas en una tira del *New York American* (*Midget Movies*, que más adelante cambió su nombre por el de *Minute Movies*).

Las temáticas de las primeras series, hasta la aparición de los superhéroes, orbitaba en torno a la comicidad o el *pulp* (*western*, policíaco, ciencia-ficción, etc.) sin demasiada crítica en sus tramas ya que estaban destinados a una amplia variedad de periódicos (suministrados por los denominados *Syndicates*, agencias de cómics dueñas de las series y precursoras de las actuales editoriales) y, por tanto, a un número inmenso y heterogéneo de receptores. En los ejemplos de *Flash Gordon*, *Prince Valiant* o *The Phantom* se puede ver la idea primitiva de lo que luego será el superhéroe, pero sin todas las características que lo componen.

Más adelante, entre 1929 y 1934, se probaron nuevos formatos, como el *comic book*, que uno podía comprarse de forma independiente del periódico (Rodríguez:

2009). Algunos estudiosos del cómic estadounidense consideran, sin embargo, que los *comic books* nacieron en julio de 1934, con la publicación de *Famous Funnies #1*. Por otro lado, el cómic no lograría una identidad propia como industria hasta febrero de 1935 (*New Fun #1*), pues hasta ese momento los *comic books* simplemente reeditaban tiras de prensa (Rodríguez: 2012).

Así, cuando se desarrolló la industria de los *comic-books* a finales de la década de 1930 y se dirigió mayoritariamente hacia el mercado juvenil, las nuevas publicaciones conservaron en apariencia el espíritu de los personajes fijos, provocando la creación de héroes propios como *Superman* o *Batman*. Sin embargo, en el mismo tiempo también se desarrolló una tendencia narrativa paralela al estilo de los *pulps*, en los que no tenía por qué presentarse un protagonista fijo (aunque haya ejemplos de héroes con dilatada aparición). También imitando a los *pulps*, el *comic book* se especializó en una serie de géneros narrativos y comenzó a presentar historias autoconclusivas (Coma, 1984: 18).

El *comic book* americano como se conoce hoy (con cubiertas brillantes, páginas de papel de prensa, colores toscos, el formato de 17 por 25 centímetros) comenzó hace más de cincuenta años ya que este moderno formato tuvo su inicio entre 1933 y 1935, aunque a Coma le sorprende que no naciese mucho antes. Este *comic book* estadounidense surgió de los cómics que aparecían en los periódicos a finales del siglo XIX y que se caracterizaban por unos rasgos diferenciadores (“dibujos en una secuencia que contaba una historia, ‘bocadillos’ llenos de diálogo, caricaturas”) que los dibujantes de cómics combinaron en la prensa desde la década de 1890 (Coma, 1982: 197).

En 1927 surgieron ya los problemas que hicieron que los cómics, que todavía no poseían una serialización o una continuidad ajena a la periodicidad de las *comic strips* del periódico o la página dominical, lograran un puesto junto al cine como producto con exigencia literaria. De esta manera se buscó ir más allá de la mera comicidad, se desarrollaron las entregas autoconclusivas y se señaló la necesidad de un personal cualificado para el trabajo (dibujantes, guionistas, rotulistas...) y un contexto más real y próximo al público lector.

Una de las consecuencias de la creación del *comic book* era la gran demanda de cómics por parte del público y que no podía satisfacerse únicamente con las tiras que aparecían diariamente en la prensa, lo que querían leer era una publicación que sólo incluyera cómics, pero hasta finales de la década de los veinte nadie supo qué hacer.

Nos encontramos en medio de la Gran Depresión americana, y los estadounidenses desarrollaron al mismo tiempo un espíritu desesperado y lleno de esperanza que se reflejó en sus héroes y heroínas. En esta época individualista, deudora de la crisis romántica, un “individuo solo, hombre o mujer, podía cambiar algo” y no importaba si este era real (Charles Lindbergh, Babe Ruth o Amelia Earhart), o imaginario (Dick Tracy, Smilin’ Jack y The Phantom) (Coma, 1982: 161). Así, el estadounidense pretende evadirse de la realidad de la depresión americana y la crisis de 1929, y este contexto será fundamental para la creación del mito del héroe en el cómic (Arizmendi, 1975: 115).

De esta forma, casi todas las series que han tenido éxito en el cómic norteamericano son consecuencia de un tiempo determinado, reflejan las circunstancias y actitudes de un periodo histórico y, por ello, se ha tendido a realizar historias de actualidad, localizadas en un espacio conocido y en los que los autores tengan algo que decir y, sobre todo, lo transmitan de manera entretenida. (Coma, 1982: 220).

Así, en 1929 el editor de la *Dell Publishing Company*, George Delacorte, intentó crear algo distinto y que estaba siendo demandado desde hacía un tiempo: una publicación semanal compuesta por cómics inéditos, realizados específicamente para esa obra. Esta se llamará *The Funnies* y resistirá durante treinta y seis números, prefigurando el moderno *comic book* y sus características actuales (la publicación regular, la inclusión del color en las páginas, su venta en quioscos o el contenido original frente a las reimpressiones de tiras ya publicadas en la prensa (Coma, 1982: 198). Sin embargo, no fue hasta 1935 cuando se publicó, como ya se ha mencionado, el primer *comic book* propiamente dicho (a cuatro colores y con material totalmente nuevo), el primer número de *New Fun*, de la *National Periodical Publications*.

*New Fun* mezclaba cómics de aventura y humor, inspirados en las series de la prensa y supuso el comienzo de la publicación de una serie de *comic books* desde finales de 1935. Así, la National presentó su segundo *comic book* con material original, *New Comics* (que cambiaría de nombre en dos ocasiones, primero por *New Adventure* y más tarde por *Adventure Comics*, que ha sobrevivido hasta nuestros días) (Coma, 1982: 200).

*Famous Funnies* y las dos revistas de la National (*New Fun* y *Adventure Comics*) estaban solas hasta 1936 pero la National quería atraer a más lectores y para ello necesitaba una fórmula nueva, por lo que, en marzo de 1937, publicó el primer

número de *Detective Comics* (que también ha logrado resistir hasta nuestros días) que constituye el primer *comic book* que contiene material nuevo y cuyas historias trataban de un solo tema. Asimismo, también fue el primero cuyo modelo claro eran los *pulps*, publicación que competía contra el *comic book* por la fidelidad de los lectores y en las que singulares y heroicos detectives, que solían enmascarar su identidad de alguna manera, luchaban contra siniestros villanos (Coma, 1982: 202).



## 2. CREACIÓN Y NACIMIENTO DEL SUPERHÉROE: DE DICK TRACY A LOS SÚPER

El primer número de *Action Comics* se publicó en junio de 1938 y supuso el inicio de la fórmula superheroica. La principal serie era la de *Superman* y con su debut la industria del *comic book* norteamericano empezó a cambiar rápidamente. Por ejemplo, en 1940 el número de títulos se había ampliado asombrosamente y la mayoría de los nuevos *comic books* estaban llenos de versiones exageradas de los héroes de los *pulps*. Algunos serían personajes sobrehumanos, aunque normalmente ostentaban menos poderes que Superman; otros, herederos de los vigilantes con antifaz que habían protagonizado los *pulps*, aunque lejos de ser sobrehumanos, mostraban una musculatura bien desarrollada así como una serie de habilidades especiales. Sea como fuere, todos ofrecían a sus lectores “las mismas historias descabelladas y la misma acción violenta que anteriormente sólo se encontraba en los *pulps*, con la diferencia de que los *comic books* estaban al alcance de cualquiera, suponiendo un gran éxito de ventas (en 1940 ya se vendían más de 12 millones de ejemplares al mes) (Coma, 1982: 204).

En las obras *pulp* se puede encontrar un asombroso número de héroes disfrazados como *Lone Ranger*, aunque se considera que el mejor fue *Shadow* “La Sombra”, que no tenía superpoderes y cuya facultad de confundir la mente humana no era más que un truco mental aprendido en Oriente, es decir, no era invulnerable, ni superfuerte ni podía volar. Por su parte, el *Phantom Detective* del *pulp* fue el evidente antecesor visual del *Spirit* de Eisner (con su traje azul, sombrero, guantes y antifaz), del mismo modo que el paródico *Midnight* reproducía a *Spirit*. Otra de las características que solían tener muchos de estos héroes (como el *Green Hornet* de la radio) era la compañía de un criado oriental así como de artilugios con los que escapar de los villanos, como pistolas de gas o potentes coches potentes. Otro héroe señalado como precursores de *Spirit* así como de *Batman* fue *The Phantom* “El hombre enmascarado”, de Lee Falk y Ray Moore y creado en 1936 (Coma, 1982: 226).

“Tras la crisis de 1929 aparece un nuevo género de cómic: la aventura. Tarzán, Buck Rogers, Príncipe Valiente, Flash Gordon, Terry y los Piratas...” (Rodríguez: 2009), personajes que comenzaron en los periódicos y obtuvieron un lugar en el *comic book*. Sin embargo, aunque la década de 1930 supuso el auge de las series de aventuras, fue la de los veinte la que las vio aparecer (Coma, 1982: 107). Por ejemplo *Washington Tubbs II* (1924), de Roy Crane, se puede encontrar en las tiras diarias y, por encima de

todo, constituye un héroe de los años veinte. Coma señala que:

el mismo tipo de caracterización que Harld Lloyd había desarrollado en las películas cómicas, un joven vehemente y vividor decidido a triunfar. Wash era un optimista convencido de su inevitable ascensión. Durante los siguientes dos años se vio envuelto en aventuras de todo tipo. (Coma, 1982: 108).

Coma continúa afirmando que, a pesar de que el autor de *Washington Tubbs II* estableciera un modelo para la creación de series de aventuras enfocadas a un público adulto en las que se mezclaba sexo y violencia en la narración; la mayoría de las otras series de aventuras surgidas a mediados de los años veinte estaban protagonizadas por muchachos, jóvenes aún por madurar, y mezclaban historias de éxitos basados en el valor o la buena fortuna, como *Phil Hardy*, *Bound to win* o *Bobby Tatcher*. Estas narraciones las puso de moda Horatio Alger y eran imitadas por novelas de diez centavos, aunando a estas características rasgos de las películas de acción y en los seriales (Coma, 1982: 109). Tras lograr la cumbre de las narraciones de aventuras, 1929 vería la llegada de *Tarzán*<sup>237</sup> y *Buck Rogers* y en la década de 1930 se produciría un auténtico diluvio de héroes triunfando en las páginas de cómics (Coma, 1982: 111-112).

Estas series de aventuras llevaban al lector a cualquier rincón del mundo, de las inhóspitas regiones de África a las aguas infestadas de piratas de las costas de China o las brillantes luces de Broadway y Nueva York. “También transportaban a los lectores a otros tiempos, ofreciéndoles viajes tanto hacia el pasado como hacia el futuro” (Coma, 1982: 141). Esta mirada al futuro era particularmente atractiva en una época de crisis como la de la Gran Depresión y abría una puerta a las series de ciencia ficción con un nuevo estereotipo popular que convivía con los cowboys y los detectives (Coma, 1982: 142). Ejemplo de ello son *Jack Swift* (Farrell y Colson, 1930), *Brick Bradford* (Gray y Ritt, 1933) o el conocido *Flash Gordon* (Moore, 1934); respecto a este último, su trayectoria comenzaba con esta descripción:

‘Llega el fin del mundo’, anunciaba el titular de un periódico en la primera viñeta. Un extraño planeta avanza vertiginosamente hacia la Tierra. Sólo un milagro puede salvarnos, dice la ciencia (...) Flash Gordon, licenciado por Yale y jugador de polo de fama mundial. (Coma, 1982: 144).

---

<sup>237</sup> Personaje creado inicialmente por Edgar Rice Burroughs (y publicada en la revista *pulp* “All Story Magazine” en 1912), cuya aparición en el cómic data de 1929 y que se configuró como “uno de los personajes de ficción más populares de principios del siglo XX.” (Coma, 1982: 167).

*Flash Gordon* continuaba la tradición de hermosas mujeres y héroes masculinos valerosos envueltos en un clima de lujo, exotismo, fantasía, acción y romance, mezclados con elementos de la realidad. Como veremos más adelante (sobre todo en el apartado dedicado a las superheroínas), aunque existían ejemplos de aventureras independientes en los años treinta y cuarenta, como *Connie* de Frank Godwin, en general el protagonismo heroico era terreno de los hombres como *Broncho Bill*<sup>238</sup> (Harman) o *Prince Valiant* (Foster).

Más tarde se creó a *Dick Tracy* (Gould, 1931), que era un “moderno equivalente del caballero de armadura reluciente montado en un caballo blanco (...) alguien tan duro como los propios gánsters”, y que se convirtió en la primera serie en la que la policía luchaba encarnizadamente con los criminales respondiendo con las mismas armas y la misma contundencia que los villanos; así, Tracy no era un vigilante enloquecido sino una reacción contra las fechorías de los villanos (Coma, 1982: 162).

También en la misma época se ideó al Capitán Easy (verano de 1933), “un duro (...) rudo y cínico y puede salir de cualquier clase de lío” (Coma, 1982: 108), que apareció por primera vez “en los suplementos dominicales en color, con una página completa, toda suya”, llamada *Captain Easy, Soldier of Fortune* (Coma, 1982: 109).

En 1936 Falk y Moore crearon al anteriormente mencionado *The Phantom*, descendiente de un noble inglés asesinado por los piratas singh en las costas indias en el siglo XVI. La historia cuenta que, durante las últimas veinte generaciones, los descendientes masculinos han vestido el disfraz de *The Phantom* y repetido el juramento de luchar contra la injusticia en todo el mundo. Este truco supondrá entre los malvados la creencia de vérselas con un inmortal llamado *El fantasma que camina* (Coma, 1982: 167).

A finales de la década de 1930 tanto las series de ciencia ficción como las históricas habían obtenido un lugar preponderante en las páginas de cómics, y estos personajes continuarían ampliándose y renovándose, aunque sin llegar a las cotas de los primeros (Coma, 1982: 148). Por el contrario, las ventas de novelas populares (*pulps*) decayeron dejando sin trabajo a algunos grandes nombres como Will Eisner o Jerry Iger,

---

<sup>238</sup> “Bronc era un caballista excelente, experto en el manejo de la pistola, buen luchador a puñetazos y atractivo para las señoras” (Coma, 1982: 146).

lo que suscitó la creación de una sociedad, la *Eisner-Iger Studios*, a la que no tardarían en unirse Robert Kahn (Bob Kane) o Jacob Kurtzberg (Jack Kirby), grandes autores del cómic que crearían algunos de los mayores éxitos de la industria. Sin embargo, tal y como afirma Eisner, también cargaron con algunos fracasos, como el rechazo de la obra de Siegel y Shuster (*Superman*). La sociedad dejó de existir cuando Eisner aceptó trabajar para Quality Comics, y poco tiempo después nació *The Spirit*<sup>239</sup>.

Los villanos de los primeros cómics estaban representados por los enemigos de la clase trabajadora: jefes corruptos, hombres-máquina y tiranos domésticos que aparecían en las primeras aventuras de Superman y Batman, o los gánsteres, rateros y matones. Sin embargo, en la década de los cuarenta “los héroes obreros que luchaban por la revolución ya levantaban sospechas, y los tipos duros que se tomaban la justicia por su mano eran traidores revolucionarios en potencia” (Morrison, 2012: 59). En estos tiempos de guerra los héroes eran los patriotas<sup>240</sup> y, para los lectores, nunca había suficientes superhéroes, sobre todo en los cómics.

Los superhéroes se expandieron hacia todos y cada uno de los nichos de mercado disponibles, y encontraron editores deseosos de producir en masa los sueños de varias generaciones de niños, militares y fans de la ciencia ficción. (...) Esta gran condenación, de la calma más absoluta a los rayos y centellas, trajo consigo una ristra extraordinaria, arquetípica y completamente absurda, de hombres y mujeres misteriosos. (Morrison, 2012: 69).

De esta manera, el único objetivo del Capitán América, al igual que el resto de la sociedad norteamericana, era zurrarle a Hitler (Morrison, 2012: 61). Así, en la década de 1940 llegó una procesión de maníacos que avanzaban en formación (Red Skull, el Capitán Nazi, el Barón Gestapo o el Capitán Eje, además de otros asesinos japoneses de mirada lasciva como el Capitán Nipón)<sup>241</sup>. La década siguiente encaró la amenaza del

---

<sup>239</sup> Con este cómic, además de otros publicados en la misma época (la década de los cuarenta), se logró que los *comic-books* pasaran de ser un producto destinado al público infantil para dirigirse (a veces, mediante el uso del erotismo y/o la violencia) a un lector adulto o, cuanto menos, mayor de edad.

<sup>240</sup> Esto se observa en *Watchmen*, donde hay un cambio de los tiempos del primer Silk Spectre al segundo.

<sup>241</sup> “Los *comics books* (...) iban dirigidos a un público más joven y tendían a presentar la guerra en términos de simple aventura. Para los grupos como *Boy Comandos* de Joe Simon (h. 1915) y Jack Kirby (1917) combatir a los nazis no entrañaba nada más serio que un buen derechazo al mentón del Führer. *Captain America*, *Captain Marvel Jr.* e incluso *Sub-Mariner* combatieron al Eje personificado por saboteadores, quintacolumnistas, espías, tropas nazis y enanos japoneses de dientes salientes. Pero en su mayor parte las historias eran escenas de combate sencillas y bidimensionales en las que sólo la pátina del patriotismo animaba el énfasis que se ponía en la acción en vez de en la descripción de caracteres. (...) Al igual que su prototipo, Valkyrie pronto renunciaba a sus actos de maldad ante la suprema necesidad de combatir el Eje y entonces se unía a *Airboy*, luchando a su lado contra cierto número de amenazas

comunismo mediante extraterrestres y agentes tenebrosos que provenían de lúgubres países del este de Europa como Eslobovia.

Más tarde, en la Edad de Plata, los superhéroes de DC mantuvieron la seguridad luchando contra llamativos ladrones de bancos que empuñaban extravagantes armas, aunque era raro que alguien muriera, pues los superhéroes no mataban a nadie, por mucho que atacaran malvados conspiradores antisociales o agitadores perturbados. (Morrison, 2012: 423).

Es en este momento donde el existencialismo cubrió el pensamiento de los norteamericanos, Dios había muerto y la misma arma que ellos podían blandir para amedrentar al enemigo estaba en manos de este. En consecuencia, el fantasma de la moral esgrimió su espada y arremetió un golpe brutal a las editoriales, quienes, a duras penas, pudieron sobrevivir. Estados Unidos en la década de los 50, afirma Morrison,

era un país crispado y paranoico, al borde de la aniquilación nuclear. Solos en medio de la noche, rodeados de lujos sin precedentes después de la victoria en una guerra mundial, los estadounidenses estaban más asustados que nunca<sup>242</sup>. Se tenía miedo de la Bomba, de los Comunistas, de los Maricones, de los Negros, de los Adolescentes, de los Instintos Reprimidos, de los Platillos Volantes, del Vacío Existencial. (...) Había tantos miedos como marcas de chicle. (Morrison, 2012: 80).

En esta época, como un niño perdido en la oscuridad, Norteamérica buscó la respuesta en su propio interior y no encontró nada: vacío y oscuridad; y, como respuesta a un terrible monstruo que bien podría ocupar sitio en las obras de Lovecraft, “el deseo de controlar y domar el subconsciente estadounidense” (Morrison, 2012: 81) surgió con fuerza ya que aparecían continuamente nuevas ideas que debían ser controladas, entendidas y justificadas.

De manera que mientras *Superman*, *Batman*, *Wonder Woman*, *Plastic Man* o el *Capitán Marvel* lograban sobrevivir, la mayoría de sus semejantes empezaron a desfallecer y a desaparecer. Terminada la II Guerra Mundial, apenas se producen aportaciones al género superheroico más allá de *Mary Marvel* (a finales de 1945) o *Superboy* (1946). De modo que mientras los personajes clásicos lograban resistir “entre

---

naturales y sobrenaturales.” (Coma, 1982: 223).

<sup>242</sup> Hasta ese momento, ya que la histeria de los cincuenta fue superada con creces tras el atentado del 11 de septiembre de 2001, tras el cual los norteamericanos descubrieron que las fronteras de las guerras se habían abierto y que ya no se encontraban seguros ni siquiera en su hogar.

historietas pletóricas de originales villanos (*Batman*), tratamientos en ocasiones superrealistas de sus aventuras (*Capitán Marvel* y *Plastic Man*) o curiosas aportaciones de renovados universos fantásticos (*Superman* y *Wonder Woman*), parecía que los lectores apostaban” (Guiral, 2007a: 110) por otros géneros alejados de la trama superheroica, en detrimento de esta, que tuvo que renovarse o morir.

Y, por si fuera poco, surgió la figura del doctor Wertham, quien lideró una campaña contra los cómics y, sobre todo, contra los superhéroes, a los que acusaba de inmoralidad y pornografía. La consecuencia final de esta histeria y odio a los cómics tuvo su punto álgido en 1954, cuando “una comisión de investigación del Congreso de Estados Unidos hirió de muerte a *EC Comics*, editorial de cómics de terror. Tras las purgas de contenidos prohibidos, las editoriales que resistieron se asociaron para sobrevivir y redactaron un Código del Cómic draconiano<sup>243</sup>, que asegurase un contenido apto para los niños” (Morrison, 2012: 79), eliminando de esta forma todo rastro de “indecencia” que pudiera mostrar un pensamiento crítico y una libertad narrativa y estética. Así, lo que se produjo fue la eliminación de los diversos géneros, estilos y públicos del cómic para unificar y amortajar todo en algo similar a lo que Disney hizo con los cuentos originales de los Grimm.

El cierre de muchas de las colecciones de cómics de superhéroes (además de otros muchos géneros del cómic) tras el descenso de las ventas posterior al final de la contienda bélica en 1945 y el enfrentamiento de algunos miembros de la sociedad norteamericana contra el cómic (amén del excesivo escrutinio de las publicaciones por parte de la *Comics Magazine Association of America* (CMAA) a través de su *Comics Code Authority*), supuso el fin de la *Golden Age* en la década de los 50 así como la constante reinención de la industria en este mismo período. Los superhéroes no desaparecieron, en *DC Comics* gracias a publicaciones como *Detective Comics* o *Action Comics*, que llevaban casi dos décadas capeando el temporal, pero la industria no fue lo mismo desde la instauración del *Comics Code*.

En 1956, la *National* iniciaba una nueva colección, *Showcase*, dando paso a la llamada *Silver Age*. Aunque los tres primeros números no mostraban nada diferente, el cuarto número (octubre de 1956) se dedicó a un viejo superhéroe de la *Golden Age*: *Flash*. Este nuevo *Flash* era un policía científico (Barry Allen) quien, después de un

---

<sup>243</sup> El *Comics Code Authority*, vigente hasta finales del siglo XX en la mayor parte de las editoriales de cómics.

accidente químico, adquiere hipervelocidad y superreflejos.

La recuperación de héroes de la *Golden Age* por parte de *National* tras el éxito de *Flash*, continuará con otros héroes como *Green Lantern* o Hawkman, siempre en una versión rejuvenecida y actualizada. Otro hecho que marcará el comienzo de la *Silver Age* será el nacimiento de un nuevo grupo de superhéroes, la *Justice League of America* en el número 28 de *The Brave and the Bold* (marzo de 1960), que reunirá a personajes del Universo DC (*Superman*, *Batman*, *Wonder Woman*, *Flash*, *Green Lantern*, *Aquaman* o *Martian Manhunter*), como en su día hizo la *Justice Society of America* y comenzará su camino en solitario con Gardner Fox y Mike Sekowsky (octubre de 1960) (Guiral, 2007b: 9-11).

Gracias a las innovaciones de la Edad de Plata en DC y al éxito de la *Liga de la Justicia de América (JLA)*<sup>244</sup>, los superhéroes estaban de vuelta. Esto provocó que el editor Martin Goodman lanzara un nuevo desafío a Lee: crear un grupo de superhéroes al estilo de la JLA de Schwartz, pero más moderno, fresco y relevante. Lee, que no tenía nada que perder, lo intentó y (...) acabó fundando un imperio” gracias a la ayuda de dos excepcionales dibujantes como eran Jack Kirby y Steve Ditko (Morrison, 2012: 115).

Llega la década de los sesenta y los lectores norteamericanos habían retomado el interés por los superhéroes que habían olvidado, salvo contadas excepciones, tras la II Guerra Mundial, en parte gracias a los intentos de la *National* de retomar a estos personajes superpoderosos (Guiral, 2007b: 11). Sin embargo, a diferencia de otras editoriales, DC Comics evitó en un principio la publicación de largas colecciones y se dedicó a las historias cortas que tenían un principio y un final.

*Supergirl* rompió esta tendencia en 1961 con una saga larga (duró ocho números, del 278 al 285 de *Action Comics*) y a ella le siguió otra idea que ha perdurado en la compañía, la de las diferentes “Tierras<sup>245</sup>”. Así, el número 123 de *The Flash* nos mostraba al Flash de la Tierra-1 (el del cómic del momento) junto al de la Tierra-2 (perteneciente a la *Golden Age*), inaugurando lo que se convertiría más tarde en el

---

<sup>244</sup> La JLA ha supuesto que, en más de una ocasión, se haya reprochado el carácter endocéntrico del cómic norteamericano ya que con “Liga de la Justicia de América” únicamente contempla Estados Unidos, obviando el resto del continente americano.

<sup>245</sup> En *The Flash* #123 se explicaba el destino de los héroes de la *Golden Age* a través de la existencia de una Tierra-2 que ocupaba el mismo espacio y tiempo que la Tierra-1 pero cuyos átomos vibraban de forma distinta a la de esta. Así, los héroes de Tierra-2 eran los mismos que los de los cómics y cuyas vidas habían llegado hasta nosotros por medio de los *comic books*. “Los héroes desaparecidos de la Edad de Oro fueron resucitados como moradores de la recién bautizada Tierra 2.” (Morrison, 2012: 140).

multiverso de DC.

En 1961, el mismo año que aparecería por vez primera el primer grupo de Marvel, Julius Schwartz resucitó las viejas marcas comerciales de DC, que había relegado la nueva generación de superhéroes (los distintos héroes rivalizaban entre sí y provocaban que la interrelación de las distintas partes del Universo DC se produjera a marchas forzadas frente a la meticulosa interconexión del Universo Marvel), mediante la explicación de los orígenes del mundo superheroico de DC en el que todos los superhéroes se conocían y compartían una amistad (Morrison, 2012: 139).

Frente a *DC Comics*, la competencia (que comenzó con el nombre de Atlas, luego se denominó *Timely* y, finalmente, adquirió el nombre de *Marvel Comics*) también creó a su propio supergrupo bajo las órdenes de Stan Lee. Este era el editor de Marvel y uno de los escritores más prolíficos de la compañía que había publicado en los cuarenta una serie de excéntricos y originales héroes que se apartaban de la línea dictada por *Superman*, aunque no corrieron mejor suerte que los de DC en la época en la que los superhéroes estaban siendo olvidados en favor de otras temáticas, como la narrativa del Oeste, el terror o el humor adolescente. Así, en 1961, Stan Lee y Jack Kirby crearon a los *Fantastic Four* para que compitieran en ventas con la *Justice League* de DC (Coma, 1982: 252). En noviembre del citado año, estos dos autores presentaron a cuatro personajes que harían de pilares del Universo Marvel recientemente creado, “un mundo coherente<sup>246</sup> donde, desde el principio, el diseño de los personajes ha tenido un valor primordial en el éxito de este conglomerado de seres superpoderosos” (Guiral, 2007b: 16). A finales de 1961 llegó el primer número de *The Fantastic Four*, que respondía a la pregunta de Jerry Siegel: “¿Y si los superhéroes fuesen reales? ¿Y si no fueran solo un cuento de niños? ¿Y si apareciesen aquí y ahora, entre nosotros, como los marcianos?” (Morrison, 2012: 116).

*Los 4 Fantásticos* logró reconstruir el concepto de superhéroe adaptándolo a la *Silver Age* e iniciando el nacimiento del superhéroe de Marvel, “que no solo se las veía con monstruos y científicos locos, sino también con asuntos personales en los que podíamos vernos reflejados” (Morrison, 2012: 118-119).

Howe señala a este respecto que:

---

<sup>246</sup> Si algo tiene Marvel que la diferencia de *DC Comics* es el hecho de que los mundos están conectados entre sí: “los personajes de Marvel no viven ajenos unos a otros, sino que todos ellos conforman lo que se denomina un Universo que posee ciertas reglas que se respetan, un pasado que se comparte y, sobre todo, la certeza de que lo que le acontece a uno, en ocasiones, puede afectarles a todos” (Guiral, 2007b: 116).



...las coloridas creaciones de Marvel –Los 4 Fantásticos, Spiderman, El Increíble Hulk, Thor, Iron Man y Doctor Extraño– pusieron los cimientos para un constructo ficcional autocontenido llamado el Universo Marvel, en el cual todas las aventuras de los héroes se entrecruzaban con gran complejidad. (Howe, 2013: 3).

Una de las características que vertebrarán el Universo Marvel será, por tanto, que este constituye conjuntamente un gran relato, por lo que todo lo que ocurre en un título provoca un impacto sobre los demás (Howe, 2013: 159). Es decir, Marvel propugna la idea de que sus personajes comparten un mundo y que por este motivo las acciones de unos tienen repercusiones en los otros considerando cada cómic como el hilo de una megahistoria que abarcaba todo el universo Marvel (Howe, 2013: 48). De esta manera, era normal que:

cuando Hulk era capturado en *Tales to Astonish*, Reed Richards se preguntara por su paradero en un *Fantastic Four Annual*. Si Tony Stark desaparecía de *Tales of Suspense*, también estaba en paradero desconocido en el siguiente número de *Avengers*. (Howe, 2013:57).

El Universo de Marvel es tan amplio que ha llegado a desarrollar una multiplicidad de planetas y líneas temporales paralelas tan inmensa que recientemente ha sido fragmentada y redefinida con *Secret Wars* (al igual que hizo en su día DC con *Crisis*).

Sin embargo, ambos universos difieren en su concepción ya que, mientras que el de DC se compuso mediante la superposición de parches que se ensamblaban a veces a la fuerza, el de Marvel se había ensamblado perfectamente (Morrison, 2012: 130). Es decir, por un lado teníamos el Universo DC, “un conjunto de islas separadas por los amos que de repente se habían descubierto entre sí y habían establecido rutas comerciales” y, por otro, el Universo Marvel, que parecía crecer y desarrollarse de manera biológica, en perfecta armonía. Sin embargo, ambos eran dos mundos virtualmente vivos que se habían gestado y nutrido dentro del espacio-tiempo convencional. No constituían un *continuum* cerrado, con sus planteamientos, sus nudos y sus desenlaces (a diferencia de la literatura o el cine), estos universos ficticios se fundaban en unas reglas reiterativas pero que podían cambiar y desarrollarse fuera de la idea original de su creador (Morrison, 2012: 146); Dios había construido un universo y los hombres lo modificarían a imagen y semejanza de sus sueños y, más adelante, de sus

pesadillas.

Mientras que *Detective Comics* continuaba con los personajes que ideó en la *Golden Age*; Marvel<sup>247</sup> comenzó a crear personajes que se acercaban a los protagonistas de los relatos de la literatura romántica (predominantemente, inglesa) de finales del siglo XIX: “doctores que desafiaban las leyes de la ciencia y pagaban el precio; (...) aventureros imprudentes que despertaban la ira de criaturas pretéritas, o (...) monstruos” (Guiral, 2007b: 19), es decir, transformaron su universo en un lugar donde tenían cabida Jeckyll y Hyde, Alan Quatermain y el capitán Nemo junto con la criatura de Frankenstein o Robin Hood.

Marvel, de este modo, comenzó su transformación de una editorial de cómics de misterio, fantasía, monstruos y ciencia ficción (Atlas), a una centrada en el éxito de los superhéroes. Así, Thor apareció en una de las viejas publicaciones de Atlas, *Journey into the Mystery*, y el Hombre Hormiga (*Ant-Man*) en otra de ellas, *Tales of the Astonish*. Otro de estos casos es el uso de *Strange Tales* para recuperar antiguos personajes como La Antorcha Humana (se debe señalar que no se trata del mismo personaje que Johnny Storm de *Los 4 Fantásticos*, sino un personaje anterior cuyo origen se ha incluido en comic-books más recientes como el *Marvels* de Busiek y Ross) o introducir nuevos superhéroes como el Doctor Extraño o al líder de la corporación SHIELD, Nick Furia. También, en *Tales of the Suspense* se presentó al personaje de Iron Man, que se unió en el cómic al Capitán América.

---

<sup>247</sup> Marvel tomará el nombre de *Marvel Comics* oficialmente en mayo de 1963 y, en concreto, desde la publicación del número 2 de *The Amazing Spider-Man*, en el que Steve Ditko dibujó un recuadro con la imagen del personaje en el que aparecían también las palabras “Marvel Comics Group”. Antes ya se habían incluido las iniciales “MC” en algunas publicaciones pero no fue hasta este momento cuando se escribió el nombre completo de la editorial.



(BUSIEK, K. y ROSS, A. (1995<sup>3</sup>), *Marvels*, New York: Marvel Worldwide)

Los superhéroes de Stan Lee y Jack Kirby tenían ya ciertos rasgos que se retomarían más adelante, como la relación de los personajes con elementos cósmicos (fuego, agua, tiempo...) así como cierto entronque con cuentos tradicionales de terror que mostraba a los superhéroes enfrentándose como enemigos (por ejemplo, *Human Torch* y *Sub-Mariner*) y ante la aterrada mirada de los hombres comunes. También aparecía representada la problemática de la identidad dual que podía suponer la desdicha o el tormento del héroe, ya fuera por su relación con el resto de la sociedad en general o con un núcleo más familiar. “El más original de los superhéroes actuales, en esta línea, es Spiderman” (Masotta, 1982<sup>2</sup>: 98-99).

Es destacable además que todos estos cambios se produjeron en un espacio muy breve de tiempo, meses, y que en el plazo máximo de un año habían cambiado forma y contenido de la editorial, transformando la visión de los superhéroes y el mercado al que podían acceder los lectores.

En los sesenta, DC seguía copando las ventas de *comic-books* pero Marvel le seguía la pista cada vez más cerca con una línea editorial distinta; los superhéroes lograron alcanzar los niveles de popularidad que no existían desde los años cuarenta pero DC y Marvel no usaban el mismo contexto en sus historias, mientras que los primeros utilizaban tramas relacionadas con la ciencia-ficción y la fantasía, los superhéroes Marvel luchaban en el “mundo real”. Los cómics de Marvel añadieron una dimensión que invitaba a los superhéroes a pelearse entre ellos a la más mínima discusión, con la misma fuerza y entusiasmo con el que luchaban contra sus enemigos (malvados científicos, dioses espaciales y monstruos colosales y descerebrados) (Morrison, 2012: 423).

Así, mientras en *DC Comics* se huía de cualquier relación con la realidad, en Marvel optaban por contar historias de un mundo no muy diferente del nuestro (Guiral, 2007b: 39), es decir, lo primero que diferenciaba a los cómics de Marvel de los de DC era que los de Marvel ocurrían en el mismo contexto en el que vivía el lector. El escenario de las aventuras de *Superman* era Metrópolis, intemporal e inalterable, frente a las desventuras de *Spider-Man*, que tenían lugar en Nueva York y en la época del público receptor; además, las hazañas de *Superman* no tenían nunca consecuencias en su entorno futuro y las de *Spider-Man*, siempre suponían un cambio en su mundo (Guiral, 2007b: 47).

Y luego mataron al presidente<sup>248</sup>. Los muros dorados de Camelot, ligeros como los de un plató de televisión cualquiera, se derrumbaron para revelar los alaridos y la sangre y el lodo de Vietnam, donde dos millones de astronautas, artistas, poetas, músicos y científicos en potencia estaban siendo alistados para que muriesen en sacrificio por una generación de estadounidenses. Al mismo tiempo se produjo un nuevo cambio de rumbo, la mayor de todas las revoluciones. Los superhéroes de Marvel habían llegado. (Morrison, 2012: 114).

En abril de 1964 el Universo Marvel amplió sus fronteras con la incorporación de la colección *Daredevil*, protagonizada por el abogado ciego Matt Murdock, víctima

---

<sup>248</sup> El presidente J. F. Kennedy, asesinado en Dallas el 22 de noviembre de 1963.

de un accidente radioactivo que le quita la vista pero que, por el contrario, le permite desarrollar el resto de sus sentidos de una manera excepcional (Guiral, 2007b: 24-27). A pesar de la inclusión de este nuevo personaje, hacia finales de los sesenta, “el primer impulso de la Era Marvel estaba tocando a su fin.” (Howe, 2013: 88). En 1968 todo cambiaría cuando los superhéroes que aún persistían en series de diez páginas dentro de otros *comic books*, como *Tales of Suspense*, *Strange Tales* y *Tales to Astonish*, obtuvieron por fin sus propios títulos de extensión completa. Así llegaron en los primeros meses de este año personajes como *Iron Man*; *Doctor Strange* o *The Incredible Hulk* (Howe, 2013: 90-91).

Fue 1968 el año que lo cambió todo. En seis meses, “las consecuencias de la ofensiva del Tet, los asesinatos de Robert Kennedy y Martin Luther King, y una oleada nacional de protestas y disturbios hicieron literalmente imposible que las publicaciones modernas siguieran sin comprometerse.” (Howe, 2013: 96).

Después del miedo a la bomba, a los comunistas y a todo lo que surgió del interior de cada vecino tras la guerra, la oscuridad continuó cerniéndose sobre el mundo mostrando un camino plagado de cadáveres y miedos.

Todo cambiaba constantemente: el presidente Kennedy ya había sido asesinado de un balazo (...) y luego, en junio de 1968, le tocó a su hermano Bobby. (...) Martin Luther King murió tiroteado en Memphis. Fuera estaba oscureciendo, y los inocentes niños empezaban a darse cuenta del miedo que daba el oscuro bosque que había al final de Penny Lane. (Morrison, 2012: 135).

También es en esta época, a finales de los sesenta, cuando Marvel comienza a superar en ventas y popularidad a DC Comics gracias a los personajes novedosos y la actualización tanto de sus contenidos como de su sistema de ventas y su estrategia comercial; ni siquiera el éxito en televisión de la serie de *Batman*, protagonizada por Adam West, evitó la supresión de algunas de las líneas editoriales de DC.

Sin embargo, los cómics clásicos de DC aún continúan en los primeros puestos de ventas (títulos como *Batman*, *Detective Comics*, *Superman* o *Action Comics*) y, para intentar evitar ser sobrepasados por la competencia introducen personal nuevo en los puestos de edición, guión y dibujo entre los que se cuentan algunos nombres como el de Joe Kubert, Steve Ditko o Jack Kirby (Guiral, 2007c: 32).

También en 1968 Martin Goodman vende *Marvel Comics* a una empresa que

posee una distribuidora de revistas, *Perfect Film and Chemical Corporation*. A partir de ese momento, Marvel dejó de tener limitaciones a la hora de crear nuevos títulos, ya que su nueva distribuidora no era propiedad de DC, por lo que la competencia no podía marcarle ya un máximo de colecciones. Así, cuando Marvel firmó un contrato con *Curtis Distribution*, desaparecieron títulos como *Tales of Suspense* o *Tales to Astonish* debido a que no era necesario mantener las colecciones genéricas para poder crear nuevos superhéroes (Guiral, 2007b: 29).

Los resultados comerciales de Marvel en 1968 son muy buenos (“consigue vender nueve millones de unidades de sus comic-book al mes”) consiguiendo acercarse a su competidora DC Comics (Guiral, 2007b: 35).

Los fluidos de Weisenger, su afán por colocar en primer plano las emociones intensas, pusieron los cimientos para la Edad de Plata de los cómics y para la llegada de una nueva conciencia supersónica a base de LSD que, de la noche a la mañana, convertiría al mayor grupo de jóvenes jamás visto en superhombres autoproclamados. (Morrison, 2012: 105).

Entre la segunda mitad de los sesenta y la década de los setenta se produjeron numerosos cambios en las editoriales que publicaban cómics, si bien DC tuvo que intentar acompasar el ritmo al de una Marvel que cada día lograba aventajarla más; del mismo modo que le ocurrirá luego a Marvel, DC Comics (por entonces aún *National Periodical Publications*), es comprada por una empresa ajena a la industria del *comic-book*, *Kinney National Company*, aunque con el tiempo terminara dedicándose al entretenimiento (cine, cómic, música...) bajo el nombre de Warner (Guiral, 2007c: 31).

La década de los setenta fueron años importantes para el *comic book* estadounidense por el nacimiento de la Era Marvel así como por la consolidación de un mundillo de aficionados agrupado en torno al cómic. (Guiral, 2007b: 58).

Stan Lee se erigió como el gran vendedor y propagandista de Marvel, y para ello creó una columna periódica, “La tribuna de Stan”, desde la que hablaba de lo primero que se le ocurría, desde promocionar los nuevos cómics, a contar las visitas de varios genios de la *nouvelle vague* (como Federico Fellini, Alain Resnais o Jean-Luc Godard) quienes habían aceptado incluir al cómic (y también el cómic fantástico) en la cultura de masas, frente a la perspectiva norteamericana, que no “se tomó en serio las ilustraciones, el lenguaje o los mecanismos narrativos, radicalmente nuevos, de su trabajo; de hecho,

apenas parecían ser conscientes de que se estaba creando una nueva mitología *underground*". En diez años, Marvel superaría en ventas a DC y lograría obtener también una mayor aceptación del público<sup>249</sup>, por lo que los superhéroes de DC tuvieron que renovarse para poder permanecer a la altura de los superhéroes de Marvel, "novedosos, brutales y de una fuerte personalidad" (Morrison, 2012: 122).

Si 1968 supuso un año de gran importancia para el cómic de superhéroes en EE. UU., 1969 fue el comienzo del declive de los superhéroes, junto con otras publicaciones como los *western*, el género bélico o los cómics románticos; se cierran colecciones y cambian los responsables de las compañías (Dennis O'Neil, Neil Adams o Jack Kirby) en busca de una idea que rescate a la industria del desplome. También cambió, como ya se produjo durante la II Guerra Mundial o en el periodo posterior a esta, el criminal objetivo. Así, los villanos de los setenta "solían ser asesinos, atracadores, contaminadores, yonquis y seductores de los jóvenes" (Morrison, 2012: 424).

*Marvel Comics* hacía poco que había presentado dos sagas que reinventaron completamente el arquetipo de superhéroe y las historias fueron entrelazándose y creando una intertextualidad en su universo a medida que introducían nuevos héroes. Así, a diferencia de DC, cuyas acciones en unos cómics no modificaban el hilo argumental de otros, aunque se tratara del mismo personaje, en Marvel había continuidad en el contenido.

Entre 1968 y 1971 acaba la *Silver Age* y da comienzo la que se ha denominado como *Bronze Age*. Esta etapa empieza con el final del trabajo en el cómic de algunos autores (guionistas y dibujantes), ya fuera por cambio de profesión, por fallecimiento o por otras causas, y el inicio de un nuevo elenco de profesionales del medio que introdujeron en el cómic una visión más próxima a la realidad y más crítica con el contexto en el que vivían. Estéticamente, un realismo sofisticado comienza a ser la norma, comenzando por los trabajos de Neal Adams, que fueron rápidamente imitados por otros artistas. Sin embargo, junto a esta línea, se produjo también la aparición de una serie de dibujantes cuyo estilo difería de la línea general, con nombres tan conocidos como Bernie Wrightson, Jim Starlin, John Byrne, Frank Miller, George Pérez o Howard Chaykin. Asimismo, también en el plano estético se comenzó a publicar una serie de ediciones de gran tamaño (reediciones que aún continúan publicándose con

---

<sup>249</sup> Tal vez por el carácter más sobrio de DC frente al colorido y el humor característico de Marvel.

carácter conmemorativo o recopilatorio<sup>250</sup>).

Sin embargo, una excepción a este entramado de superhéroes que regresaban a un contexto más o menos fiel a la realidad es *Fourth World* de Jack Kirby, el cual había regresado de Marvel después de crear una extensa nómina de personajes junto a Stan Lee, en la que edifica todo un nuevo panteón a imagen del grecorromano pero que no obtuvo el éxito que esperaba, por lo que acabó abandonando DC hacia 1976.

En la década de 1970, la tendencia era mostrar al héroe como un intrépido explorador cósmico, alejado de las calles y sufriendo aventuras psicodélicas en busca de sí mismo (Morrison, 2012: 165).

Los días patrióticos habían quedado atrás, y lo *camp* estaba pasado de moda. Los superhéroes eran *hipsters* y *beatniks* que pateaban el Gran Camino en busca del significado de la vida, sin saber adónde conducía; sus enemigos eran los arcontes gnósticos y ciegos, las anquilosadas fuerzas de la restricción personificadas.

Los superhéroes *hippies* y *semiunderground* de Englehart, Starlin y el guionista Steve Gerber tenían una cosa en común: poseían las armas y estaban decididos a luchar para defender lo que se había convertido en la filosofía de Marvel, una especie de moral liberal que, a pesar de haber añadido un punto de cinismo, jamás descuidó los ideales esenciales del autosacrificio heroico que espoleaban al Universo Marvel (...) Los superhéroes estilo vaquero machote retrocedían ante los agujijones burlones de los gays, las mujeres y los intelectuales. (Morrison, 2012: 170- 171).

1976 es una fecha importante para *DC Comics*; mientras que las ventas del cómic de superhéroes siguen cayendo y dos de las seis editoriales que publican *comic books* en ese momento pugnan por salir de la crisis en la que se encuentran inmersas (si bien Marvel había comenzado a publicar *X-Men*, que le salvó de la quiebra), la compañía madre de Batman y Superman cambia definitivamente su nombre (hasta entonces *National Periodical Publications*) por el de DC gracias al nuevo editor, Jenette Kahn, que sustituye a Infantino tras su despido y comenzarán a utilizar el nuevo logo durante casi tres décadas desde 1977. (Guiral, 2007c: 57).

Pero las ventas siguen cayendo y la idea de aumentar el coste de los *comic books* así como la numeración de los mismos repercute en la compañía, que debe clausurar muchas líneas editoriales (algunas de ellas sin publicar siquiera). Tres años después *DC Comics* desarrolla el concepto de *serie limitada*, es decir, publica una saga de cómics

---

<sup>250</sup> Por ejemplo, Chiarello, M. (2011), *Wednesday Comics*, Barcelona: Planeta DeAgostini, mide 26'5x37 cm. frente al tamaño habitual de 17x25 cm.



que ya desde su inicio tienen un final preconcebido, idea que poco tiempo después adoptó Marvel, comenzando con *Wolverine*. La serie de DC que inicia esta idea lleva por título *World of Krypton* y pretende explicar la vida de los habitantes del planeta del que procede Superman antes de su destrucción (Guiral, 2007c: 62).

Con la llegada de la década de 1980, los cómics fueron cada vez más realistas y comenzaron a influenciarse y a influir en el cine. Esto supuso, por ejemplo, que la idea de los mundos paralelos comenzara a tacharse de demasiado disparatada e infantil (“si mataban a Batman de un tiro, en la última página se revelaba que era en realidad el Batman cuarentón de Tierra 2, o incluso el malvado Batman/ Owlman de Tierra 3”). Sin embargo, con el transcurso del tiempo, el multiverso empezó a ser una idea real (Morrison, 2012: 141- 142).

Además, en esta época surgieron algunos personajes que provocaron pesadillas y complejos a raíz de las consecuencias abominables de los instintos reprimidos; ejemplos de ello serían la *Doom Patrol*<sup>251</sup> y *Shade* (Morrison, 2012: 424).

DC, siguiendo la línea de publicación de Marvel, comienza a presentar en la primera mitad de los ochenta una serie de cómics que se distanciaban de los anteriores en que estaban formados por 64 páginas en color en una edición cuidada y autoconclusiva (Guiral, 2007c: 70).

Llegó la segunda mitad de la década de 1980 y en EE. UU. crecía la angustia y la búsqueda del alma, el posmodernismo se había aferrado al sentimiento y la perspectiva del hombre y, junto a él, se encontraban los héroes, sufriendo con el país y muriendo bajo el cielo inclemente. En la pantalla, los antihéroes y los personajes corrientes se apoderaron de las tramas, hombres “corrientes, tristes, maniáticos y destartalados.” (Morrison, 2012: 171).

Marvel, después de la organización y el orden del *Bullpen*, y tras crear a una cantidad ingente de personajes, estaba sumida en una atmósfera de anarquía total en la que se hacía imposible supervisar toda la producción y, en consecuencia, no se supervisaba nada. Los cómics de superhéroes necesitaban de forma urgente una dosis de

---

<sup>251</sup> “*Doom Patrol* apareció por primera vez (...) en 1936. (...) Este grupo, compuesto por superhéroes parias de lo más estrambótico y liderado por un genio en silla de ruedas (...) en 1990 había sido rescatado (...) Los *Doom Patrol*, presentados inicialmente como ‘los héroes más extraños del mundo’, siempre habían interpretado el papel de marginados incomprensidos (...) eran los únicos superhéroes lo bastante perturbados como para poder enfrentarse al tipo de amenazas para la cordura y la realidad a las que ni siquiera Superman podía plantar cara” (Morrison, 2012: 263).

realidad antes de alejarse irremediabilmente de la humanidad y así fue como llegó la *Dark Age*. (Morrison, 2012: 172).

Los cómics de superhéroes estadounidenses habían vuelto a entrar en una etapa de infinitos desafíos, anquilosada, y era como si todas aquellas historias cultas e inteligentes nunca hubiesen sucedido. Parecía que el auge y el dominio de los cómics de adultos<sup>252</sup> había tocado a su fin; pero las lecciones de los *auteurs* no habían caído en saco roto (...) los superhéroes estaban en ruinas. (Morrison, 2012: 202- 204).

Las diferentes corrientes que desembocaron en la *Dark Age* se remontaban a los comienzos de los cómics de superhéroes, “a las raíces *pulp* de *Batman*, oscuras y violentas, el activismo social de *Superman* y la innovadora sexualidad de *Wonder Woman*”, pero se necesitó de un equipo concreto para dar vida a esta nueva etapa. Denny O’Neil y Neil Adams, por ejemplo, habían anticipado en los setenta estas temáticas e intereses en la saga *Linterna Verde/ Flecha Verde*” (Morrison, 2012: 175).

O’Neil, que había empezado trabajando para Marvel, más tarde se convirtió en uno de los guionistas favoritos de Schwartz en DC, que le impuso como objetivo *marvelizar* a los héroes y las tramas del Universo DC, convirtiéndose en un absoluto fracaso. Sin embargo, gracias a la incorporación de Neil Adams, que trabajó con O’Neil, el espíritu del DC de la *Golden Age* regresó y, con él, “la sensibilidad gótica, tenebrosa y triste de la década de 1930” (Morrison, 2012: 177).

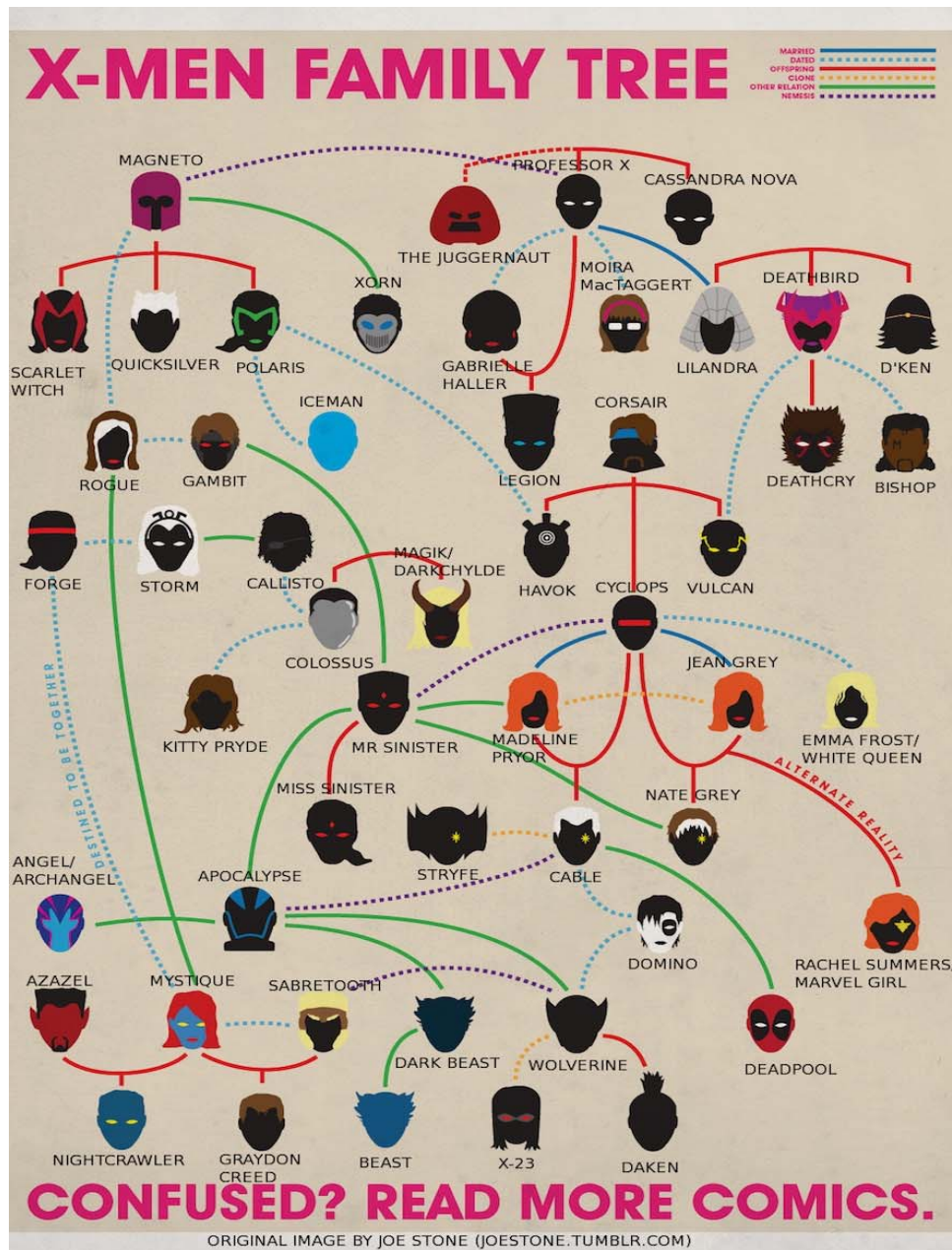
Adams y O’Neil “consiguieron introducir a los superhéroes en el discurso nacional, y devolvieron los conflictos y la complejidad del mundo real al Universo DC”, estableciendo cierta relación cultural con las fuentes de las que bebía el cine de la época, atendiendo a las exigencias del público que ansiaba alejarse del inmovilismo y la reutilización de elementos anticuados, “que las historias de superhéroes fueran ‘relevantes’, que abrazaran un nuevo realismo, un nuevo vocabulario y un compromiso con los titulares”. La respuesta a estas exigencias supuso el alejamiento de los cómics de la cultura de masas durante un tiempo, permitiéndole de este modo “alcanzar una mayor sofisticación y elaborar un planteamiento ‘práctico’ de los superhéroes” que los convertiría en un producto perfecto para el *mass media* del siglo XXI. (Morrison, 2012:

---

<sup>252</sup> Frente a los inicios del cómic que, como hemos visto en el apartado 1.3. de este mismo capítulo, en principio tenía un carácter cómico (de ahí su denominación de *comic strips*) y que se dirigió en muchas ocasiones a la infancia; el cómic de superhéroes, aunque en un principio estaba destinado a la juventud, con el tiempo, debido a los temas y a las características que lo definían, pasó a ser un producto para adultos (los universitarios, por ejemplo, fueron uno de los receptores frecuentes).

179-180). De este modo, los cómics de superhéroes empezaron a alejarse del entretenimiento de masas y a acercarse en la marginalidad de los pequeños reductos de aficionados (Morrison, 2012: 181) y, con la llegada de los ochenta y el auge del *punk*, se dio la oportunidad “a los perdedores, a los rechazados, a los que hasta entonces no habían tenido voz” para que cambiaran la cultura. “Ser diferente estaba bien. Es más, era obligatorio” (Morrison, 2012: 206). Así, los nuevos cómics de superhéroes se dirigían directamente a los auténticos y fieles aficionados que solicitaban un cambio real (Morrison, 2012: 257).

En los ochenta los cómics y los superhéroes se volvieron aburridos en favor de la ciencia ficción y tuvieron que seguir la estela de esta para lograr remontar su descenso. Un ejemplo que logró abrirse paso es el de *X-Men* de Claremont, mutantes que “podían encarnar a cualquier minoría, representar los sentimientos de todos los marginados”, y que consiguieron volver a poner al cómic en el punto de mira, sobre todo con la unión de Claremont y Byrne, convirtiendo a *X-Men* en “el cómic de superhéroes más atractivo del mundo” (Morrison, 2012: 211). “En *X-Men*, todo el mundo era el padre, el hermano perdido, el descendiente llegado del futuro, la amante, la esposa apartada o la madre de alguien” como si se tratara de una revisión de las complejas relaciones del panteón mitológico grecorromano (Morrison, 2012: 418).



Además, en su versión de los *X-Men*, Claremont alejó a Magneto de su concepción inicial, la de un villano desde sus orígenes en 1963, convirtiéndolo “en un antihéroe romántico y sensible. El Magneto de Claremont era un trágico y noble superviviente de los campos de concentración, un hombre que había presenciado más dolor y miseria de la cuenta y que sabía tomar decisiones difíciles. Era un personaje profundo y con dignidad” (Morrison, 2012: 418- 419). Es este el testigo que han recogido las recientes películas de los *X-Men*<sup>253</sup> en las que no se le describe como un ser absolutamente perverso, sino que existe en él una dualidad moral derivada de sus circunstancias vitales.

<sup>253</sup> *X-Men*. First Class (2011, Vaughn) y *X-Men*. Apocalypse (2016, Singer).

Del mismo modo que había sucedido con *DC Comics* tras el primer éxito de superhéroes, la *Dark Age* parecía exigir menos temas superheroicos y más argumentos que se acercaran “a lo lúgubre, lo violento y lo sexual” (Morrison, 2012: 193), es decir, los cómics de esta etapa estaban inmersos en la seriedad y en ellos no tenía cabida lo absurdo. Frente a esta tendencia, Steve Gerber, creador de *Howard the Duck*, mostró un tono menos solemne y atormentado, más sarcástico, “una especie de surrealismo judío, oscuro y escéptico”, satirizando a los superhéroes, la política, la cultura y las relaciones humanas desde el punto de vista del perpetuo extranjero (Morrison, 2012: 200), es decir, una revisión del concepto de Gazel de las *Cartas marruecas* de Cadalso actualizado y adaptado al cómic norteamericano.

En 1984, la *Bronze Age* (1971-1986) llega a su fin y comienza una nueva etapa cuya acuñación no está bien definida. Algunos autores la señalan como *Modern Age*, si bien otras denominaciones son *Dark Age* (con motivo del gran impacto que *The Dark Knight* y *Watchmen* tuvieron en la industria del *comic-book*<sup>254</sup>), *Diamond Age* (idea sugerida por Scott McCloud, autor de cómic y de obras teóricas acerca de este) o *Iron Age* (siguiendo la concepción de la mitología griega de las cuatro edades: oro, plata, bronce y hierro), entre otras. Así, por ejemplo, hay quien considera que la *Dark Age* (1986-1996) sigue a la *Bronze Age* y que precede a la *Modern Age* (1996-2008), aunque esto supone el problema de encontrar una denominación para la etapa actual.

Preferimos la división en cinco etapas de la historia del cómic de superhéroes, a saber: *Golden Age* (1938-1956), *Silver Age* (1956-1971), *Bronze Age* (1971-1986), *Dark Age* (1986-1996) y *Modern Age* (1996-2008), puesto que la publicación de obras que han definido esos periodos son las que marcan su inicio y fin.

Sea como fuere, esta etapa se caracteriza por una serie de cambios que llevan al cómic hacia su madurez, como la autoedición de *Teenage Mutant Ninja Turtles* (Laird y Eastman, 1984), “la aparición del primer ‘gran evento’ que interrelaciona a todas las criaturas de un mismo universo” (el de Marvel) en *Marvel Super-Heroes Secret Wars* (Shooter, Zeck y Layton, 1984) o el comienzo de Alan Moore como guionista para *DC Comics* con *The Saga of Swamp Thing* (Guiral, 2007c: 71). Estos cambios son la

---

<sup>254</sup> Aunque no fue ninguno de los dos quien realizó la primera deconstrucción del héroe, sí son las más famosas. “En 1983, antes de que *Watchmen* y *Batman: The Dark Knight* revolucionasen el cómic de superhéroes, Howard Chaykin ya trató el tema de la deconstrucción del héroe, el poder de los medios de comunicación y las ambivalencias políticas y morales en *American Flagg!* (publicada por First Comics” (Guiral, 2007b: 159).

consecuencia de la necesidad de renovación, ya que en los ochenta había que crear un nuevo público (los aficionados que habían pasado su juventud leyendo a Batman y Superman ya superaban la cincuentena), que comenzó a comprar *comic books* de tapa dura y a cambiarles la denominación por el concepto de *novela gráfica* (aunque no siempre lo fueran).

En 1986 se publicaron dos obras que fueron la respuesta a esta necesidad de cambio e el cómic estadounidense: *Watchmen*<sup>255</sup> (con guión de Alan Moore y dibujos de Dave Gibbons) y *Batman: The Dark Knight Returns* (escrita e ilustrada por Frank Miller). Ambas, publicadas por DC, se manifestaron “como dos relatos crepusculares capaces de poner en tela de juicio un buen número de los supuestos que habían venido sustentando el género superheroico desde que la aparición de los personajes de Superman y Batman a finales de la década de los treinta constituyera su punto de partida”<sup>256</sup>.

Su éxito, tanto de crítica como de público, supuso la contratación de varios guionistas británicos que habían logrado alguna fama desde la revista *2000 AD* o trabajando para la competencia, Marvel. El nombre que más destacó fue el de Alan Moore<sup>257</sup>, aunque no fue el único sino que se encuentran en la nómina autores como Jamie Delano, Peter Milligan, Neil Gaiman o Grant Morrison. Tanto Morrison como Moore trataron de responder a una pregunta que supondría el siguiente paso hacia el realismo de los personajes superheroicos: ¿cómo serían los superhéroes si fuesen reales?

Otra de las consecuencias, entre otros factores, de la inclusión de este grupo de autores fue la creación del sello para lectores adultos *Vertigo* en 1993 así como la redefinición de icónicos personajes superheroicos (*Superman* y *Batman*, por ejemplo)

---

<sup>255</sup> Otro ejemplo de renovación posterior a *Watchmen* es *Marshal Law Takes Manhattan* (Mills y O'Neill) que ofrece una parodia en la que los héroes de Marvel acuden a terapia víctimas de un conjunto de complejos de la psicología popular. Mills y O'Neill retrataron esos problemas en primeros planos sucios y descarados. “Se decía que, si *Watchmen* había matado al superhéroe, *Marshal Law* estaba bailando sobre su cadáver”. Sin embargo, a pesar de la intención de matar a los superhéroes, estos siempre regresaban de entre los muertos con nuevos poderes para acometer su venganza. Así, *Watchmen* no había asesinado al superhéroe, sino que había diseccionado el concepto para estudiarlo y renovarlo como vehículo para transmitir los valores espirituales y trascendentales que necesitaba la sociedad (Morrison, 2012: 276-277).

<sup>256</sup> Más adelante nos referiremos a ellas de nuevo para enunciar brevemente sus características y lo que supusieron en la historia del cómic de superhéroes estadounidense.

<sup>257</sup> La industria del cómic, tras el abandono de Alan Moore de los cómics de superhéroes, se concentró “en la violencia, el sexo y el realismo”. Las historias de vigilantes o detectives que hacían un excesivo uso de la fuerza se iban agotando y el cómic volvió su mirada hacia la literatura, el teatro y la poesía (Morrison, 2012: 274).



revolucionando el ya común panorama del cómic *mainstream* (Ortiz, 2013).

La *Dark Age* se acercaba al culmen de su recorrido y a su expresión más pura y, en este momento, Alan Moore anunció su nueva serie de cómics que supondría un cambio profundo en la forma de ver a los superhéroes. “¿El título? *Watchmen*” (Morrison, 2012: 234).



(Fuente: <https://szofiel.wordpress.com>)

Moore continuó con la planificación regular de la página, construyendo cada una de ellas con nueve viñetas distribuidas en una cuadrícula regular de 3x3. El argumento giraba en torno al concepto del Reloj del Apocalipsis nuclear y, por ello, el cómic estaba compuesto por doce entregas sostenidas por una historia “de misterio y asesinato (...) con un telón de fondo familiar, la paranoia nuclear de la Guerra Fría, pero que tenía una historia alternativa, donde la aparición en 1959 de un único superhombre estadounidense había deformado y desestabilizado la política, la economía mundial e incluso la cultura” (Morrison, 2012: 235).

En *Watchmen* se reutilizaron personajes ya creados (en este caso, de *Charlton Comics*, cuyos derechos habían sido comprados por DC tras su desaparición en 1985) y los volvieron a idear. Así, el Capitán Átomo (que se retomaría en obras posteriores como *Antes conocidos como Liga de la Justicia* de Giffen, De Matteis y Maguire, 2004), “con sus poderes atómicos, se convirtió en el Doctor Manhattan (...) un ser con un poder y un intelecto ilimitados (...) el único ser con superpoderes en el mundo de *Watchmen*” (Morrison, 2012: 235) ya que el resto de personajes seguían la tradición de los vigilantes y los justicieros que simbolizaban diferentes arquetipos de superhéroe. De este modo, el Doctor Manhattan representaba a esos superhéroes más cercanos a la deidad que al ser humano, incapaces de sentir empatía; Rorschach era el enmascarado con una tragedia personal que le impulsaba a combatir el crimen con violencia y sus orígenes estaban íntimamente relacionados con otros personajes *pulp* como *The Spirit*<sup>258</sup>; Búho Nocturno estaba relacionado con *Batman*, aunque mostrando al personaje como un héroe solitario, impotente, venido a menos, aferrado a los recuerdos de un tiempo mejor; Espectro de Seda, que representa la continuidad de los superhéroes en herederos de los originales; Ozymandias, el cual utiliza su inteligencia superior a la media de un modo demasiado pragmático, como si todo se tratara de una investigación científica; y, finalmente, El Comediante, que se muestra como la otra cara de la moneda en la que se encuentra Ozymandias. Si este es objetivista, pragmático y cerebral, El Comediante es subjetivo, violento y se debe a aquellos que le contratan.

Sin embargo, de todos los personajes de *Watchmen*, fue Rorschach quien se granjeó el beneplácito del público, ya que parecía ser el que mayor afinidad tenía con los héroes clásicos, quienes poseían un código ético-moral inquebrantable y una determinación irrefrenable; lo que llevaría, en el caso de Rorschach, a realizar el último sacrificio del héroe: su propia vida.

Otra de las razones por las que Rorschach es el personaje estrella de *Watchmen*, es el hecho de que, a pesar de su fobia social, se trata del narrador que nos susurra su historia a lo largo de las páginas y, por tanto, Rorschach somos nosotros cuando leemos el cómic, cuando nos asomamos a ese ojo de la cerradura a observar sin ser vistos lo que sucede más allá.

Por su parte, en la década de los ochenta Marvel estaba dirigida por Jim Shooter

---

<sup>258</sup> Relación que podemos establecer no sólo por el hecho de que se trate de un justiciero enmascarado sin poderes, o por la indumentaria que emplea (sombrero y gabardina), sino por sentencias que lo relacionaban con la frecuencia con la que *The Spirit* visitaba las alcantarillas y los lugares menos recomendables de la ciudad.



quien, a pesar de lograr la apertura a jóvenes autores y de conseguir un gran éxito tanto artístico como comercial con numerosas series de la compañía, provocó que algunos autores se marcharan a la competencia a causa de su actitud despótica. Además, fue en la segunda mitad de esta década (hacia 1986) cuando *New World Pictures* (empresa dedicada a la televisión, el cine y el vídeo) compra la compañía editorial Marvel en su totalidad y, aunque en un principio esto no supone problemas a Marvel (logran recuperar a algún personaje olvidado como *The Punisher*, Frank Miller regresa para ocuparse de *Daredevil* y la productividad de la compañía es elevada), pronto se descubrió que *New World*<sup>259</sup> solo pretendía sacar rentabilidad de Marvel y, tan solo unos años después de la compra, la vendió a una gran compañía que también pretendía únicamente hacer negocio con la editorial.

La trama que vertebra la mencionada *Secret Wars*, en la que confluyó el Universo Marvel, es sencilla y continuaba con la tendencia de Marvel de enfrentar a sus personajes (héroes o villanos) a causa de disputas, malentendidos y diferentes perspectivas éticas, políticas o morales: “una fuerza etérea de otro mundo conocida como El Todopoderoso transporta a unas pocas docenas de superhéroes y supervillanos a un planeta llamado Mundo de Batalla, donde se les ordena luchar<sup>260</sup>” (Howe, 2013: 179).

Marvel retomó las series después de *Secret Wars* con su continuación, *Secret Wars II* (Jim Shooter), en la que “El Todopoderoso, la fuerza etérea de la primera serie que había traído a todo aquellos héroes al Mundo de Batalla, llegaba ahora a la Tierra, adoptaba forma humana y anhelaba entender qué era lo que movía a la gente” (Howe, 2013: 290). A pesar del éxito de ventas que supuso, *Secret Wars II* fue un fracaso, al igual que el Nuevo Universo de Shooter, que juntó a una serie de dibujantes y guionistas (entre los que se encontraba el propio Shooter) que, con frecuencia, no sabían el rumbo que debía tomar la línea editorial de sus personajes.

Frente a esta pretensión unificadora de Marvel, *DC Comics*, con motivo del 50 aniversario de la compañía (en 1985) decidió acabar con el multiverso que había creado

---

<sup>259</sup> *New World* era una empresa que se dedicaba, entre otras actividades, a producir series de televisión y películas. Cuando compró Marvel y comenzó a cambiar la compañía de arriba a abajo, no sólo con la inclusión o supresión de series, sino también con el despido de Shooter y el regreso de algunos artistas que se habían marchado por diferencias con este. Sin embargo, Marvel no duró mucho tiempo en manos de *New World* ya que dos años después de la compra sería vendida a Revlon.

<sup>260</sup> Algo similar sucede en *Antes conocidos como Liga de la Justicia*, de Giffen, DeMatteis y Maguire (Norma Editorial, 2004: 61-66).

en años anteriores (que comenzó, recordemos, para rescatar del olvido a los héroes de la *Golden Age* por medio de *The Flash*), es decir, las distintas “Tierras”, agrupándolas en una sola, lo que supuso tener que reorganizar todos los personajes, líneas editoriales y cronologías con el riesgo del rechazo del público (Guiral, 2007c: 73).

*Crisis* supuso un antes y un después en la concepción del universo DC, de tal modo que hay que separar la historia de DC antes y después de esta publicación. Incluso una serie que pretendía explicar los orígenes y la historia de los principales personajes de la editorial (*Who's Who in the DC Universe*, que comenzó en marzo de 1985, un mes antes que *Crisis*) tuvo que cambiar debido a la saga *Crisis*. Este intento de establecer una base teórica (una suerte de enciclopedia de los superhéroes) se reeditó y revisó en varias ocasiones (desde 1987 hasta 1992), cambiando su nombre a *Secret Files and Origins* (2002-2005) o incluso realizando una edición nueva post-*Crisis* atendiendo individualmente a algunos personajes como Superman o Batman (Guiral, 2007c: 75).

En la década de los ochenta se produjo un aumento en las ventas de DC, en parte, gracias a la llegada de una nueva editora, Jenette Kahn, que había sustituido a Carmine Infantino en 1978. *Marvel Comics*, bajo el estricto mando de Jim Shooter, había eliminado todo lo prescindible para regresar al mercado popular “con cómics de superhéroes bien editados, pero formularios en su mayoría” (Morrison, 2012: 255). Así, mientras Marvel se enriquecía con las ventas de los aficionados más fieles, DC se arriesgó “con una serie de proyectos que redefinirían la apariencia, la temática y el precio de los cómics de superhéroes”. Jenette reconoció a las librerías como un mercado naciente “para las ediciones completas de DC y los cómics originales en tapa dura o en rústica” (Morrison, 2012: 255).

*Crisis on Infinite Earths* (1985) llegó como una revisión absoluta para eliminar la aparente complejidad y dificultad de los universos paralelos para esa generación que pedía cómics de superhéroes más verosímiles y realistas.

Estaba Tierra 1, donde vivían los superhéroes normales de DC; Tierra 2, donde lo hacían sus homólogos de la Edad de Oro, resucitados y veinte años más viejos; Tierra 3, donde todos los héroes tenían a sus gemelos malvados; o Tierra X, donde los nazis habían ganado la guerra y los personajes que DC había comprado a *Quality Comics* (...) libraban una batalla interminable contra un Hitler robótico y su espeluznante tecnocrático socialismo. (Morrison, 2012: 254- 255).

En *Crisis on Infinite Earths* Wolfman y Pérez incluían hasta el último de los personajes creados por DC a lo largo de su historia. De la misma época que este *comic*

book son las nuevas historias de *Superman*, ¿Qué le ocurrió al Hombre del Mañana? de Alan Moore y *The Man of Steel* de John Byrne, que suponían un cierre a la trayectoria del *Superman* de la Edad de Plata y un nuevo comienzo que volvía a sus orígenes, respectivamente.

Además de *Crisis on Infinite Earths*, otras dos publicaciones, que ya han sido mencionadas previamente, representan el inicio de la *Dark Age*, ambas de DC Comics; la primera, *Batman: The Dark Knight* (también conocida como *Batman: The Dark Knight Returns*), de Frank Miller (junto con Klaus Janson y, la por entonces esposa de Miller, Lynn Varley, 1986). La otra publicación que inicia la *Dark Age*, como se ha enunciado brevemente antes, es *Watchmen* (Alan Moore y Dave Gibbons, 1986), una saga de doce números en la que personajes inspirados en héroes creados por la editorial Charlton (Rorschach es similar a *The Question*, Nite Owl a *Blue Beetle*, Ozymandias a *Thunderbolt* o Dr. Manhattan a *Captain Atom*, entre otros) tratan de hacer justicia (sobre todo Rorschach, que es quien inicia la investigación y al que se puede observar en la tercera viñeta de la primera página) al asesinato de uno de sus miembros, El Comediante, mientras la vida (sus neurosis, sus problemas personales, su pasado...) les supera.

Con *Watchmen* se retoma la idea del “vigilante” que comenzara en el *pulp* así como el problema del sometimiento de los héroes al Gobierno (argumento que aparecía unos años antes en *Marvel Superheroes Secret Wars* de Marvel (1984-1985). Sin embargo, frente a los superhéroes que se enfrentan en las guerras de Marvel, los de *Watchmen* no se encuentran todos dentro de un mismo código moral, sino que cada uno de ellos posee su propio sistema de reglas que, más que alzarles sobre el hombre común, los pone a su mismo nivel o por debajo. Los “vigilantes” de *Watchmen* son héroes pero, a diferencia de todos los anteriores, estos poseen una debilidad que, en lugar de alzarles sobre la humanidad, los hunde en las sombras (como también le ocurre al *Batman* de Miller, que se somete a sus pasiones).

Los héroes de estas dos obras (*Batman* y *Watchmen*) se relacionan directamente con los héroes de la épica más clásica, personajes con o sin habilidades mejores que las del ser humano común<sup>261</sup>, pero que pueden hacer (y gestan) grandes hazañas al mismo tiempo que sus pasiones humanas les llevan al límite entre el Bien y el Mal.

---

<sup>261</sup> Rorschach, *the Comedian* o *Silk Spectre*, por ejemplo, no poseen, en principio, habilidades o cualidades superiores a las de cualquier ser humano, si bien sus características psicológicas y su entrenamiento y voluntad les llevan a situarse por encima del hombre común.

Los “vigilantes” de Moore y Gibbons son deudores de la épica al igual que del Romanticismo, es decir, son grandes héroes, como hemos expuesto, pero también muestran un fuerte componente humano que los sitúa en un plano gris de la moralidad, llegando el lector a veces a no poder afirmar con certeza si son héroes o villanos, es decir, sus autores mostraron que los héroes pueden presentarse como seres poderosos que buscan la justicia pero, a la vez, también disfuncionales. Gracias a “la deconstrucción heroica de Miller y Moore, la cobertura mediática viró hacia ‘los cómics ya no son solo para niños’” (McCloud, 2016: 83), sumiéndose en la profundidad de la Era Oscura.

El 9 de noviembre de 1989 caía el Muro de Berlín. Un evento que señala el fin del comunismo, el desplome del bloque del Este, la desintegración de la Unión Soviética y el final de la Guerra Fría.

EE UU quedaba como referencia de liderazgo internacional y, aparentemente, no tenía enemigos con la capacidad de disputarle su hegemonía global, como había ocurrido con los comunistas soviéticos desde el final de la II Guerra Mundial hasta casi los años noventa. (...) El fin del comunismo significará también una revisión de orígenes, motivaciones, villanos y héroes del Universo Marvel. (Guiral, 2007b: 114).

Los noventa fueron una década en la que destacó el enfrentamiento entre Estados Unidos e Irak. Este, con Saddam Hussein al frente de un régimen dictatorial, invadió Kuwait y, quien fue un aliado al que se le proveyó de armamento para luchar contra Irán, de pronto se convirtió en un enemigo al que enfrentarse con la ayuda de la ONU. Marvel no permaneció ajeno a esta situación y, al año siguiente de la victoria de la operación “Tormenta del desierto”, publicó su propia lucha: *Operation: Galactic Storm* (1992).

Tras el Gobierno de George Bush, llegó el turno de Bill Clinton en 1992, quien, al no tener que enfrentarse a un contexto como el de la Guerra Fría y en un marco aparentemente más estable y seguro, hizo hincapié en sus políticas en el aspecto social (tal vez también motivado por el hecho de pertenecer al Partido Demócrata, más aperturista que el Republicano) y en el cómic pudo verse el apoyo a estos intereses en la figura del Capitán América de Mark Waid, personaje que, como ya sucedió antes y volvería a ocurrir, cuestionaba la concepción del sueño americano y de los valores de la sociedad así como de los modos de actuar del Gobierno.

De este modo, en la década de los noventa, con las políticas de los ochenta en

pleno proceso de desaparición, el regreso a un futuro utópico y a la ciencia ficción devolvió a los cómics a la Edad de Plata recuperando los estilos y tendencias de los cómics de los sesenta. Además, es a partir de este momento cuando la cultura *freak* y el coleccionismo comienzan a expandirse y a ocupar todos los aspectos de la vida (no sólo se trata de aficiones o de un mercado en desarrollo, sino que se forma todo un mundo a su alrededor), lo que obligó a los superhéroes a cambiar una vez más, “convirtiéndose en seres aún más coloridos y barrocos.”<sup>262</sup> (Morrison, 2012: 281).

Así, los superhéroes fueron evolucionando y perfeccionándose bajo el sello *Vertigo* (establecido por DC), siguiendo la línea artística que habían iniciado los autores británicos y que terminó con la respuesta estadounidense, que “liquidó con una eficacia pasmosa la fase artística de los cómics de superhéroes de masas” (Morrison, 2012: 287).

En esta época también se desarrolló el denominado *star system* según el cual los dibujantes comenzaron a encumbrarse al Olimpo de los creadores de cómics; mientras que antes lo importante era el personaje, a partir de ahora la diferencia la establecería la unión de este junto con el dibujante y serían los Frank Miller o Brian Bolland quienes atraerían al público. (Morrison, 2012: 288).

En 1992 se fundó también una nueva editorial aunque, a diferencia de *Vertigo*, no dependía de ninguna otra. *Image*, creada por algunos nombres muy conocidos de la industria como Todd McFarlane o Jim Lee, nació con la intención de lograr que los autores publicaran sin ceder sus derechos de autor que, hasta el momento, solían quedar en manos de la editorial<sup>263</sup>.

Otra de las diferencias de *Image* respecto a las demás editoriales era que los héroes de *Image* asesinaban (como *Spawn*), no estaban sometidos al mismo código moral y actuaban como “superhéroes postmillerianos a los que les habían quitado la correa, que por fin podían morder a los malos donde más les dolía” y que sufrían tanto como sus lectores. (Morrison, 2012: 293- 294).

Regresando de nuevo a los universos de Marvel y DC, los héroes de la *Dark Age* se volvieron más oscuros y dementes y, por tanto, los villanos se convirtieron en personajes más grotescos y ridículos (asesinos en serie, psicópatas como el *Joker*...). El

---

<sup>262</sup> “Ya nadie quería leer historietas sobre superhéroes *emo* lánguidos y abatidos” (Morrison, 2012: 285).

<sup>263</sup> Muy conocidos son los casos de Jerry Siegel y Joe Shuster con el personaje de *Superman* cuyos derechos tenía DC, o el enfrentamiento entre Jack Kirby y Stan Lee por varios personajes de Marvel.

vigilante moderno había cambiado y, aunque aún se resistía a matar a sus enemigos, no tenía reparos en mandarlos al hospital una buena temporada o en dejarlos permanentemente inválidos (Morrison, 2012: 298- 299).

En la década de los noventa también se produjo el descenso de las ventas de Marvel y, en consecuencia, se suprimieron algunas líneas de *comic books* abiertas, como *She-Hulk* o *Guardians of the Galaxy*; los *X-Men*, sin embargo, resistieron el embate.

Kurt Busiek y Alex Ross publicaron una serie limitada de cuatro números llamada *Marvels* (1994) con el objetivo de exponer los orígenes de los personajes más destacados del Universo Marvel (desde la *Human Torch* original hasta la muerte de Gwen Stacy) desde la mirada de un hombre corriente, el fotógrafo Phil Sheldon; esta obra logró un éxito rotundo, ya fuera por los dibujos hiperrealistas de Ross o el punto de vista diferente, que llevaba al lector a observar la historia de Marvel desde su propio punto de vista.

DC Comics, por su parte, tuvo que crear una saga, *Zero Hour: Crisis in Time* (en principio de cinco números que iban del 4 al 0, pero que acabó por interrelacionarse con otras líneas) para tratar de rellenar los huecos creados a raíz de *Crisis*, aunque este objetivo no terminó por cumplirse del todo.

Del mismo modo que Alex Ross publicó una obra que recopilaba a los héroes más importantes de Marvel, otra de las obras que destacan como una base para comprender el universo, en este caso, de DC es *Kingdom Come* (Waid y Ross, 1996), una miniserie de cuatro números que más adelante, y como solía ocurrir con cierta frecuencia, se reeditó en un único tomo y que sitúa la acción en un futuro en el que los herederos de los superhéroes son un grupo de seres poderosos e irresponsables que, en lugar de luchar por preservar la justicia, dedican el tiempo a enfrentarse unos a otros, atemorizando de esta forma a los ciudadanos a los que deberían proteger. Superman, que se había retirado a la vieja granja de sus padres en Kansas, se ve obligado a regresar después de que un enfrentamiento entre varios metahumanos se salde con la muerte de un millón de personas. Finalmente, los viejos superhéroes habrán de enfrentarse a sus decisiones y a sus antiguos enemigos (unidos en el Frente de Liberación de la Humanidad) en una trama que se observa, como ya ocurría en *Marvels*, desde el punto de vista externo de un hombre de a pie, en este caso, el pastor protestante Norman McCay.

*Kingdom Come* supuso un rotundo éxito<sup>264</sup>, así como una colaboración histórica entre Waid y Ross, que acababa de finalizar *Marvels*. Los superhéroes de la *Silver Age* se recuperaron, representando un sueño o una ilusión y mostrándolos (como hacía *Marvels* con los de la competencia) de la forma en que la gente normal los vería. Los villanos de este periodo estaban representados por caricaturas de los superhéroes salvajes post *Watchmen*, la próxima generación de superhombres, unos héroes violentos en la línea de los de *Image*, personajes sin escrúpulos a quienes no les importaba si herían a alguien o destruían ciudades enteras. Los héroes más veteranos, con *Superman* a la cabeza, seguían acatando su credo de no matar a nadie. Su decisión de regresar, tras la aniquilación de Kansas, dividió a la comunidad de superhéroes (al más puro estilo de *Secret Wars*): por una parte se encontraban los que apoyaban la aplicación estricta de la ley y el orden de *Superman* y su renovada *Justice League of America*; por el otro, los partidarios de Batman, decididos a evitar la implantación “de un estado policial global en el mundo de los superhombres.”<sup>265</sup> (Morrison, 2012: 348- 352).

Los superhéroes de Alex Ross, grandiosos y vulnerables al mismo tiempo, se mostraban mortales en *Kingdom Come*, sometidos a los achaques propios de la edad, liberados de su divinidad habían renunciado a la inmortalidad. (Morrison, 2012: 353). Sin embargo, tras el *boom* realista de Ross, los nuevos cómics se convirtieron en álbumes “cada vez más fantásticos, coloridos y tímidamente ‘míticos’.” (Morrison, 2012: 358).

La *Justice League of America* se había formado en los sesenta y reunía a los mayores y mejores superhéroes de DC<sup>266</sup> con el objetivo de enfrentarlos unidos a enemigos que no podrían combatir en solitario. Casi cuatro décadas después de su

---

<sup>264</sup> Y que está incluido dentro de la bibliografía y utilizado en el corpus por méritos propios, ya que es una pieza clave para lograr entender las motivaciones y debilidades de los superhéroes. Además, el propio título hace referencia al entronque del cómic con la literatura anterior, en este caso, con una cita de *La Biblia*, “venga a nosotros tu reino”, referencias que se repiten a lo largo del cómic en los cartuchos de la narración en boca de Norman McCay, un anciano pastor, que expone sentencias como esta: “En la palabra de Dios está escrito que algún día los humildes heredarán la tierra. Algún día. Pero Dios nunca contó a los poderosos, que son millares de personas anónimas... son la prole del pasado, inspirados por las leyendas de sus antecesores, pero no por la moral. Ya no luchan por la razón, pelean solo por pelear, y sus únicos enemigos son ellos mismos. Los superhombres presumen de que lograron eliminar a los supervillanos del ayer, vaya logro. Recorren libremente las calles... el mundo. Se les reprocha... pero no se les oponen... pues ellos son... nuestros protectores.” (Morrison, 2012: 352).

<sup>265</sup> No es la primera vez que *Superman* y *Batman* se encuentran en posiciones enfrentadas y esta concepción moral diferente en uno y otro es una de las razones por las que se encuentran en distintas categorías de la clasificación.

<sup>266</sup> “En 1960, la JLA estaba compuesta por *Superman*, *Batman*, *Wonder Woman*, *Aquaman*, *Green Lantern* y *Flash*, todo un panteón de divinidades pop. Esos eran los superhéroes que, junto al noble superextraterrestre de piel verde J’onn J’onzz, el *Martian Manhunter* de la década de 1950, conformaban el grupo” al que se remontó Morrison en su reelaboración de la Liga. (Morrison, 2012: 343).

creación, Morrison recogió el testigo para intentar devolver la gloria al supergrupo que mayores beneficios había supuesto para DC. (Morrison, 2012: 342- 343).

A finales de la década de 1990 Marvel y *DC Comics* tuvieron que reanudar sus relaciones comerciales mediante *crossover* para lograr sortear la crisis económica y la quiebra a la que ambas parecían abocadas. Algunas de estas ideas, como el cruce de personajes de ambas editoriales (por ejemplo, *Amazon* era una mezcla de *Wonder Woman* y Tormenta) o el experimento de *Heroes Reborn* (1996-1997), no supusieron una mejora de la situación para Marvel sino todo lo contrario.

No es hasta finales de los noventa cuando los directivos (que se habían ido sucediendo uno tras otro sin descanso y sin lograr encauzar la desastrosa situación de la editorial) abandonan las ideas que habían empeorado la crisis (la subida de los precios de los cómics, la excesiva publicación de *comic books* persiguiendo la cantidad y no la calidad, la utilización del fenómeno del coleccionismo como medio de sortear las pérdidas con portadas especiales entre otros productos, etcétera) e intentan regresar, con *Heroes Return*<sup>267</sup>, a los orígenes del Universo Marvel. “Marvel devolvía así a sus personajes la grandeza que habían perdido desde hacía algún tiempo, centrándose en mejorar la calidad de las historias sin perder el enfoque que los convirtió en leyenda”. (Guiral, 2007b: 145).

La Edad de Plata estaba muerta y enterrada. La muerte de los sueños se estaba convirtiendo en un mito definitorio de Estados Unidos tras las torres gemelas: los escritores como Meltzer vieron en los héroes de su plácida juventud una metáfora valiente de la inocencia estadounidense, y decidieron expresar de una manera salvaje la muerte de esta ingenuidad esperanzada, mediante una descarga esquizofrénica de veneno explosivo y crueldad experta. Estábamos ante la heroicidad punk al más puro estilo estadounidense. (Morrison, 2012: 450- 451).

En el siglo XXI, tras la conmoción que produjo el 11-S, regresó la necesidad de que las historias trataran de temas reales y, como resultado, muchos cómics de Marvel incluían escenas que se localizaban en Oriente Medio<sup>268</sup> o a bordo de un avión secuestrado, centrando el énfasis en la crítica social, la sátira y cierto realismo cinematográfico unido con un patriotismo desatado y el auge de un tipo de héroe

---

<sup>267</sup> Si bien recordaba a *Heroes Reborn*, en principio la idea no discurría por los mismos derroteros y, por lo menos, logró publicarse obteniendo un ligero repunte en las ventas, aunque no lo suficiente para aupar a la maltrecha Marvel tras años de compras y ventas y de cambios en la jerarquía y disputas judiciales.

<sup>268</sup> De este modo, el *Iron Man. First Season* publicado en 2013 se localiza en Chardistán, un país ficticio del Sudeste asiático.



peligroso, frente a la fantasía, la evasión, la nostalgia o el surrealismo. Los superhéroes se habían convertido en grandes empresas y los sueños de los aficionados en películas, series de televisión y videojuegos. (Morrison, 2012: 416- 417). “La idea romántica de la persona especial, del genio, del ‘superhéroe’, estaba muriendo delante de nuestras narices.” (Morrison, 2012: 428).

Y entonces llegó *La liga de los hombres extraordinarios* (Alan Moore y Kevin O’Neil, 1999), un cómic ambientado en 1898 y protagonizado por un conjunto de famosos personajes victorianos de la novela de aventuras de la última etapa; la mayoría de ellos arquetipos de los últimos héroes del Universo Marvel y que conformaban una siniestra sociedad de héroes cuyo lema era: “El Imperio Británico siempre ha tenido dificultades para distinguir a sus héroes de sus monstruos”.

Esta sociedad reunía a un variopinto grupo, como eran el hombre invisible (Wells), Alan Quatermain (Haggard), Mina Harker, la heroína de *Drácula* (Stoker), el Doctor Jeckyll y Mr. Hyde (Stevenson) y el Capitán Nemo (Verne); todos bajo las órdenes de *Campion Bond* (abuelo de James Bond) y su jefe, M. de Moriarty, para luchar contra los enemigos del Imperio Británico (Morrison, 2012: 439-440).

Entre 2001 y 2002, Stan Lee, que había abandonado el *Bullpen* y sólo ejercía de rostro visible de Marvel, volvió a escribir guiones. Sin embargo, lo hizo para mostrar su visión personal de los iconos más importantes de *DC Comics* para esta compañía, contando con la ayuda de John Buscema, Joe Kubert, Jim Lee, Dave Gibbons o John Byrne a los lápices.

Marvel también revisó sus héroes clásicos con la línea *Ultimate*, con la que se dirigía a lectores que los desconocían<sup>269</sup>. Para ello, se reinventaban o actualizaban sus orígenes (en ocasiones, se retrasaba su nacimiento, como le sucedió a *Spider-Man*, quien pasó de nacer en los setenta, a ser un adolescente del siglo XX<sup>270</sup>) y, de este modo, se conseguía evitar la acumulación interminable de sagas y se lograba centrarse en una trama construida con la estructura de inicio-nudo-desenlace distribuida en una serie de pocos números (la cual, además, y siguiendo la idea de *Vértigo*, DC, permitía la publicación posterior de estos números en un único tomo), además de aportar una profundidad mayor a la caracterización de los personajes y unas “versiones definitivas” a las que poder recurrir dentro del maremágnum del Universo Marvel (Guiral, 2007b:

---

<sup>269</sup> Bill Jemas sugirió reiniciar el Universo pero finalmente tuvo que contentarse con los *Ultimate*.

<sup>270</sup> *Ultimate Spider-Man*, octubre de 2000.

152-153).

DC Comics publicó también, junto con la colección de Lee, una serie limitada de siete números, *Identity Crisis* (*Crisis de identidad*, de agosto de 2004 a febrero de 2005), que marcaría profundamente el tratamiento futuro de los superhéroes de las dos grandes editoriales, haciéndolos más humanos, imperfectos y capaces de equivocarse y romper sus propios códigos éticos (Guiral, 2007b: 172). Así por ejemplo, observamos este espíritu en la línea editorial de Marvel con publicaciones como *House of M*, en la que la Bruja Escarlata pierde la cordura y acaba prácticamente con los mutantes (excepto unos 198, de los cuales, algunos se quedan sin poderes, como Magneto o Charles Xavier).

Otra obra importante de Marvel de esta época sería *Civil War* (Millar y McNiven, 2006-2007), estrenada en julio de 2006, que reflejaría una situación social y política urbana y se convertiría en un fenómeno mediático (Guiral, 2007b: 177). Esta saga es consecuencia de la aprobación del Acta Patriótica (2001) y su ratificación (2006), que recortaba los derechos y libertades de los ciudadanos estadounidenses en favor de una mayor seguridad.

En el cómic, lo que se aprueba es el Acta de Registro Sobrehumano según la cual todos los superhéroes deben registrarse, es decir, exponer su identidad secreta, y aceptar las directrices que les envíen como agentes del Gobierno. Aquellos que no acepten someterse a esta Acta, se considerarán traidores y se les enviará al Área 42 (una especie de prisión para superhéroes y supervillanos), motivo por el que el Capitán América y otros personajes se rebelan contra esta imposición.

Así, *Civil War* enfrentó a los héroes en dos bandos, aquellos que apoyaban la Ley de Registro de Superhumanos (encabezados por *Iron Man*) y los que preferían mantener su independencia y sus identidades secretas (liderados por *Captain America*) y cuyo final se saldó con la muerte del Capitán, en el número 25 de *Captain America* (marzo de 2007), la revelación de la identidad de *Spider-Man* y el ascenso de *Iron Man* a director de S.H.I.E.L.D. (aunque, como ocurría con frecuencia en las series largas y los *crossovers*, estos cambios no durarían mucho).

El siglo XXI trajo al cómic de superhéroes un gran número de escenarios distópicos que representaban, más que una derrota de los héroes, un triunfo de los villanos en su evidente símbolo de los vicios humanos (Morrison, 2012: 423); este

nuevo tipo de historia empezó a dominar el universo del cómic a través de la *serie limitada*, como se llamó. De las *Secret Wars* de Marvel a la *Crisis on Infinite Earths* de DC, constituían una excusa para reunir a todos los personajes de la compañía, comenzando por la primera, *Identity Crisis* (2004), de la que los lectores podían saber sobre seguro que “sería una historia tan impactante que cambiaría todo lo que sabíamos del Universo DC, incluyendo los recuerdos de los cómics que nos marcaron en nuestra infancia” (Morrison, 2012: 447).

La renovada DC continuó el éxito de *Identity Crisis* con *Infinite Crisis*, una secuela conmemorativa del vigésimo aniversario de la primera gran serie limitada, *Crisis on Infinite Earths*. *Infinite Crisis* puso máxima atención a los detalles y se convirtió en una especie de misteriosa enciclopedia que contenía una elevada cantidad de datos, en la que varias décadas podían resumirse en una sola viñeta, y la historia de universos completos e innumerables personajes en un cartucho minúsculo. Geoff Johns, el guionista del cómic, consiguió que la suma de personajes e ideas de una larga trayectoria narrativa pareciera un lugar unido e interrelacionado (Morrison, 2012: 451-455).

DC daría la bienvenida al nuevo siglo, tras publicar *Earth 2 Wanted*, donde los superhéroes siempre acababan ganando, con *Our Worlds at War*, que mostraba una épica guerra alienígena en la que aparecían dos torres ardiendo tras la angustiada figura de *Superman*, estableciendo el tono distópico de la década.

La editorial terminaría la década de las series limitadas con *Blackest Night* (Geoff Johns, 2009), en la que un villano cósmico resucita a los superhéroes de DC y a sus aliados muertos como *Linternas Negras* zombies; luego siguió *Brightest Day* (2010), que profundizaba en el contraste y anunciaba un nuevo capítulo de la duradera saga del Universo DC.

Marvel, también encadenó la publicación de varias obras autoconclusivas, así, tras *Civil War* publicó *Dark Reign* y *Siege* (Morrison, 2012: 454- 455), cerrando la década con *Heroic Age*. Respecto a *Siege*, tras la compra de Marvel por parte de Disney (2009), la fase más oscura y realista de la editorial se cerró con este cómic ambientado en Asgard (la ciudad de las deidades nórdicas que había imaginado Jack Kirby), que fue llevada a la Tierra, se hizo tangible y fue destruida.

Al mes siguiente llegó *Heroic Age*, una nueva marca de cómics publicados por

Marvel promocionada como *mítica* e *icónica*, tratando de adaptarse y mejorar la fórmula de ciencia ficción de los cómics de DC. El resultado para los superhéroes de ambos universos del cómic fue el mismo (Morrison, 2012: 457- 458). A finales de la primera década del siglo XXI, los superhéroes volvían a ser reales, gente normal como los demás, es decir, aquellos que habían empezado su vida como soldados y celebridades, devinieron en gente normal y corriente, mientras que los lectores, seres humanos de carne y hueso, comenzaban el siglo XXI como gente ordinaria y asustada y terminaban su primera década como superhéroes en potencia, creyentes de la posibilidad de romper los límites. “Los superhéroes abandonaron sus poderes e incluso su riqueza” y se convirtieron en chicos normales, como *Kick-Ass* o en perdedores, como Crimson Bolt, de *Super*, personajes que vivían historias profundamente sentimentales y que tenían sus propias opiniones y sexualidad. (Morrison, 2012: 465).

### 3. EL SUPERHÉROE: DEFINICIÓN, CARACTERÍSTICAS Y CLASIFICACIÓN

#### 3.1. El concepto de *superhéroe*: panorama histórico y definición

A través de la historia del hombre, este ha necesitado crear mitos para interpretar el mundo. Así, para las sociedades primitivas, como señala Mircea Eliade, el mito consistía en una historia real así como de valor inestimable en cuanto a su sacralidad, su ejemplaridad y su plenitud de significado. Su pervivencia en el tiempo no sólo ha sufrido varios procesos de transformación, sino que también se ha ido enriquecido mediante la superposición de otras experiencias o por la intervención modificadora de un creador (Arizmendi, 1975: 87).

El héroe, un individuo dotado con cualidades superiores a los del hombre común, es, como se ha podido comprobar, una constante del imaginario popular, y en el ámbito de la literatura se dan casos en los que un personaje que parece convencional y esquemático deviene en un *superhombre*, un ser dotado de unos atributos sobrenaturales que sobrepasan la capacidad humana y que debe ser un arquetipo<sup>271</sup> que reúna determinadas aspiraciones colectivas para que sea fácilmente reconocible. El soporte visual y la inmediatez del mensaje del cómic ayudan a su incorporación en la literatura popular (Sáenz Herrero y Zaplana Bebia, 2012: 63).

El superhéroe, como sucedió con el *jazz* o el *rock and roll*, es un invento típicamente estadounidense, que parece haber sido concebido por la sensibilidad sincera, imparcial y rural del medio oeste y que se presenta mediante la exaltación de la fuerza, la vitalidad y la moral. Sin embargo, una de las características importantes en la creación del superhéroe es que este era maleable, por lo que fueron adquiriendo matices del entorno que les rodeaba a medida que se expandieron (Morrison, 2012: 71).

Frente a esto, Arizmendi afirma que:

el prototipo del héroe (...) en la historia adquirirá un carácter de constante, debido a que el protagonista mítico del cómic debe comportarse como un arquetipo y catalizando una serie de aspiraciones colectivas debe adquirir desde un principio unas características inamovibles que permitan su reconocimiento sin admitir ninguna ambigüedad. (Arizmendi, 1975: 98).

De esta manera, en Estados Unidos empezó a desarrollarse la voluntad de

---

<sup>271</sup> Para que pueda ser identificado a primera vista, tanto sus características físicas como morales deben ser reconocibles de un modo casi inmediato.

aprender del discriminado, expresar los miedos y los anhelos, opinar de manera abierta,... (Morrison, 2012: 94), que llevó a la creación de diferentes personajes que mostraran estos temas (la marginalidad, la sexualidad, la esclavitud, la libertad, la emancipación y el control de las mentes, del hombre y la máquina) en su ADN (*Batwoman, Wonder Woman, Batgirl, Profesor Xavier, Iron Man...*).

Sin embargo, y “a pesar de su innegable identificación con la sociedad y la cultura norteamericana del siglo XX, el de superhéroe no es un concepto monolítico, porque tampoco lo fue nunca el de héroe” (Lucerga Pérez, 2004). Así por ejemplo, en el superhéroe se puede encontrar la encarnación de diversas figuras heroicas, como el héroe fundador (Eneas) o el desdén individualista, y ejemplo de ello serían el *Batman* de Miller o *The Comedian* en *Watchmen* de Moore y Gibbons. El superhéroe, al igual que la sociedad norteamericana, también es un concepto híbrido de mitos, leyendas y tradiciones históricas diferentes (Lucerga Pérez, 2004) que, gracias a los medios de comunicación actuales, ha disfrutado de una gran difusión y ejerce las funciones que realizaban en la Antigüedad los dioses y héroes. Esto supone que el cómic posee la capacidad de crear mitologías en una época en la que se desmitifica al mito tradicional “determinando un nuevo empleo del arquetipo mítico clásico<sup>272</sup>” (Marfil, 2014:137).

Los protagonistas de los cómics son, así, arquetipos fácilmente reconocibles que “se convierten en modelos, en estereotipos que, mitificados, catalizan las aspiraciones del público consumidor”, alejándose de la realidad cotidiana y, a veces, distorsionándola, creando una serie de fantásticos, extraordinarios héroes que permiten la identificación del lector con el mito (Arizmendi, 1975: 48-54).

“El concepto de superhéroe llamó inmediatamente la atención del público” (Morrison, 2012: 29), no sólo por el innovador medio por el que llegaba a este, sino también por su entronque y dependencia de una tradición literaria que se remontaba a la épica más antigua y que presentaba al superhéroe como algo que nunca había sido concebido pero que siempre había estado en la imaginación de la conciencia humana. Por esta razón su expansión se produjo por todo el mundo:

los superhéroes de cada país encarnaron alegremente los estereotipos nacionales (...). Al igual que la música, todos tocaban su propia versión del sonido estadounidense, pero solo el de Estados Unidos era el típico y genuino (*boy scouts*

---

<sup>272</sup> Es decir, un nuevo uso del concepto del héroe.

con impresionantes peleas, disfraces deslumbrantes y series de televisión). (Morrison, 2012: 72-73).

Pérez García señala que “los héroes de los *comics* tal vez fueron pensados como una manera de defensa psicológica frente a los enemigos potenciales”, sin embargo, ya no se trata de “simples” héroes, ya que el prefijo *super* comenzaba a acompañar a estos personajes cuyas características superaban las de cualquier personaje común (Pérez García, 2006: 251-252). Se puede afirmar, por otra parte, que los superhéroes se crean y presentan unas cualidades que les permiten ser reconocidos fácilmente y mostrarse como arquetipos de las aspiraciones colectivas (Pérez García, 2006: 263).

Arizmendi señala que el siglo XX ha sido la época que ha forjado todo un conjunto de héroes de la ficción que se aceptaron de manera rápida y entusiasta, “determinando un análogo fenómeno de masas” (Arizmendi, 1975: 83) al que se pudo producir en la Edad Media o durante el Romanticismo. Si las epopeyas de la literatura clásica trascendían al mundo real para presentarnos un mundo de fantasía, hoy día esta labor ha sido retomada por los autores de superhéroes.

Los cómics de superhéroes están plagados de elementos fantásticos y mitológicos que pueden observarse tanto en el plano narrativo como en el gráfico a través de la ficción en el relato, la fantasía de las ilustraciones y el tono épico de la narración (Morán González, 2015: 23).

Tras la Primera Guerra Mundial, el *crack* del 29 y la amenaza de La Bomba, el mundo estaba colapsado, y aún estaba saliendo de la Segunda Guerra Mundial cuando, “desde el Atlántico, nos llovieron los superhéroes, enfundados en sus deslumbrantes monos heráldicos y trayéndonos nuevas formas de ver, oír y pensar sobre cualquier tema” (Morrison, 2012: 14). Los superhéroes supusieron la forma de enfrentarse a la cruda realidad del momento, al nihilismo dominante que señalaba de forma acusadora la muerte de Dios y la soledad del hombre, de modo que los superhéroes retomaron todas estas ideas, las asumieron y las combatieron: “las historias se volvieron más inteligentes, las ilustraciones más sofisticadas, y los superhéroes empezaron a recobrar su vigor con unos libros de carácter filosófico, postmoderno, y muy ambiciosos” (Morrison, 2012: 16).

Muchos de los primeros héroes del *comic book* estadounidense de la *Golde Age* tenían como fuente las publicaciones *pulp* hasta la llegada de Superman e, incluso,

después de este. Así, por ejemplo, los propios autores de *Superman*, Siegel y Shuster, también publicaron cómics *pulp* como *Spy* (centrado en las tramas de espías) o *Slam Bradley* (del género de detectives), que aparece como personaje en *Batman Ego*<sup>273</sup>.



(COOKE, D. (2016), *Batman: Ego*, Barcelona: ECC Ediciones, pp. 122)

Asimismo, aunque como un subgénero policíaco, apareció algún que otro justiciero enmascarado antes de Batman. Un ejemplo de ello es *The Crimson Avenger* (Chambers), que se trataba de una imitación de *The Shadow*.

<sup>273</sup> Cooke, D., Wray, B., Grist, P. y Sale, T. (2016), *Batman Ego. Grandes autores de Batman*, ECC Ediciones, Barcelona.



De esta manera, con Superman y el resto de superhéroes, el ser humano creó unas ideas invulnerables a todo mal, “inmunes a la deconstrucción, elaboradas para superar a los genios diabólicos, concebidas para hacer frente al Mal en estado puro y, de alguna manera, y contra todo pronóstico, salir siempre vencedoras” (Morrison, 2012: 15), aunque las temáticas en las que se veían envueltas continuaban estando dirigidas a un público adolescente, creando la base perfecta para el desarrollo de las historias de superhéroes (Morrison, 2012: 96).

Durante la Segunda Guerra Mundial, el concepto de *superhéroe* se propagó como la pólvora, aunque el interés del público decayó bruscamente tras el fin de la contienda bélica, provocando la sustitución de los cómics de superhéroes por la literatura de género como los *westerns*, las historias de terror, de humor, de amor y de guerra, llenando las aceras de la ficción popular norteamericana “de *zombis*, *yonquis*, monstruos radioactivos y pistoleros sudorosos” (Morrison, 2012: 74).

Sin embargo, no todos fueron a parar al olvido, ya que personajes como *Superman*, *Batman* o *Wonder Woman*, lograron un mayor reconocimiento gracias a la presencia en sus propias publicaciones y al *merchandising* y consiguieron sobrevivir. También otros superhéroes, como *Aquaman* o *Green Arrow*, que aparecían como tiras complementarias en *Adventure Comics*, pudieron resistir (Morrison, 2012: 75).

Morrison afirma que la nueva era de los superhéroes comenzó con este enunciado: “Con la súbita furia de un relámpago...”, anunciando la era prometeica en la que los dioses, erigidos como nuevas deidades, habían adquirido el poder y, junto con él, “el castigo, la caída, la venganza y la culpa” (Morrison, 2012: 115) y haciendo constante mención al ser posmoderno y nihilista, a Nietzsche y el superhombre, a la muerte de Dios y la soledad del Hombre. Desde este momento, “tener superpoderes conllevaría, como poco, una gran responsabilidad”, como recordaría tío Ben a un inexperimentado y demasiado orgulloso Peter Parker; “y, en el peor de los casos, (...) una horrible maldición” (Morrison, 2012: 115).

Los héroes de Marvel, a diferencia de los de DC, presentan una mayor vulnerabilidad (que dotaba al personaje de mayor profundidad psicológica), proximidad respecto al lector (algunos de los problemas de estos héroes permitían que el público se identificara fácilmente con ellos), accesibilidad (ausencia, en algunos casos, de una máscara o una doble identidad) y familiaridad (existen lazos entre los diversos personajes, a veces, incluso familiares) (Morán González, 2015: 273).

Hemos de señalar, como indica Cardona Zuluaga, que la producción de superhéroes dentro de la cultura de masas no supone la proliferación de “personajes coloreados, con vestimentas que resaltan sus rasgos estereotipados”, sino que estos mismos constituyen el “universo mítico de la cultura de masas” con el que la sociedad mediática ha representado sus sueños, temores, aspiraciones y normas. Así,

El superhéroe hace parte de la experiencia ética, estética y moral de Occidente, y personifica lo que la sociedad quiere y teme: aquello que se piensa como posibilidad de salvación para un mundo imbuido en el nihilismo, el desencanto y la desesperanza. Este es hijo de la ciencia que se equivoca, de la tecnología que yerra, de las sociedades a punto de destruirse. (Cardona Zuluaga, 2006: 64).

Los seres humanos, incapaces de enfrentarse con el mundo, se refugian en la madre, es decir, en el origen, en el mito, para encontrar respuestas. De este modo, el superhéroe surgirá como consecuencia de la filosofía (posmodernismo<sup>274</sup>), de la literatura precedente (la épica y el Romanticismo) y de su contexto (Estados Unidos tras el *crack* del 29, el fracaso del progreso y la Razón y la amenaza de la guerra).

En lo referente a su contexto, este ya ha sido mencionado en los apartados anteriores, por lo que se tratará a continuación la relación entre el superhéroe y la filosofía, así como el concepto de superhombre. Respecto a este, Meyer afirma que “es una paradoja, en tanto en cuanto él existe fuera de la naturaleza o forma parte de otra naturaleza muy distinta que ha sido transplantada a este mundo” (Meyer, 2008: 287). Este arquetipo del superhombre es capaz de trascender las limitaciones de las leyes físicas o la mortalidad para demostrar al ser humano, aunque sea en la ficción, que puede alcanzar cualquier meta (Meyer, 2008: 289).

“El *superhombre* nietzscheano está convencido de poder sustituir los valores divinos por los valores de la nueva humanidad”, de modo que la primera parte de *Así habló Zaratustra* constituye una apreciación de la *muerte de Dios* como medio de trascendencia y transformación del hombre a través de la libertad creadora que le lleva de la autoalienación al autoconocimiento (Arguyoll, 1982: 278-279).

El *superhombre* se entenderá, como expone el propio Nietzsche, “como el principio según el cual el hombre ha de ir superándose permanentemente para ir más allá del puente que le separa en su estadio de ser simplemente hombre” (Nietzsche,

---

<sup>274</sup> “Mirad, yo os enseño el superhombre: ¡él es ese rayo, él es esa demencia! Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*” (Morrison, 2012: 9).

2016<sup>6</sup>: 69).

Así, nos encontramos con que Dios ha muerto y Zaratustra inicia su viaje, dejando atrás su soledad, para proclamar al mundo la muerte de Dios y el nacimiento del Superhombre, que es la superación del hombre como este es la del mono, el Superhombre es el rayo, y es eterno, frente al hombre que es tránsito y ocaso. “El hombre es una cuerda atada entre el animal y el Superhombre, -una cuerda sobre un abismo” (Nietzsche, 2016<sup>6</sup>: 142).

Y no sólo Dios ha muerto, sino que el alma ya no existe y se ha convertido en una mera palabra que salvaguarda las creencias que ya están muertas, junto a Dios: “Pero el despierto, el instruido dice: Cuerpo soy íntegramente y nada más que eso; y alma no es más que una palabra que expresa algo del cuerpo” (Nietzsche, 2016<sup>6</sup>: 163). Es más, al equilibrista, cuando se está muriendo por la caída desde la cuerda entre las dos torres, le tranquiliza con la idea de que su alma morirá antes que su cuerpo, y que no hay nada más allá de la vida. Esta idea, aunque consoladora para el equilibrista, nos deja a las puertas de un sentimiento de vacío y desamparo (si todas las culturas y pueblos del mundo han elaborado a lo largo de la historia creencias más o menos firmes sobre la existencia de un mundo que comienza en la muerte, es por la necesidad psicológica de aportar un consuelo a quien se muere y a los que asisten a esta muerte).

Nietzsche señala más adelante lo que ha de hacer el héroe, cómo debe comportarse y qué debe abandonar para convertirse en el superhéroe, para dejar de ser hombre en favor del superhombre:

Aún tiene que olvidar también la voluntad de héroe: para mí debería ser un ser encumbrado y no sólo uno sublime-¡el mismo éter debería elevarle, a él el falta de voluntad!

Ha dominado a monstruos, desentrañado enigmas, debería transformarlos aún en criaturas del cielo.

Todavía su conocimiento no ha aprendido a sonreír y a no tener celos; todavía su caudalosa pasión no se ha hecho tranquila en la belleza.

¡En verdad no en la saciedad debería enmudecer y sumergirse el deseo sino en la belleza! El encanto es una parte de la magnanimidad de los magnánimos.

El brazo apoyado sobre la cabeza: así es como debería reposar el héroe, así es como debería superar también el reposo.

Pero precisamente al héroe es lo bello lo que más difícil le resulta de todas las cosas. Inalcanzable es lo bello para toda voluntad violenta (...) Tú, ser sublime, una vez has de ser también bello y ponerle el espejo a tu propia belleza.

Entonces tu alma se estremecerá de anhelos divinos; ¡y habrá adoración aun en tu

vanidad!

Este es efectivamente el secreto del alma: sólo después de que el héroe la ha abandonado, se acerca a ella en sueños –el super-héroe. (Nietzsche, 2016<sup>6</sup>: 267-268).

El superhombre habrá de enfrentarse a un enemigo que se encuentre a su altura, que sea digno de él, si bien también habrá de enfrentarse al rechazo de la sociedad:

¡Tan desacostumbrados estáis en vuestra alma para lo que es grande, que el superhombre sería para vosotros horrible en su bondad!

¡Y vosotros, sabios e ilustrados, escaparíais al ardor propio del sol de la sabiduría en el que el superhombre con placer baña su desnudez!

¡Hombres supremos con que se encontraron mis ojos! Ésta es la duda que tengo de vosotros y mi secreta risa: ¡acertaría si digo que a mi superhombre –le llamaríais demonio!

Ay, me he fatigado de estos seres superiores y óptimos: ¡desde su ‘altura’ tenía el deseo de ascender, de salir, de marcharme hacia el superhombre! (Nietzsche, 2016<sup>6</sup>: 298).

Nietzsche manifiesta que “el hombre es algo que tiene que ser superado” y que no constituye una meta, sino un puente que le lleva al superhombre (Nietzsche, 2016<sup>6</sup>: 362). También señala que el ideal democrático del individuo autodeterminado, así como el progreso tecnológico y científico han transformado la vida humana de manera que el mundo intemporal y simbólico ha colapsado, modificando el ciclo del héroe y adaptándolo a la edad moderna, destruyendo las ataduras de la tradición y los lastres del pasado. El hombre ha despertado, el velo de Isis ha caído y la mente se ha abierto a la plena conciencia, dejándolo solo, ante una herencia artística, moral y de ritos en decadencia; por lo que el problema de la especie humana será el contrario al de los pueblos antiguos, cuya estabilidad mitológica (ahora señalada como falsa) coordinaba la significación en el grupo y en el inconsciente. El individuo actual desconoce su rumbo, sus motivaciones o su destino, “las líneas de comunicación entre la zona consciente y la inconsciente de la psique humana han sido cortadas, y nos hemos partido en dos. (...) La comunidad actual es el planeta y no la nación con fronteras” (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 414-415).

Los superhéroes llegarán a la conciencia de masas, por tanto, en respuesta a la llamada de auxilio del desesperado mundo en crisis, inmerso en el nihilismo del mundo posmoderno.

Tras la caída de un rayo, la chispa de la inspiración divina prendió en la prensa barata, y el superhéroe nació en medio de una explosión de color y acción. Desde el principio, el dios prototípico y su gemelo oscuro<sup>275</sup> mostraron el mundo a través de un marco donde nuestros mejores y peores impulsos podían personificarse en una batalla épica, librada sobre un lienzo bidimensional, donde nuestro exterior y nuestro mundo interior, nuestro presente y nuestro futuro, podrían representarse y ser explotados. (Morrison, 2012:21)

El superhéroe surgirá también como la consecuencia de la búsqueda de la meta impuesta por Nietzsche, dejar atrás al hombre en favor del superhombre, logrando alcanzar un estadio superior del ser.

¿No será que el superhéroe, con su capa y su traje ajustado, es en estos momentos la mejor representación de aquello en lo que podríamos convertirnos si nos empezásemos a sentir dignos de un mañana en el que nuestras mejores cualidades sean lo bastante fuertes como para superar los impulsos destructivos contra el proyecto humano? (...) las historietas de superhéroes hablan alto y claro a nuestros mayores miedos, a nuestros anhelos más profundos y a nuestras más altas aspiraciones. (Morrison, 2012:17-18)

Morrison afirma que Kirby, en *New Gods*, trató de explicar que “nosotros somos los nuevos dioses, de la misma manera que también somos los antiguos” y que, en cierta medida, somos ya superhombres puesto que ser extraordinario es parte de una herencia profunda en nuestra humanidad y que se suele obviar. “Ya somos parte de un superser, de un monstruo, de un dios, de un proceso vital tan abarcador que es a la vida individual lo que el agua es al pez.” (Morrison, 2012: 143- 144).

En la citada obra, el ostentoso lenguaje onírico con el que se expresan los arquetipos en los sueños y narraciones míticas adquiriría un nuevo fulgor (Morrison, 2012: 163).

Otros ejemplos de la raigambre mitológica del superhéroe se encuentra en “el universo freudiano de Starli, que tenía ecos y subvertía el del Cuarto Mundo de Kirby, giraba en torno a las luchas de poder entre Thanos, oriundo de Titán, y su familia de semidioses, entre los que se encontraba, claro está, el libidinoso Eros”. Starlin reincidió en las raíces chamánicas del *Captain Marvel* escogiéndolo para el papel de Orión, dios

---

<sup>275</sup> *Superman* y *Batman* serán por tanto ejemplo de la constante aparición de la dualidad en el inconsciente mítico.

de la guerra (Morrison, 2012: 165).

Por otra parte, un ejemplo de cómo el psicoanálisis y las corrientes filosóficas posteriores al nihilismo de Nietzsche inspiraron a los autores del cómic norteamericano es el de Grant Morrison, quien subraya su lectura de Jung en la década de los ochenta (Morrison, 2012: 208): “En lugar de estar influenciados por Orson Welles, Alfred Hitchcock, Scorsese y Roeg, nos inspirábamos en Crowley, Jung, Artaud y *Marat/Sade*” (Morrison, 2012: 268).

Ejemplos de esta influencia psicoanalítica y nihilista serían *Marshal Law*, de Mills y O’Neill<sup>276</sup> o *Rogan Gosh*<sup>277</sup>, de Milligan y McCarthy; que mostraban la vida como algo ridículo e inexplicable.

Otros autores que siguieron esta línea fueron Liebfield, que se dirigió a “los niños de la generación X, los ciudadanos olvidados, demasiado corrientes para merecer su propio movimiento, demasiado despolitizados para los manifiestos. En sus anhelos de poder no había justicia social ni reformas utópicas, sino un hedonismo o una venganza nihilistas, sin sentido” (Morrison, 2012: 292); o Ellis, que con *The Authority* (Ellis y Hitch) mezcló “dramas nietzscheanos con políticas de estado salvajes e intransigentes en pos de la vigilancia mundial” (Morrison, 2012: 363).

Finalmente, Morrison afirma, apoyándose en el *Discurso* de Pico Della Mirandola, que si el ser humano incentiva una visión negativa de nuestra propia existencia y de nuestros modelos a seguir, la consecuencia probable es que, como si se tratara de un efecto Pigmalión a gran escala, la profecía se cumpliera. Sin embargo, si lo que sucede es que:

enfaticamos nuestra gloria, nuestra inteligencia, nuestra gracia, generosidad, buen criterio, honestidad, capacidad de amar, creatividad y genialidad nata, dichas cualidades se manifestarán en nuestro comportamiento y en nuestros trabajos. (Morrison, 2012: 480).

Y por este motivo cree que la abundancia de las historias de superhéroes debe fomentar nuestra esperanza, ya que son el símbolo de la luz y el futuro, el camino al

---

<sup>276</sup> “Desde los tiempos de Weisinger, ninguna historieta de superhéroes se había acercado tanto al diván del psicoanalista.” (Morrison, 2012: 275).

<sup>277</sup> “Fluía a través de diferentes voces narrativas, entre las que se incluían (...) la de un joven moribundo y anónimo que representaba la voz del lúgubre existencialismo racional al enfrentarse con el vacío monótono.” (Morrison, 2012: 281).

superhombre.

En lo que respecta a las relaciones entre el superhéroe y la literatura, o entre el cómic y la literatura, estas se pueden localizar en una época más bien temprana ya que, en cuanto a la segunda, son abundantes las adaptaciones de textos literarios al lenguaje icónico-verbal del cómic. El mismo término *novela gráfica* toma de la terminología de los géneros literarios una palabra que se empleó desde *A Contract with God* de Eisner con la intención de reivindicar no sólo otro tipo de público sino también otra perspectiva a la hora de concebir el cómic mediante otros temas y estrategias narrativas. Sin embargo, no hay que esperar hasta que irrumpa la *novela gráfica* para examinar las relaciones entre narración gráfica y literatura en su acepción más clásica (Trabado, 2012: 191).

Campbell señala que “la lógica, los héroes y las hazañas del mito sobreviven en los tiempos modernos” (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 19) y Tondro suscribe esta teoría afirmando que “la relación entre las aventuras superheroicas y sus antepasados literarios no se encuentra únicamente en la creación de la crítica moderna, sino que es algo con lo que los autores de cómic han estado familiarizados desde los primeros días del género. La aventura superheroica es un lugar de Mesas Redondas rodeado de blasones legendarios, y también un mundo de copas, piedras y calderos sacralizados con una promesa de vida eterna y revelación mística”. (Tondro, 2011: 18)<sup>278</sup>.

Lucerga Pérez también indica la existencia de una línea de continuidad que “conecta la imagen del superhéroe con los héroes y dioses clásicos, manteniendo vigentes principios y mecanismos constructivos similares” (Lucerga Pérez, 2004).

Y el propio Jack Kirby, al que ya se ha mencionado respecto a su obra *New Gods*, señaló en una entrevista que “Las historias de superhéroes son el equivalente hoy de las leyendas de los dioses. (...) No son sólo individuos; son representaciones de la humanidad.” (Lucerga Pérez, 2004).

Así por ejemplo, en lo que respecta a la mitología, el cómic de superhéroes tiene una profunda deuda con la mitología, en general, y con la clásica, en particular de la que toma, de forma más o menos visible, “personajes, conceptos, motivos, argumentos,

---

<sup>278</sup> “The link between the superhero romance and its Medieval forebears is not solely the creation of the modern critic, but is something comic authors have been familiar with since the genre’s earliest days. (...) The superhero romance is a place of Round Tables surrounded by legendary blazons, and also a world of cups, stones, and cauldrons made holy with a promise of eternal life and mystic revelation”.

episodios...” (Unceta Gómez, 2007: 334). Eco indica a este respecto que el personaje mítico del cómic se encuentra en una situación peculiar; por un lado, debe ser un arquetipo (aunar las aspiraciones colectivas de la *koiné* y, por ello, constituir un concepto inmóvil facilitando su reconocimiento), pero, por otro, debido a su adscripción a la cultura de masas, también debe permitir su desarrollo (Eco, 2016: 270).

Jack Kirby, en *New Gods* comienza diciendo: “Hubo un tiempo en el que los viejos dioses murieron... (...) Luego... hubo una nueva luz... ¡y el amanecer de los NUEVOS DIOS!”<sup>279</sup> (Kirby, 1998: 9), referenciando las palabras de Zaratustra.



<sup>279</sup> En el original: “There came a time when the old gods died... (...) Then... there was a new light... and the dawn of the NEW GODS!”



Kirby creó todo un panteón nuevo a través del cual representar los problemas de los nuevos tiempos y explicar que “las cualidades más puras de la naturaleza del hombre siempre acaban prevaleciendo” (Morrison, 2012: 152). Roy Thomas, otro autor de cómic para las dos grandes editoriales norteamericanas, empleó referencias clásicas y del mundo de la cultura popular para provocar la reacción y la complicidad del lector (Morrison, 2012: 159).

Starlin también establecía una relación con la mitología en sus cómics, por ejemplo, en esta intervención de Eón en la que se dirige al *Captain Marvel*: “Desde los albores del Olimpo hemos esperado tu venida, predicha por Kronos, el equilibrio cósmico” (Morrison, 2012: 166). Neil Gaiman, autor del famoso *The Sandman*, establece también una “revisión gótica del grupo de superhéroes entendido como mitología contemporánea” (Morrison, 2012: 284- 285).

Un ejemplo sumamente representativo de la referencialidad del cómic norteamericano de superhéroes a la mitología clásica es el grupo más famoso de *DC Comics*, la *Justice League Society* que supone la revisión del panteón olímpico en una nueva Atalaya ubicada en la Luna y que suponía la primera línea defensiva terrestre ante la posibilidad de una invasión espacial. La JLA reproduce de una forma actualizada el Olimpo griego a través de sus personajes clásicos; así, *Superman* sería Zeus; la *Wonder Woman* podría actuar a un tiempo como representación de Hera o Atenea; *Batman* sería Hades; *Flash*, Hermes<sup>280</sup>; *Green Lantern*, Apolo; *Aquaman*, Neptuno; *Plastic Man*, Dionisio; y así sucesivamente (Morrison, 2012: 344).

La *Biblia*, como tradición cultural judeocristiana, es también una fuente importante para los superhéroes ya sea en profundidad o de una forma más superficial. Kirby, por ejemplo, poseía un vasto conocimiento “desde las sagradas escrituras hebreas y la mitología épica hasta Allen Ginsberg, pasando por William Blake” (Morrison, 2012:60), como se puede observar en el ciclo de *Fourth World* en el que se sirve de un mito creador con el objetivo de modernizar las Sagradas Escrituras tras el ocaso de los antiguos dioses.

Morrison indica que los nuevos dioses de Kirby eran:

---

<sup>280</sup> El caso de *Flash* es sumamente revelador, ya que en sus inicios la representación gráfica del héroe establecía una clara relación entre el este y el dios griego.

de ciencia ficción, arquetipos del mundo moderno, diseñados para encarnar los miedos y las esperanzas de un mundo secular. Estaba Orión, el dios de la ‘guerra tecno-cósmica’, y Lightray, el despreocupado príncipe que, a lomos de su fotón, representaba la positividad de la Edad de Plata. En la esquina oscura, en cambio, encontrábamos a la fría y sádica Abuela Bondad, a Desaad, dios de la tortura y los interrogatorios, al bestial Kalibak, y, en fin, al maestro de la oscuridad, la personificación monolítica del totalitarismo, el dios que poseía el control absoluto, el mayor villano de la historia del cómic: Darkseid. (Morrison, 2012: 149-150).

El cosmos de Kirby se semejaba también al belicismo y la vastedad de los mitos escandinavos en los que se inspiraba, frente al carácter inefable del universo de Lee, que bebía del Nuevo Testamento (Morrison, 2012: 157).

Y Thomas y Adams, por su parte, empleaban el lenguaje de los Eddas y del Antiguo Testamento, adaptándolo a la generación lectora (Morrison, 2012: 163), aunque no solo a través de la palabra o los arquetipos se establecían relaciones con la *Biblia*, sino que los objetos representativos o las armas de los distintos superhéroes también actuaban como recordatorio de esta dependencia:

Para explorar el poder y la persistencia de los sueños *pulp* se usaron equivalentes del martillo de Thor y la batería de Linterna Verde como iconos totémicos, y fueron tratados como Arcas de la Alianza, Santos Giales o Sábanas Santas (artefactos olvidados, bienes comunes perdidos cargados de maravilla y esperanza). (Morrison, 2012: 368).

El entronque del cómic dentro de la literatura épica también es sumamente revelador; así, no sólo se emplearán personajes, tramas o escenarios, sino que también podemos encontrar la relación del cómic con la epopeya en la renovación del epíteto épico. Así, mientras que en la épica se tendía en muchas ocasiones a señalar las características más representativas del héroe en cuestión (su astucia, su fuerza, su origen divino...), en el cómic se reiteraba, por ejemplo, la nómina de habilidades del héroe<sup>281</sup>.

La principal diferencia que se observa entre los mitos “de las viejas religiones de culturas primitivas” y los relatos épicos frente a los héroes del cómic, es que el público

---

<sup>281</sup> Por ejemplo, en *X-Men* se repite frecuentemente cuál es la habilidad del personaje en quien se centra la acción: “Inmediatamente, a una orden mental de Lobezno, las garras retráctiles de adamantium surgen del dorso de sus manos. Están forjadas del metal más fuerte conocido por el hombre, y pueden cortar el acero como si fuera papel” (Claremont, C. y Byrne, J. (1985), *La patrulla X*, número 3, Barcelona: Comics Forum, página 33).

de estos últimos es plenamente consciente de la ficcionalidad de los héroes, frente a la posible o pretendida procedencia histórica de los héroes épicos y míticos. A pesar de esto, la adhesión y veneración del público hacia su superhéroe favorito es similar a la de los griegos que escuchaban las hazañas de Aquiles o Ulises, por ejemplo. Gubern señala que “este fenómeno psicológico, que lleva a atribuir una entidad casi real a un personaje dibujado (...) reviste enorme interés social y se basa en los mecanismos de la *identificación* y de la *proyección* del ‘yo’ del lector sobre los personajes del relato” (Gubern, 1973 citado en Varillas, 2009: 58).

Asimismo, cabe mencionar que la dependencia de la literatura heroica anterior se puede observar no sólo en sus alias, auténticos estandartes de su singularidad (el Caballero Oscuro, nombre por el que también es conocido *Batman*, es una reminiscencia de los héroes de la épica e, incluso, de los románticos), sino también en la elección de su vestuario y su simbología. De este modo, la relación entre el Zorro y *Batman* es indiscutible.

Argullol señala, en lo relacionado con la dependencia del superhéroe respecto del Romanticismo, que el héroe romántico se tiene por un alma superior (Argullol, 1982: 273), lo que deriva en la creación del superhombre, puesto que es en el héroe romántico donde se encuentra el fundamento del superhombre (si lo entendemos como la unión de fragilidad y fortaleza, de autocreación y autodestrucción) como individuo dual, escogido por cielo e infierno, destinado al Infinito y que es capaz de las más asombrosas hazañas y de cometer los pecados más reprobables (Argullol, 1982: 276-277).

Morrison manifiesta que “tanto en Blake como en Kirby vemos inmensas fuerzas revolucionarias que no serían encadenadas ni silenciadas, vemos a los románticos del siglo XIX y a los *hippies* de la década de 1960” (Morrison, 2012: 153). Y, antes de la llegada de los superhéroes, los *pulps* ya reutilizaban ideas de los clásicos como H. G. Wells, Edgar Allan Poe o Julio Verne (se pueden encontrar estos autores en el número 1 de *Amazing Stories*, publicado en 1926 por Hugo Gernsback) para la creación de la llamada ciencia-ficción, nombres a los que se sumaron autores del momento como H. P. Lovecraft (Coma, 1987: 61-62). Es en la novela que se publica tras el *crack* del 29 donde podemos encontrar de nuevo la idea del superhombre (por ejemplo en la primera novela extensa de Philip Wylie, *Gladiator*, publicada en 1930) así como el germen de la producción de los suplementos de *Flash Gordon* (1934) o del

propio *Superman* (1938) (Coma, 1987: 80).

En 1968, Thomas introdujo un nuevo personaje para Marvel, un androide llamado *Vision*, que “se convirtió en el héroe de los introvertidos y los bloqueados emocionales de todo el mundo al emprender un largo y turbulento viaje hacia la humanidad. Thomas incluso acabó una historieta con varios versos del ‘Ozymandias’ de Percy Shelley sobre las viñetas dibujadas por John Buscema”, acercando, en algunos casos, la poesía romántica al público juvenil que estaba leyendo aquella historia (Morrison, 2012: 159- 160). Morrison continúa explicando el uso de fragmentos de la literatura romántica o de la narrativa y la lírica de sus coetáneos.

Una de las cosas que más gustaba a este *fandom*, (...) era que sus historietas sobre hombres y mujeres vigorosos vestidos con trajes de licra fosforito incluyesen largas citas de Ernest Hemingway y T. S. Eliot, de manera que estas extrañas historias – hijos repudiados de las notas que Roy Thomas sacaba de Shelley, extrañas quimeras, mitad aventuras de capa y máscara mitad polémicas universitarias-empezaron a proliferar. En los mejores casos, encontrábamos una potente recontextualización de unas líneas que nos eran familiares acompañadas de imágenes desconocidas (...) ¿Estábamos ante una aventura de superhéroes o ante un ilustrado estudiante inglés que se lamentaba de la contaminación citando a Walt Whitman mientras se lanzaba, irónico contrapunto, al ataque? (Morrison, 2012: 180- 181).

Las relaciones existentes entre la literatura y el cómic de héroes y superhéroes no terminan aquí, sino que, como he citado más arriba, otro ejemplo destacado de ello es *The League of Extraordinary Gentlemen* (Moore y O’Neil, 1999) en la que Alan Moore recoge a una serie de personajes de la novela gótica y romántica para embarcarlos juntos en una misión. La nómina de personajes está compuesta por Mina Murray (*Drácula*, Bram Stoker), Allan Quatermain (*Las minas del rey Salomón*, Haggard), el Capitán Nemo (*Veinte Mil Leguas de Viaje Submarino*, Verne), Griffin (*El hombre invisible*, Wells) y Dr. Jeckyll y Mr. Hyde (*El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, Stevenson) (Guiral, 2007c: 112).

Otro ejemplo se encontraría en *Rogan Gosh* (de Milligan y McCarthy), que recreaba el lujo y el colorido del cómic hindú mientras hablaba de:

la naturaleza de la vida, la muerte, la conciencia y el significado (...) Era una historia de su tiempo, una historia que se adelantaba a su tiempo y una historia atemporal, que fluía a través de diferentes voces narrativas, entre las que se

incluían la de Rudyard Kipling. (Morrison, 2012: 281).

Incluso el propio Grant Morrison afirma su deuda con algunos de los escritores románticos más representativos, como Byron o Shelley (Morrison, 2012: 301).

En cuanto a la presencia del superhombre en la literatura romántica, muchos estudiosos, como, por ejemplo, Umberto Eco, señalan a Edmundo Dantés como origen de “la autodenominada ‘superhumanidad’ nietzscheana” (Eco, 2015<sup>2</sup>: 9), de esta manera, el superhombre de la novela de folletín es “heredero directo del héroe satánico romántico-, modelo de Montecristo (...) y en cualquier caso predecesor del modelo nietzscheano” (Eco, 2015<sup>2</sup>: 64). Junto a Eco, Gramsci también señala a los héroes de la novela folletinesca como precedentes del concepto del superhombre, entre otros:

Gramsci insinuaba que el modelo del superhombre nietzschiano debía individualizarse en los héroes de la novela ochocentista de folletín, en el Conde de Montecristo, en Athos, en Rodolfo de Gerolstein o (generosa concesión) en Vautrin. (Eco, 2016: 31).

Gramsci afirma, asimismo, que “el Superhombre nace en el crisol de la novela por entregas y sólo posteriormente llegará a la filosofía.” (Eco, 2015<sup>2</sup>: 64):

De cualquier forma, podemos afirmar al parecer, que mucho de la presunta “superhumanidad” nietzscheana tiene como único origen y modelo doctrinal no a Zaratustra, sino al *Conde de Montecristo* de A. Dumas. (Eco, 2015<sup>2</sup>: 64).

Frente al planteamiento de Eco y Gramsci, Brunori considera que el prototipo del superhombre de la cultura de masas está representado por el príncipe de Gerolstein<sup>282</sup>, según el autor, “el primero que asumió los rasgos del semidiós” y en el que se inspiró en parte la siniestra figura del conde de Montecristo. Para Brunori, el príncipe de Gerolstein es un hombre mortal inusual que se aproxima a la idea del semidios y que, como el capitán Nemo, es una persona excepcional (“cuya esencia extraordinaria termina con identificarse con la naturaleza divina”), al mismo tiempo que su humanidad le acerca a lo convencional y, por tanto, a nosotros.

El Edmundo de Dumas, por su parte, “un Zaratustra todavía en ciernes pero reducido ya a las dimensiones del *prêt-à-porter* para uso y consumo de la masa, exclamará con firmeza: *Quiero ser la Providencia*” (Brunori, 1980: 55-56).

---

<sup>282</sup> Personaje perteneciente *Los misterios de París* (1842-1843), de Eugène Sue.

Para Eco, el superhombre constituye la pieza necesaria para que funcione de manera correcta la máquina consolatoria, permitiendo que los desenlaces de los dramas sean más inmediatos y reconforten mejor. “A este Superhombre, como señala Bory, vendrán luego a adherirse algunos otros arquetipos” (Eco, 2015<sup>2</sup>: 65).

El superhombre, en la novela popular será inicialmente el “portador de una solución autoritaria –paternalista, garantizada y fundada en sí misma– de las contradicciones de la sociedad, por encima de las cabezas de sus miembros pasivos” (Eco, 2015<sup>2</sup>: 101). Así por ejemplo, Aronnax, como la Mercedes de Dantés o el Kemp de Griffin, abandonará al capitán cuando este se abandone a la venganza, mostrando todo el poder del superhombre (Verne, 2012<sup>3</sup>: 22). De esta manera, el superhombre se presentará también en algunas ocasiones en la forma de individuos desdichados (antagonistas o protagonistas), provocando mayor fascinación que los héroes de intachable rectitud y firme moral. Como he dicho antes, un ejemplo de ello en el cómic es la obra de Alan Moore, *The League of Extraordinary Gentlemen*, en la que reunió a algunos de estos personajes, como Edward Hyde, el capitán Nemo, Alan Quatermain o Griffin; todos ellos héroes conflictivos, en quienes no se puede confiar ciegamente pero que pueden presentar un excelente servicio a la sociedad (Sotomayor Sáez, 2006: 88). El asombroso dominio de Moore sobre su material admitió la inclusión de “características y estructuras del teatro, la literatura y la música en los cómics de superhéroes” (Morrison, 2012: 224).

La dependencia del cómic respecto de la literatura puede observarse también en cierta referencialidad literaria (y también histórica) del diseño de los trajes de los personajes (en ocasiones, modernizados y adecuados al contexto):

Legionary, que luchaba contra el crimen vestido como un soldado romano (...); o Musketeer, que se vestía como D’Artagnan para combatir en los bajos fondos parisienses. Knight y Squire, el caballero y el escudero, padre e hijo, eran un dúo aristocrático con armadura, y se lanzaban a las calles empedradas sobre sus motos, diseñadas para parecer caballos de guerra medievales, cuando escuchaban la llamada a la acción de la campana de la iglesia. (Morrison, 2012:73).

Otro ejemplo de referencialidad, esta vez más sutil, señala a la idea nietzscheana de la muerte de Dios en *The Kree-Skrull War*, que comenzaba “con un Thor derrotado y demacrado que empujaba los portones de la mansión de los vengadores y entraba tambaleándose” desde un primer plano desde una perspectiva que engrandecía a los

héroes, colocando al lector en la mirada del niño que observa a los adultos, unos adultos asustados, en este caso y cuyos diálogos hacían referencias encubiertas a Shakespeare (Morrison, 2012: 161- 162).

Cameron Stewart y Gran Morrison, oponiéndose al enfoque realista que imperaba en su época, buscaron inspiración en obras como *Simbad* o *Parsifal*, con la idea “de recrear al superhéroe desde las alegorías de las expediciones medievales, los relatos fantásticos celtas y la picaresca”, combinando la estética de 1984 y *El prisionero* con los dibujos animados, los animales parlantes y los colores de la psicodelia (Morrison, 2012: 429).

En la década de los noventa esta relación del cómic con la literatura se abandona en parte por algunos autores norteamericanos, después de que los artistas británicos se apoderaran de sus superhéroes, para reconstruir a los personajes con las miras puestas en el cine de acción de Hollywood (Morrison, 2012: 278).

En 1938 nace la figura del superhéroe en el *comic book* “como un individuo con poderes, aunque con la imperfección del ser humano”. Este ser superior, alejado de la idea del *Übermensch* hitleriano (que tergiversaba la definición que del superhombre hizo Nietzsche), “lucha por la tolerancia y la justicia en defensa del más débil, erigiéndose como valedor de la democracia, o al menos del concepto de democracia existente en EE. UU.” (Guiral, 2007a: 51).

En lo que respecta a la determinación del superhéroe, Luis Unceta en *El mito clásico y la cultura popular* lo define como la personificación de valores y creencias reivindicados por la sociedad moderna, hastiada de mitologías, pero ávida de mitificaciones (Marfil, 2014: 137). Así, por ejemplo, el *Gilgamesh* “como cualquier gran obra literaria, tiene mucho que decirnos sobre nosotros mismos” (Mitchell, 2014: 12) ya que habla del dolor, el miedo a la muerte, del amor, la vulnerabilidad y la búsqueda de la sabiduría y parece que los superhéroes de los cómics pretenden mostrarnos no solo quiénes podríamos llegar a ser sino hacernos reflexionar acerca de quiénes somos.

Los superhéroes (o vigilantes, justicieros,...), serán, además, aquellos individuos que actúan al margen de la ley para tomarse la justicia por su mano; de este modo nos encontramos con una serie de figuras que continúan con la trayectoria de los héroes

épicas y románticas aunque, a diferencia de los primeros, los superhéroes surgen a veces de las sombras, enmascaran su identidad y luchan en favor de la justicia siguiendo un código propio que, en muchas ocasiones, les pondrá en el punto de mira de las autoridades. El concepto del *vigilante* se retomará más adelante incorporando, incluso, el propio nombre con *Watchmen* o a través del concepto de detective con *Blacksad*.

En los años ochenta, como se ha mencionado, el superhéroe cambió en su caracterización y se convirtió en “un tipo corriente y moliente, desaliñado, que arrastraba los pies, que tenía facturas y dolores de cabeza y soñaba con volar” (Morrison, 2012: 224).

En la misma época, y ante el tipo de héroe que divulgó Miller, Morrison trató de rescatar a *Animal Man* con la intención de utilizarlo como estandarte contra la crueldad hacia los animales y profundizar en el concepto de superhéroe. Frente a las deidades que Moore presentaba en *Marvelman* y *Watchmen*, las cuales, a pesar de estar encumbrados en el Olimpo, padecían los mismos problemas, dudas y defectos que el hombre común, Morrison se plantea la cuestión cuya respuesta nos compete ahora:

¿qué eran en realidad los superhéroes del cómic? (...) ¿Cuál *era* la realidad tangible y demostrada de los superhéroes del cómic? ¿Qué era en realidad un superhéroe? ¿Cuál era el intercambio, la relación, entre nuestro mundo real y sus universos en papel? (Morrison, 2012: 259).

Y añade, “si *realmente* fuesen reales, ¿qué aspecto tendrían?” *Batman*, *Superman*, *Wonder Woman*... no podrían existir nunca en el mundo real, al menos, no como aparecían en los cómics, donde vivían y existían,

suspendidos en un *continuum* de pasta de celulosa, donde nunca envejecían ni morían, a menos que no fuese para renacer mejorados, con un nuevo traje. Los superhéroes reales vivían en la superficie de la segunda dimensión, las vidas reales de los superhéroes reales podían tenerse entre las manos. Eran tan reales que tenían vidas más largas que las nuestras, eran más reales que yo. (Morrison, 2012: 259).

Al asumir esta idea, aceptamos que los superhéroes, a pesar de no pertenecer a nuestro mundo o, si se prefiere, a nuestra realidad, podemos llegar a la idea de que los superhéroes son conceptos que apuntan hacia algo inmenso e inevitable que habita en el interior de cada uno de nosotros (Morrison, 2012: 344).



Arizmendi indica que el concepto de héroe del cómic responde a la idea clásica que exigía que el protagonista de la acción épica estuviera en posesión de unas virtudes extraordinarias (no sólo físicas, sino también psicológicas); así, en la épica antigua eran considerados héroes personajes como Aquiles, individuos que, dotados de magníficas cualidades, se convertían en personajes superiores a los demás, semidivinos y grandiosos, capaces de cumplir su heroico destino. Así, en el cómic, muchos de los héroes poseen características similares y únicamente se diferencian por una serie de elementos mítico-mágicos en contacto con la ciencia contemporánea (Arizmendi, 1975: 133), de gran relevancia en algunos de los superhéroes, sobre todo, aquellos surgidos en la *Silver Age*.

Rafael Marín, citado por Lucerga Pérez, afirma que el superhéroe es, simplemente, el desarrollo del concepto del héroe tradicional, exagerado por los superpoderes (que lo conectarían con los dioses) y dado por la conexión de su cometido (la realización de gestas heroicas) y dos virtudes básicas, la valentía física y la rectitud moral (Lucerga Pérez, 2004).

Cardona Zuluaga manifiesta que el superhéroe surge como figura del Apocalipsis “instituido por un orden exacerbado que ha roto las certezas y ha impuesto el control de la naturaleza, un desorden que conduce al abismo”. De esta manera, en su opinión, los superhéroes contemporáneos serían resultado del error aciago y del orgullo de la ciencia ante la que el propio superhéroe es mostrado como víctima y cuya labor, a partir de ese momento, será “reconducir el mundo y salvaguardar el orden y la justicia” (Cardona Zuluaga, 2006: 65). Hemos de señalar que no siempre el héroe surge como consecuencia de un error científico; esta idea puede adscribirse a los héroes de Marvel (*Iron Man*, *Spider-Man* y, sobre todo, *Hulk*), y no a todos (así, por ejemplo, ni *Doctor Strange* ni *Elektra* son mártires del progreso científico), pero no puede atribuirse a los héroes de DC (*Batman*, *Superman*, *Wonder Woman*, *Green Arrow* o *Batgirl*, por mencionar los de nuestro corpus).

Cardona sigue su discurso declarando que los superhéroes funcionan como la encarnación de los temores y aspiraciones de la sociedad contemporánea y que retoman las formas míticas a través de algún artefacto tecnológico, el cual será empleado para combatir las fuerzas de la destrucción que hacen peligrar la vida y el orden (Cardona Zuluaga, 2006: 65), como ya se ha ido mencionando.

Tondro, por su parte, indica que los superhéroes no son extraños al concepto de la justicia o al uso responsable del poder. Este camino comenzó siglos atrás con los

caballeros de armadura, pero en 1963 derivó en Tony Stark, el Invencible *Iron Man*; y la historia de Tony –sus episodios de alcoholismo y pérdidas de control sobre todo, desde el amor de su vida a sus dominios feudales e incluso a su propio vestuario” (Tondro, 2011: 4)<sup>283</sup>.

Podríamos señalar, en conclusión, que el superhéroe es un concepto cuya raigambre procede del héroe épico y mítico y ha retomado características de estos, como veremos, así como de la literatura posterior (sobre todo de la romántica, que definirá los rasgos preponderantes de los héroes *pulp*, de cuya apariencia, temática y descripción, tomarán elementos algunos héroes del cómic, como *Batman*). Asimismo, esta idea preconcebida, inserta en el inconsciente colectivo estará presente, con mayores o menores diferencias, en todas las culturas e individuos. Incluso en la época en la que el posmodernismo y la corriente nihilista de la filosofía caló en el espíritu del hombre, el héroe continuó manifestándose como el sujeto que ostenta una serie de poderes que lo convierten en alguien superior a su comunidad y que habrá de luchar por mantener el orden y la justicia, incluso al margen de la ley y sufriendo el rechazo de la sociedad a la que sirve, superando sus debilidades e imperfecciones que, del mismo modo que sus habilidades le acercan a lo divino, estas demuestran su carácter humano y su presente mortalidad.

Por ello, el superhéroe sigue el camino marcado por los héroes que le preceden y que le encumbran como la personificación de los valores y creencias de la sociedad en la que se inscribe, el final del trayecto que todos hemos de recorrer para alcanzar nuestras más altas posibilidades y sueños, tras enfrentarnos con los más oscuros y profundos temores que habitan en la psique humana.

### 3.2. El superhéroe: características

En primer lugar, las características que definen al superhéroe son similares a las de los héroes que ya se han estudiado previamente. Así por ejemplo, el objetivo del superhéroe es el de rescatar a la sociedad de todo peligro (Clemente, 2015: 158), es decir, restablecer el orden previo a la irrupción del mal y mantener la justicia y la paz. Esta defensa de la justicia se muestra como un elemento evidente en el cómic de superhéroes, pues estos se presentan como “libertadores de pueblos oprimidos,

---

<sup>283</sup> “superheroes are no strangers to the concept of justice or the responsible use of power. This road began centuries ago with armored knights, but in 1963 it led to Tony Stark, the Invincible Iron Man; and Tony’s story –his bouts with alcoholism and his loss of control over everything from his love life to his feudal domains and even his own clothing”.

abogados y rebeldes” (Sánchez Escalonilla, 2002: 25).

Guiral indica que las características que definen al superhéroe son

autosuficiencia, protección del débil, uso racional de la violencia, una discreta camaradería, falta de sexualidad pública (los trajes ceñidos se llevaban cuando nadie podía ver tu rostro), la máscara que oculta la individualidad y la emocionalidad, el escondrijo secreto para almacenar insospechadas reservas de poder. (Guiral, 2007c: 46).

De esta manera, la mayor parte de los superhéroes van a repetir una fórmula estandarizada mes tras mes sin que pierda su encanto, actuando como arquetipos (a veces estereotipados) y recurriendo a lugares comunes y fórmulas narrativas que ralentizan la evolución y el desarrollo de los personajes (Rodríguez: 2012); aunque esto también sucede en la literatura, donde podemos encontrar la repeticiones de los mismos patrones en función de la época y la corriente cultural vigente y que nos permite distinguir con facilidad a unos personajes de otros.

También podemos encontrar cierto clasicismo en la narración, que continuará el esquema del viaje del héroe, del mismo modo que los héroes precedentes (aunque, claro está, con ciertas modificaciones actualizadoras y que lo adecuen al personaje en cuestión). Así, junto con los impresionantes poderes que poseen y las temáticas sobre el deber, la herencia y la mortalidad, la narración hace que las historias se magnifiquen a través de la búsqueda de objetos o de la preparación para la batalla (Howe, 2013: 72).

Sin embargo, frente a la narración épica o romántica, en las que se establece, de manera más o menos precisa, el contexto espacio-temporal de la acción; en el cómic de superhéroes la localización es, por lo general, atemporal y en un espacio característico (Gotham, Metrópolis, Nueva York, Nueva Jersey...), es decir, el presente del relato de los superhéroes puede suceder en cualquier instante, sea actual o futuro (Sáenz Herrero y Zaplana Bebia, 2012: 76) de un lugar real o imaginario.

El origen del personaje, por su parte, se menciona, en muchos de los casos, en el momento en el que este comienza su destino heroico, es decir, cuando “recibe la llamada” y la acepta o en el momento previo a la llamada a la aventura. De este modo, los poderes (en el caso de tenerlos) pueden haberse adquirido de tres formas diferentes; en primer lugar, por nacimiento (en esta categoría entrarían *Superman*, *Wonder Woman*

o los mutantes); por “accidente”<sup>284</sup> (*Spider-Man*, *Hulk* o el Dr. Manhattan serían ejemplos de ello) o mediante un “arma” u objeto mágico (este sería el caso de aquellos que no “poseen” realmente un superpoder, sino que este lo ha adquirido mediante la utilización de un objeto; como *Batman*, *Doctor Strange* o Nico Minoru).

Arizmendi afirma que el primero y más importante de los rasgos del superhéroe es su condición extra-humana, esto es, una serie de actitudes que le permite alcanzar siempre la victoria y cumplir los ideales de sus lectores (Arizmendi, 1975: 117).

Estos poderes, que les posicionan en un lugar superior al del ser humano común, hacen innecesario el empleo de cualquier arma (si bien existen algunos que disponen de un objeto característico). De esta manera, Beltrán señala que los superpoderes de los personajes del cómic serían la correspondiente parte externa de los héroes antiguos (la fuerza de Hércules, la rapidez de Aquiles, la astucia de Ulises...) (Beltrán, 2007: 300), si bien a una escala sobrehumana (a diferencia de los ejemplos propuestos por Beltrán), convirtiéndose esta hiperbolización de los poderes en un rasgo caracterizador de los superhéroes.

Así, la posesión de estos atributos suprahumanos convierte a los superhéroes en máquinas vivientes de potencia mortal y, en consecuencia, responsables del buen uso de su fuerza, como se menciona al final del primer número de *Spider-Man*: “¡Un gran poder conlleva una gran responsabilidad!” (Morrison, 2012: 125).

Es por ello por lo que el superhéroe será un guerrero iniciado, un agente de la voluntad divina cuyo adiestramiento ha de consistir en la adquisición tanto de habilidades manuales como espirituales y, al final de su entrenamiento, no requerirá ningún arma física, sino que tan sólo la fuerza de su palabra será suficiente (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 104).

Dada la relación de dependencia de algunos superhéroes justicieros respecto al *pulp* y a la novela romántica, no es extraño que en algunas ocasiones (sobre todo, en el caso de *Batman* y de los héroes-detective) el protagonista precise de un compañero que le ayude, sirva de contrapunto cómico y engrandezca las cualidades del héroe (aunque en ocasiones es víctima del villano, con trágicas consecuencias). Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones, el superhéroe actuará en solitario, cargando todo el peso de la sociedad sobre sus hombros o, en todo caso, compartiéndolo con un grupo de héroes de

---

<sup>284</sup> En este apartado uno los dos tipos que propone Lucerga Pérez (2004), por accidente, por un lado, y como fruto de experimentos científicos, por otro, ya que considero que ambos son adquisiciones espurias o ajenas a la genética del personaje.

sus mismas características.



(DÍAZ CANALES, J. y GUARNIDO, J. (2016), *Blacksad. Integral*, Barcelon: Norma Editorial, pp. 167)

Por el contrario, algo común a todos, héroes y superhéroes de toda índole, será la aparición (en el caso del cómic, reiterada) del villano. Así, por ejemplo, un recurso que se utiliza en varios casos es el del *doble* o *doppelgänger*, que puede relacionarse con el *falso héroe* de Propp.

En el terreno del cómic del superhéroe también puede verse el desarrollo de la figura del doble. El número 199 (1954) de *Action Comics* mostraba una portada en la que Superman veía una copia de sí mismo contra la que tendrá que luchar (...) También Superman deberá luchar contra Bizarro, un clon suyo que se cree el propio Superman (...) Existen, por otra parte, disociaciones del héroe de Krypton cuando se escinde entre el Superman Rojo y el Superman Azul (...) en la serie titulada *La muerte de Superman*, (...) tras la muerte de Superman, aparecen otros



cuatro nuevos supermanes que reclaman el espacio dejado por el superhéroe. (Trabado, 2012: 239).



(CALDERÓN, F., MARTÍNEZ, G., GUARIDO, S. Y FERNÁNDEZ, D. (Ed.) (2017), *Especial Action Comics (1938-2013). 75 años de Superman*, Barcelona: ECC Ediciones)

La aparición del doble encierra una esencia destructiva, puesto que la existencia de dos héroes ocupando un mismo espacio narrativo y desarrollando las mismas funciones<sup>285</sup> supone una imposibilidad y una contradicción y, sin embargo, responde a la necesidad de buscar un enemigo a la altura de tan poderoso protagonista. El peor enemigo del héroe será, por tanto (y como se ha podido comprobar en algunos de los ejemplos románticos, como Jeekyll y Hyde o Griffin), “el propio héroe o, al menos, un

<sup>285</sup> Por este motivo, en los relatos en los que el héroe forma parte de un grupo (Eneas, Ulises, Nemo, Quatermain...), el protagonista destacará sobre todos los demás en atributos y habilidades.

reflejo suyo, ya sea en el desdoblamiento (...) ya sea en la usurpación de la identidad y de la función narrativa” (Trabado, 2012: 239-242).

Del recurso al doble no se librarán tampoco *Spider-Man* o *Batman*; en cuanto al primero, deberá afrontar esta presencia tanto en su clon (Ben Reilly), como en la *resurrección* de Gwen Stacy o el *Green Goblin*. Trabado afirma, además, que la relación de *Batman* con el *Joker* “podría llegar a establecer ciertos paralelismos” (Trabado, 2012: 242).

Los superhéroes han de enfrentarse siempre a contiendas que se encuentren a la altura de sus capacidades, es decir, si tenemos un *superhéroe*, también existirá su contrapartida negativa, el *supervillano*. Sin embargo, en la mayoría de los casos, resuelven con mayor o menor dificultad el problema y no será hasta la llegada de *Watchmen* y del *Batman* de Miller cuando los superhéroes comiencen a perder sus batallas siguiendo la estela que dejó el *Spirit* de Eisner.

Así, en *Civil War*, Millar plantea la misma pregunta que ya se había formulado en ocasiones anteriores<sup>286</sup>:

¿Por qué se permitía que los superhéroes, mortíferas armas vivientes, actuaran al margen de la ley en este tipo de historias? Si los policías tenían que llevar placas y superar programas de entrenamiento, ¿no deberían hacerlo también ellos? Aquel era el primer desafío importante a su estatus de forajidos, y había que abordarlo. (Morrison, 2012: 413).

A esta supeditación al Estado, como si se trataran de un brazo más de la estructura gubernamental, algunos superhéroes, liderados por el Capitán América, se negaron, provocando la escisión en dos bloques del grupo de superhéroes: por un lado, aquellos que se oponían a hacer pública su identidad secreta y someterse a los dictados de un Consejo de Gobierno; por otro, los que, abrumados por la culpa, accedían a perder su anonimato y acogerse a las indicaciones de un órgano superior. Y, finalmente, (como se ha enunciado antes) lo que se produjo fue una lucha entre ambos bandos al más puro estilo Marvel<sup>287</sup>.

---

<sup>286</sup> “La idea no era completamente original. Paul Levitz explicaba los últimos días de la Sociedad de la Justicia de la Edad de Plata con una historia parecida: la Comisión McCarthy obligaba a los hombres misteriosos a desvelar su identidad o retirarse, y estos acordaban disolverse antes que revelar sus secretos personales. En *Watchmen* encontrábamos la Ley Keene, que prohibía la actividad de los superhéroes; y *Zenith* tenía el Tratado Internacional para la Prohibición de Superhombres, que impedía la creación de nuevos superhombres” (Morrison, 2012: 413).

<sup>287</sup> “Podría parecer que la historia se inspiraba muy mucho en el argumento de *Kingdom Come*: el superhombre que explota y mata a civiles como detonante del conflicto, la guerra de aniquilación mutua

Sin embargo, como veremos más adelante, a diferencia de estos cuerpos de la ley, los superhéroes siguen un código moral que les impide matar a sus enemigos, pues eso supondría cruzar la línea que los diferencia de los villanos.

En los superhéroes también es importante la soledad y el aislamiento que sufren por su carácter heroico y superpoderoso y que les lleva, en ocasiones, al exilio, ya sea circunstancial (son importantes los reductos a los que sólo los héroes pueden acceder, como la Fortaleza de la Soledad de Superman, o la Batcueva de *Batman*) o de una aparente duración. Así, el Doctor Manhattan es un ejemplo de “la angustia mental que suponía ser un superhéroe y luchar contra el crimen en una de esas ciudades decrepitas y asquerosas.” (Morrison, 2012: 298).

Otra de las características más relevantes de los superhéroes es su mortalidad, es decir, que “a pesar de sus excepcionales facultades, su ciclo vital puede ser quebrado por la muerte” (Arizmendi, 1975: 100). En un principio, los superhéroes *no podían morir* o, al menos, no se concebía esa posibilidad; en la actualidad, muchos superhéroes han llegado a morir (como mueren también Aquiles y Hércules), ya sea en una serie autoconclusiva (en episodios heroicos tradicionales cerrados), como *¿Qué le sucedió al cruzado de la capa?* o dentro de la línea general del personaje, *La muerte de Superman*. Sin embargo, a pesar de esta evidente mortalidad, por la mayoría de los héroes no pasa el tiempo o, por lo menos, el tiempo no avanza en el cómic<sup>288</sup>, como ya hemos indicado anteriormente. Esto se debe a que los héroes deben triunfar sobre la adversidad, por lo que resulta más interesante verlos “a la altura de las circunstancias que simplemente seguir hacia adelante.” (Clemente, 2015: 147).

Los superhéroes, como cualquier héroe, presentan debilidades que les humanizan ya que, si no tuvieran ninguna, su relación con la sociedad no existiría y, por tanto, como le sucede al Dr. Manhattan en *Watchmen*, la necesidad de salvarla, tampoco. Así, estas vulnerabilidades pueden estar representadas por un elemento físico, como la kryptonita (*Superman*) o el color amarillo (*Green Lantern*), o por algo psicológico.

Otra característica que los superhéroes tomarán de los detectives del *pulp* será la sagacidad que algunos demostrarán a la hora de descubrir los planes y las trampas que

---

entre superhéroes y la forma en que ambos cómics se concentraban en torno a la idea de la construcción de un supergigante. Pero la lucha entre los nuevos héroes –fanfarrones y comprometidos moralmente– y los de las generaciones pasadas –íntegros y rabiosamente ficticios– era en el fondo un cuento para los fans, que hablaba de cómics antiguos y buenos contra cómics nuevos y malos.” (Morrison, 2012: 414- 415).

<sup>288</sup> “Como ha señalado Eco en relación con Superman (...) si cada hazaña realizada (o contada) supusiese para el protagonista un desgaste de su línea vital, supusiese crecer, envejecer (...) al ritmo (más o menos lento) de sus lectores, el héroe tendría que enfrentarse, necesariamente, con el tiempo y ello comporta la pérdida paulatina de facultades y, por fin, inexorable, la muerte.” (Arizmendi, 1975:101-102).



les tenderán sus enemigos. Si bien algunos harán un uso más frecuente de la fuerza, otros tratarán de resolver sus problemas mediante la astucia.

Si los superpoderes son una característica que se cumple en muchos de los superhéroes del cómic, otro rasgo común entre todos ellos es el de su oposición a matar, por sanguinario que fuera el villano, “Superman y Batman (...) coincidían en una cosa: matar estaba mal.” (Morrison, 2012: 47).

De esta manera, los personajes han sido todos contruidos según un esquema común, aunque aquello que los une y unifica, “en cuanto a mensaje pedagógico unitario, es un factor mucho menos aparente” (Eco, 2016: 296); cada uno posee unos poderes<sup>289</sup> (ya sean propios o mediante el entrenamiento y la tecnología o la magia) gracias a los cuales podrían hacerse con el control del gobierno, destruir ejércitos, alterar el cosmos<sup>290</sup>... y, sin embargo, todos ellos son profundamente buenos, morales, frecuentemente supeditados a las leyes naturales y civiles, por lo que es legítimo este empleo de sus poderes. En este sentido, Eco señala que:

el mensaje pedagógico de estas historias sería, por lo menos a nivel de la literatura infantil, altamente aceptable, y los mismos episodios de violencia de que están sembrados varios de los episodios, tendrían una finalidad en dicha reprobación final del mal y en el triunfo de los buenos.<sup>291</sup> (Eco, 2016: 296-297).

Por otro lado, frente a los mencionados poderes de los que disponen muchos de ellos, otros son millonarios (*Batman*, *Green Arrow* o *Iron Man*) o viven una situación económica desahogada gracias al desempeño de profesiones liberales como médico (*Doctor Strange*) o científico (*Hulk*), que les permite equiparse “con artilugios imposibles, bases secretas gigantescas o lujosos vehículos” y asistir a fiestas de la alta

---

<sup>289</sup> Este concepto, el de *poderes* o *superpoderes* es propio de los héroes del cómic y, en concreto, de los superhéroes, ya que es donde aparece, frente a las habilidades o cualidades de los personajes heroicos previos. De esta forma, la idea de los (*super*)*poderes* se verá representada por la afirmación de Peter Parker en la primera historia de *Spider-Man*: “Un gran poder conlleva una gran responsabilidad”.

<sup>290</sup> “citemos a Green Lantern, poseedor de un anillo capaz de acumular energía (...) El tema del superpoder es intermitente, casi espasmódico.” (Eco, 2016: 296). La aparición de un anillo como objeto de gran poder ya se encuentra en obras literarias previas como *El anillo de Gigés* o en la obra de fantasía *El señor de los anillos*.

<sup>291</sup> Es preciso observar que cada uno de estos héroes evita la sangre y la violencia: Batman y Green Arrow, que son seres humanos, no pueden dejar de golpear con saña a sus adversarios (pero, de todas formas, nunca los hieren: como mucho, el malvado perece en un trágico accidente, cuyo responsable remoto es él mismo); pero Superman, El Sabueso de Marte y Flash, que es humano, pero reengendrado por acción química, evitan simplemente causar lesiones sin motivo; Superman habitualmente, para capturar una banda de traidores, no hace otra cosa que levantar el coche que los recoge o la nave o el edificio.

sociedad en las que recabar información ventajosa (Clemente, 2015: 16). La utilización (y creación) de invenciones tecnológicas constituirá también un rasgo caracterizador de los superhéroes (al menos, de aquellos desposeídos de habilidades sobrehumanas) frente a muchos de los héroes anteriores.

En otro orden, Morrison señala algunos ejemplos al respecto de la carrera científica de algunos de los superhéroes (sobre todo de Marvel) y, de este modo, enumera a los siguientes: “los 4 Fantásticos eran astronautas y *Hulk* era Bruce Banner, un físico; Henry Pym, el encogido Hombre Hormiga, era un físico de partículas, y *Spiderman*, Peter Parker, un estudiante de ciencias. Don Blake, el poderoso Thor, era doctor” (Morrison, 2012: 120).

A pesar de su bondad, de su carácter bondadoso y heroico y de las habilidades que poseen, existen algunos héroes que, en un principio rechazan la llamada a la aventura (si bien la mayor parte la aceptan o, incluso, son ellos mismos los que acuden a ella). Grant Morrison nos presenta un ejemplo dentro de sus propios personajes:

Otro toque único de *Zenith* era la falta de interés total y absoluta del protagonista por poner las facultades que había heredado al servicio de la lucha contra el crimen y el mal. Me preguntaba por qué dábamos por sentado automáticamente que el tener superpoderes animaría a una persona a luchar contra el crimen (o abrazarlo). (Morrison, 2012: 252).

En esta línea, los superhéroes de la década de los ochenta habían dado una vuelta de 180° y habían dado con sus huesos en la otra cara de la moneda; en la delgada línea que separaba lo correcto y lo justo de la venganza desmedida y la violencia por la violencia. En este grupo podemos incluir a los personajes de *Sin City* (Frank Miller), quienes no parecen estar sujetos a un código como el de los héroes de la Edad de Oro o de Plata y, por tanto, se alejan de nuestro corpus ya que no guardan similitudes con el común de los héroes épicos o románticos más allá de su afán justiciero.

Los superhéroes, sin embargo, fueron inicialmente concebidos para representar unos valores e ideales específicos de la humanidad y actuar como “guerreros imparables que luchaban en nombre de los mejores valores que el espíritu humano puede ofrecer.” (Morrison, 2012: 345).

Como ya se ha mencionado previamente, si hay un elemento que relaciona a los superhéroes, es el código moral que les predispone a no matar para conseguir instaurar

de nuevo la paz y combatir el mal. Un ejemplo de la necesidad de perseguir este ideal aparece en *Batgirl. Año Uno* en el que Barbara Gordon, como *Batgirl*, acude a la Batcueva para

realizar una prueba, una especie de carrera de obstáculos en la que debía detener a una serie de malos de cartón. Consiguió terminar, pero sólo tras resolver las dificultades con el uso de la ‘fuerza letal’. Aunque nadie murió de verdad, Batman lo consideró una señal de que Barbara no estaba hecha para formar el equipo. (...) Al fin se la vuelve a convocar a la Batcueva y se la somete a una nueva prueba. *Batgirl* la vuelve a superar, pero ahora, con las condiciones de Batman: sin usar fuerza letal. (Morris y Morris, 2013: 154-155).

Otro ejemplo se encuentra en la *Justice League of America*, quienes nunca recurrían a la fuerza letal, frente a otros personajes, como los de Ellis,

que estarían encantados de cortarte la cabeza y matarte a palos con ella si eso era lo que hacía que dejases de ser un dictador o un ‘bastardo’. Estos tipos eran sinónimo de negocio, y los malos ya no podían encomendarse a ese código tan útil del ‘no matarás’, que había mantenido a los superhéroes a raya durante tanto tiempo. (Morrison, 2012: 366).

Sin este código, cabría preguntarnos qué habría sido de todos aquellos villanos como, por ejemplo, el *Joker* de *Batman* y si el Caballero Oscuro hubiese resistido la tentación de acabar a golpes con el gusto de su enemigo por el caos.

En tercer lugar, otro de los elementos, presente en todos los superhéroes del corpus (a excepción de *Elektra* y *Doctor Strange*) es la doble identidad, normalmente oculta bajo una máscara o algún artificio que les permita disfrutar de una identidad pública (heroica) y otra privada.

Como se refiere a la reiterativa aparición de la doble identidad mencionando a *Superman*: “Aquellas primeras aventuras de Superman establecieron también otro de los motivos constantes del género, el de la identidad secreta” (Coma, 1982: 249). Así, como se enuncia en Trabado (2012: 103-104), los superhéroes y los vengadores enmascarados ocultan su identidad, es un elemento que asume esta figura y, por tanto, se establece una dualidad en la personalidad de dicho personaje; por un lado, tenemos la “personalidad íntima escondida” (Tony Stark, Clark Kent, Peter Parker o Diana Prince, por poner unos ejemplos de los muchos que existen) y, por otro, la máscara, la “personalidad heroica visible a la sociedad” que, en muchos casos, constituye su verdadero ser.

De esta manera, los héroes han utilizado máscaras para representar un álter ego como sello distintivo propio de cada uno (como se puede ver en el teatro clásico, también), ocultando su identidad al mismo tiempo que resalta su otra identidad y perdurando como icono pop junto al disfraz. Desde el Llanero Solitario o el Zorro, los héroes se han decantado por ocultar sus identidades reales y alcanzar sus fines anónimamente.

El poeta Yeats insinuó que los héroes se ocultan detrás de máscaras con el fin de esconder sus propios conflictos internos y, así, centrar su atención en sus deberes externos. Yeats creía que el héroe oculta bajo la máscara la oscura naturaleza que le acecha desde lo más profundo de su interior.

Meyer continúa esta afirmación indicando que:

la adopción de una máscara o identidad alternativa explica por qué algunos héroes aspiran a un estatus similar al de las propias deidades. De esa manera, los héroes disfrutan de la capacidad de convertirse en alguien diferente de quienes realmente son. Además, el héroe se ve asistido por capacidades sobrenaturales a la hora de cruzar esa importante frontera que se abre entre la mediocridad mortal y la superioridad divina –piénsese, a este respecto, en Superman sobrepasando enormes rascacielos de un solo salto–. (Meyer, 2008: 59-61).

Por tanto, se puede inferir que la mayor parte de los superhéroes generalmente conservan una identidad secreta con el fin de asegurar la protección de sus seres queridos, y la ocultan tras una máscara o utilizando personalidades opuestas. Sin embargo, esta característica, a pesar de cumplirse en la mayoría de los superhéroes, no es una norma inamovible, como se ha indicado antes, puesto que se conservan ejemplos como el de *Green Lantern* (el de John Stewart), quien, además de ser uno de los primeros personajes superheroicos negros (se le adelantó Marvel en 1966 con *Black Panther*), rechazó ocultar su rostro cuando actuara como *Green Lantern*: “¡No me pienso poner una máscara! ¡Este negro va a dar la cara! ¡No tengo nada que esconder!” (Morrison, 2012: 189).

De esta manera, los superhéroes, según Cardona Zuluaga, no pueden ser tales sin su alter ego, pues este objetiva su fuerza, vigor y valentía. Es decir, *Superman* necesitará a Clark Kent “para realzar las diferencias y las semejanzas que tiene con el resto de los humanos” (Cardona Zuluaga, 2006: 66), al mismo tiempo que Clark Kent necesitará a *Superman*.

Así por ejemplo, la palabra que da comienzo al cómic *Batgirl: Year One* es

*máscaras*, debido a que estas no sólo ocultan la identidad secreta del héroe, sino que también revelan su verdadera identidad (Morris y Morris, 2013:154).

Pérez García, por su parte, siguiendo con la idea de la necesidad de una vulnerabilidad, una parte humana, para que el héroe persiga el objetivo de preservar la paz y la justicia en la sociedad (frente a superhombres como el Dr. Mahattan), establece una comparación entre el hombre común, el héroe y dios:

El héroe es inalcanzable, pero nunca como si fuera dios, porque entonces la empatía del ser humano y del héroe caería por su propio peso. Dios no tiene una doble personalidad como los héroes mediáticos, en los cuales esta característica es esencial para poder llevar a cabo su tarea de guardianes del orden y de la justicia. De igual manera, la doble personalidad es parte de la magia que permite mantener alejado al héroe del hombre común. (Pérez García, 2006: 266).

Todos los superhéroes desarrollarán, como se ha enunciado, una fuerza superior a la humana, ya sea mediante el entrenamiento, o de manera innata. Esto se debe a que estas condiciones físicas superiores son un atributo esencial “que hace poderosos y temibles (o seguros y protectores) a héroes y superhéroes”. Así, esta fortaleza física, dotada por los dioses, congénita o desarrollada en el adiestramiento, “es algo que comparten Gilgamesh, Hércules, Sansón, Aquiles, Héctor, el Cid, Roldán, Lanzarote del Lago, Sigfrido, el Capitán América, *Batman*, *Superman*, *Hulk*” (Lucerga Pérez, 2004).

En lo referente al vestuario que utilizan (puesto que su aspecto físico es más o menos similar en la mayoría de los casos: hombres generalmente maduros de fuerte atractivo, rasgos occidentales y potencia muscular visible, frente a las mujeres que, aunque fuertes, estarán acompañadas de un erotismo y una debilidad mucho más evidente), normalmente parece “indispensable que su traje sea una malla elástica, adherida al cuerpo” (Eco, 2016: 295). Esta elección viene motivada por el hecho de que, ya sean dioses y héroes clásicos, paladines caballerescos, héroes justicieros románticos o superhéroes, en la descripción del personaje heroico su vestimenta actúa como la forma de presentarlos y de exhibir su poder ante la sociedad y sus agresores. Por ello, en los superhéroes, no sólo se emplearán trajes ceñidos que expongan de un primer vistazo la potencia del héroe, sino que también, en el caso de los superhéroes norteamericanos, los colores y símbolos de la bandera (el azul y el rojo, así como las barras y estrellas) serán un motivo recurrente, al igual que los motivos militares” (Lucerga Pérez, 2004), como podemos observar en los ejemplos de *Wonder Woman* (estrellas y tonos rojo, azul y dorado), *Superman* (su símbolo está enmarcado en la imagen de un escudo) o *Iron*

*Man* (su traje es una armadura). Este empleo de las mallas no sólo se deberá a una intención de mostrar una fisonomía espectacular, sino también a facilitar el dibujo de los personajes (evitando ropa que produzca pliegues, lo que supondría un trabajo mayor al tener que diseñarlos y colocarlos correctamente y destacar las luces y sombras de manera adecuada) y a una herencia de los personajes circenses (sobre todo de los forzudos, como en el caso de *Superman*) y de la literatura y el cine (Robin Hood y el Zorro, así como sus adaptaciones cinematográficas fueron una de las influencias de algunos superhéroes).

Incluso en el *Sandman* de Neil Gaiman se pueden encontrar estos atributos que hemos mencionado:

Su Sandman adoptó el atuendo tradicional de los cómics de superhéroes: nuestro delgaducho y pálido héroe llevaba una capa y, en ocasiones, también un casco; tenía un rubí del destino mágico y un castillo en el Reino de los Sueños. Incluso tenía una especie de grupo de superhéroes que se hacía llamar los Eternos, un grupo de principios eternos antropomorfizados cuyos nombres empezaban por D. (Morrison, 2012: 285).

Un cambio de los superhéroes frente a los héroes épicos es el empleo recurrente de símbolos (de identidad, fuerza y superioridad) que cumplían “la misma función que los estandartes, pendones y distintivos de las batallas y torneos medievales” (Lucerga Pérez, 2004). Así, herederos de estos símbolos y de la aparición de signos identificatorios en algunos héroes románticos, surgen la “S” de *Superman*, el murciélago de *Batman* o la araña de *Spider-Man*.

La mentalidad actual, principalmente organizadora, científica, racional y analítica, aunque también confusa y deudora del pensamiento posmoderno, parece oponerse al color y el capricho del que parecen nacer las mitologías más antiguas gracias a estímulos para la imaginación procedentes de razas más antiguas e infantiles.

Así, “la humanidad, en las primeras horas de su amanecer, parecía ver en el animal algo de divino” (Coomaraswamy, 2008: 27) y los superhéroes, herederos lejanos de estos relatos míticos, en ocasiones se asocian a algún animal (*Spider-Man*, *Batman*, *Robin...*), lo que los entronca con las raíces épicas más antiguas, como las nórdicas y asiáticas: *Râmâyana*, *Eddas*...

Asimismo, antiguamente, muchas tribus y razas primitivas tenían cada una su propio animal místico, su tótem, al que se adoraba como a un dios y se concebía como

antepasado de la comunidad<sup>292</sup>. Cuando surgieron los grandes sistemas teológicos todo se reglamentó y se organizó, por lo que los míticos semidioses pasaron a ser “vehículos y compañeros de los dioses” (Coomaraswamy, 2008: 28).

A pesar de que el universo de los superhéroes tiende a cambiar para adecuarse al contexto del público y poder sobrevivir al paso del tiempo, los símbolos de los héroes permanecen. “Todo lo demás puede mutar, adaptarse al ritmo de los tiempos”, los personajes pueden sufrir variaciones basándose en unos parámetros<sup>293</sup>, pero los símbolos de los héroes han de permanecer inmutables al devenir de la historia (Morrison, 2012: 146- 147). Respecto a esta idea, Morrison añade que todos los personajes del cómic estaban sometidos a las fuerzas del cambio en una periodicidad mensual (Morrison, 2012: 95) y amplía este planteamiento diciendo que:

Superman y sus compañeros de reparto (...) Eran cambiantes, inestables y estaban deseosos de amoldarse para asegurar su supervivencia. Al ser ideas, podían cambiar de forma para hablar directamente a los miedos y a los sueños de la generación de la posguerra y a su ejército de niños. (Morrison, 2012: 93)<sup>294</sup>.

Otro ejemplo del cambio se encuentra en uno de los *X-Men* más representativos, *Wolverine*, que abandonó su carácter pendenciero en favor del “complejo retrato de un hombre dividido entre la nobleza y la ferocidad” (Morrison, 2012: 212).

Finalmente, hemos de señalar que las conclusiones referentes a las características globales de los superhéroes se incluirán al final del presente capítulo, dado que es más conveniente desarrollar cada uno de los personajes superheroicos del cómic que tenemos en el corpus antes de extraer unas deducciones a todo ello.

### 3.3. Clasificación de los superhéroes del corpus

Por otra parte, en lo referente a la clasificación que hemos establecido (y que forma parte del título de la tesis), se han de indicar primero algunas nociones de otros

---

<sup>292</sup> En la actualidad, pervive esta creencia en la asociación de un animal o un vegetal a un pueblo determinado; los ejemplos son incontables: en países, el gallo para Francia; el león, para Inglaterra; y en nuestras propias comunidades, se asocia el burro con Cataluña o la oveja latxa con Euskadi.

<sup>293</sup> Como se puede comprobar no sólo en el estilo a la hora de estructurar la página o de dibujar al héroe y al resto de personajes, sino también en los diálogos y el tono de la historia. De este modo, no es el mismo *Batman* el de “La broma asesina”, que el de “Año Uno” o “Amor loco y otras historias”.

<sup>294</sup> Por ejemplo, los poderes de *Superman* variaron a lo largo del tiempo, desde unas habilidades sobrehumanas a verdaderos superpoderes que lo convertían en un ser prácticamente indestructible. Salvo por su debilidad, la *kryptonita*, que también fue cambiando en la evolución del personaje, desarrollando toda una gama de colores con diferentes efectos secundarios.

autores previamente a nuestra aportación, para intentar basar esta en unos argumentos sólidos.

Los héroes son los personajes “que más activamente actúan en nuestra imaginación” (Meyer, 2008: 15) aunque no siempre han tomado la misma forma; no son los mismos héroes aquellos aguerridos musculosos que lucharon en los campos de la épica clásica que el héroe moderno, que se propuso no resolver todos sus problemas por medio del uso de la fuerza bruta y la violencia.

Recordamos que la esfera de acción del héroe incluye: la partida para efectuar la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante y el matrimonio. La primera función es la que caracterizaría al héroe-buscador (un salvador), frente a las otras dos, que harían referencia al héroe-víctima (un proscrito) (Propp, 1987<sup>7</sup>: 92), por lo que podríamos distinguir al primero como “el que va a buscar” frente a la víctima o proscrito (Propp, 1987<sup>7</sup>: 220).

Greimas propone dos tipos de héroes; por un lado, el héroe derrotado, que sufre una serie de pérdidas y, por otro, el victorioso, quien logra adquirir una serie de habilidades o cualidades al final de la aventura o en el transcurso de esta.

Propp indica que el conjunto de nombres y atributos (entendidos como grupo de cualidades externas de los personajes: edad, sexo, situación, aspecto...) de los personajes son valores que pueden cambiar (Propp, 1987<sup>7</sup>: 101). Este tipo de atributos, así como las características internas<sup>295</sup>, nos ayudarán a conformar la base para establecer la tipología de los superhéroes en relación con los tipos de héroes que hemos señalado en el capítulo dos.

Propp se propuso establecer una serie de relaciones paradigmáticas de carácter binario en el esquema de los atributos, tanto del héroe como del falso héroe. Así, concluyó que, al héroe dotado de cualidades mágicas le pertenecen falsos héroes poseedores de dichas cualidades, “y que a otros tipos de héroes corresponden usurpadores de un estatuto espiritual, familiar y social opuesto” (Propp, 1987<sup>7</sup>: 219).

Este mismo autor defiende plantear en primer lugar qué elementos se van a utilizar en la división, cómo se va a construir el sistema que nos permita establecer las diferentes categorías, para lo cual recomienda el empleo de cuadros ya que “es

---

<sup>295</sup> “Se puede observar que los personajes (...), a pesar de que son muy diferentes en cuanto a su apariencia, edad, sexo, tipo de preocupaciones, estado civil y en cuanto a otros rasgos estáticos y atributivos, realizan siempre los mismos actos, a lo largo de la acción. Esto determina la relación de las constantes con las variantes. Las funciones de los personajes son las constantes y todo lo demás puede variar.” (Propp, 1987<sup>7</sup>: 155).



imposible darle al lector todos los detalles, aunque en realidad no sean de una gran complejidad.” (Propp, 1987<sup>7</sup>: 102).

Campbell, por su parte, señala dos tipos de héroes; el héroe primordial y el héroe humano, ambos hijos directos del padre y portadores de la fuerza cósmica, formaron una aristocracia espiritual y social y se erigieron como las fuentes de la revelación. Estas figuras surgen en la fase primaria de todos los pasados legendarios, “son los héroes culturales, los fundadores de las ciudades” (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 343).

En otro orden, “el héroe cultural primitivo de cuerpo de serpiente y cabeza de toro llevaba con él desde su nacimiento la fuerza espontánea creadora del mundo natural”, frente al hombre héroe, que debería *descender* a restaurar las uniones con lo infrahumano. Normalmente se ha dotado siempre al héroe de fuerzas extraordinarias desde su nacimiento o, incluso, desde su concepción, lo que relaciona el heroísmo del personaje con una predestinación, frente a una predisposición interna, abriendo “el problema de la relación entre la biografía y el personaje<sup>296</sup>” (Campbell, 2014<sup>2</sup>: 346-347).

Meyer, por otro lado, establece una distinción entre el héroe divino y el épico. Así, respecto a este último afirma que:

el héroe épico vive una vida extraordinaria e intensa y busca una realidad cada vez más excepcional, aunque él mismo se encuentre, en todo momento, forcejeando denodadamente con las más básicas de las preocupaciones humanas: el amor, el hogar, la identidad y la justicia<sup>297</sup>. Y aunque dicho héroe épico sea alguien tocado por una mano divina e impregnado de tal divinidad, todavía sigue siendo alguien esencialmente humano en sus perspectivas y capacidades (Meyer, 2008: 16).

El héroe épico vive en el mismo mundo que la sociedad y es tan mortal como cualquier hombre normal y corriente.

Frente a este, el héroe divino, nos muestra la visión de una existencia inalcanzable para nosotros a causa de las limitaciones propias de la vida y se erige como una figura que nos promete enseñarnos a superar nuestras propias limitaciones si sabemos orientarnos hacia lo que se encuentra más allá de nosotros mismos. Así, el héroe divino se presenta más como un objetivo que como una expresión, el héroe divino supone las más altas aspiraciones que tenemos hacia nosotros mismos, incluso si fallamos antes de alcanzarlas, “aún seremos capaces de percibir una imagen de nuestra

---

<sup>296</sup> Luke Cage, por ejemplo, superhéroe de Marvel, se denomina desde un inicio como “el bebé milagro”.

<sup>297</sup> Temas frecuentes no sólo en la literatura épica y romántica sino también en el cómic de superhéroes.

propia humanidad que sea mejor de la que se puede contemplar a primera vista”.

Meyer señala a Jesucristo como modelo de este tipo, pues se encuentra más allá del ser humano, aunque también suponga el destino con el que todos soñamos, puesto que la existencia de algo más allá de lo que conocemos se alza más que como una posibilidad, como una realidad desconocida pero factible porque, si esto no fuera así, “el conocimiento dejaría de funcionar como fuerza propulsora del espíritu humano” (Meyer, 2008: 16-17).

Meyer manifiesta que en el siglo XX surgió un nuevo código para el héroe. Este se mostraba con las mismas características y las mismas capacidades para resolver problemas que nosotros. Esa figura, majestuosa y minúscula al mismo tiempo, emerge y se eleva a través del conocimiento, el valor y la perseverancia, hasta ser capaz de enfrentarse a los retos que se le plantean en un mundo al que está estrechamente unido (Meyer, 2008: 16). También incorpora otra categoría, la de los “héroes trágicos, oscuros y santos que nos hacen recordar nuestras propias carencias y posibilidades” y que son representación de nuestra alma y las vicisitudes a las que nos supedita la suerte (Meyer, 2008: 16).

Farnell propone (*Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*) siete tipos de héroes (Hieráticos o divinos, sagrados, figuras profanas o héroes divinizados, históricos, epónimos, númenes funcionales y culturales y simples mortales) (Bauzá, 2007: 34). En nuestro caso, parece que las categorías a las que podríamos adscribir a nuestros héroes es a la cuarta (en el caso de la épica) y a la última (si bien esa presunta historicidad no es real, sino una creación ficcional).

Sánchez Escalonilla explica que, independientemente de la personalidad o madurez de la tradición literaria, esta ha diferenciado entre tres tipos de héroes básicos: “los *valedores de la humanidad*, los *autores de hechos maravillosos* y los *campeones y guerreros*” (Sánchez Escalonilla, 2002: 42).

Con el apelativo de *valedores de la humanidad* “conocían los clásicos a aquellos héroes de la antigüedad que intervenían a favor de los mortales”, semidioses que, aunque llegaran a morir, sus gestas podrían reportarles un lugar “en el panteón de los dioses o un nombre entre las constelaciones estelares”, como los superhéroes *Wonder Woman* o *Superman*. Dentro de los *valedores de la humanidad* se encuentran los fundadores de pueblos, magos y vencedores de monstruos<sup>298</sup> (Sánchez Escalonilla,

---

<sup>298</sup> El capitán Nemo, el conde de Montecristo, Sigfrido, Eneas...

2002: 42). En esta última categoría, la de *vencedores de monstruos*, podemos incluir a la mayoría de los héroes de la antigüedad (Gilgamesh, Beowulf, Sigfrido o Râma, por ejemplo) de los que surgió el arquetipo del caballero andante (Amadís) y con el que están relacionados los superhéroes tanto en su condición de caballeros andantes como en la presencia del amor ideal.

A diferencia de este grupo (el de los *valedores*), los *autores de hechos maravillosos*, aunque son héroes forjados (sus cualidades heroicas han sido maduras en una etapa previa a la aventura), se embarcan en aventuras y atraviesan mundos que les son desconocidos e inesperados, sus gestas y los peligros a los que se someten no les son habituales. Han madurado sus cualidades heroicas en una etapa anterior a la aventura narrada<sup>299</sup> y no es extraño que estos héroes vayan en busca de experiencias excepcionales y la protección y servicio a la comunidad puede verse sustituida por la mejora de la sociedad y, además, puede concluir con éxito o fracaso (Sánchez Escalonilla, 2002: 48-49).

Finalmente, Sánchez Escalonilla menciona a los *campeones y guerreros*, que se caracterizan por su “valor, fortaleza en la lucha y amor a una causa justa”, aunque su sabiduría e inteligencia no se halle fuera de lo común o no logren controlar sus pasiones (Sánchez Escalonilla, 2002: 54).

Escalonilla también señala, dentro de las tramas de viaje del héroe (junto a otros tipos), al héroe desvalido, “un personaje ajeno a la tradición grecolatina” (Sánchez Escalonilla, 2002: 92), cuya ascensión supone un viaje interior reciente y que conlleva una elección misteriosa y la falta de una intención de adquirir fama, gloria, sabiduría o habilidades especiales, sintiéndose incluso reacios a los halagos por sus hazañas (sienten que su labor es simplemente una obligación) (Sánchez Escalonilla, 2002: 93). Ejemplo de ello sería Guillermo Tell o Râma, ambos representantes de la voluntad y el deber de ayudar y la resistencia a las alabanzas.

Casquete, por su parte, señala varios tipos de héroes diferentes, aunque insiste en la idea de que una categoría no es excluyente de la otra, es decir, que un héroe puede actuar de una forma y adscribirse, por tanto, a un tipo para, más adelante, cambiar su modo de acción y vincularse a uno diferente. Con todo, algunos de los tipos que señala son los héroes resueltos (“activos, entusiastas en grado extremo, comprometidos con la aventura, que no dudan y siempre avanzan con valentía, que por sí mismos se motivan”,

---

<sup>299</sup> Como sucede, por ejemplo, con Alan Quatermain o *Batman*.

Casquete, 2007: 71); los reticentes (“vacilantes y remisos, llenos de dudas, pasivos, que necesitan de una motivación externa o que alguien los empuje a la aventura”, Casquete, 2007: 71); los antihéroes (“Estos personajes podrían vencer en última instancia y podrían gozar de la simpatía del público en todo momento, pero a los ojos de la sociedad son marginados y proscritos, como Robin Hood”, Casquete, 2007: 72); los sociables (“Forman parte de la sociedad cuando da comienzo la historia, y su viaje los lleva a una tierra desconocida lejos de su hogar” y deben elegir al final de su aventura entre el regreso o la permanencia en el nuevo mundo, Casquete, 2007: 73); los solitarios (“Con este tipo de héroe, las historias se inician cuando el protagonista es enajenado de la sociedad, con la que está enemistado (...) la soledad es su estado natural. Así pues, el viaje describe su reentrada en el grupo (...) Como sucede con los héroes sociables, los héroes solitarios tienen la opción final de volver a su estado inicial (...) o de permanecer en el mundo”, Casquete, 2007: 73-74); los catalizadores (“(...) figuras centrales que pueden actuar heroicamente, pero que no sufren grandes cambios, dado que su función principal consiste en provocar transformaciones en otros”; Casquete, 2007: 74).

En lo que respecta a los antihéroes mencionados por Casquete, la mayor parte de la carga explicativa en lo relativo a este tipo de héroe se encuentra en el capítulo referido al antihéroe. Sin embargo, hemos de remarcar la división que establece Casquete dentro de este tipo de héroe, en *antihéroe herido* y *antihéroe trágico*, y que no compartimos, pues héroes como el capitán Nemo, el doctor Jeckyll y Mr. Hyde, Griffin o Dantés pueden adscribirse a ambos.

Northrop Frye, crítico literario que estudió al héroe, se oponía a la clasificación aristotélica del héroe y estableció una división en cinco tipos principales: “el Héroe Mítico, el Héroe Romántico, el Héroe Mimético Superior, el Héroe Mimético Menor y el Héroe Irónico” (Meyer, 2008: 44).

En primer lugar el *Héroe Mítico*, es un personaje que se sitúa muy próximo a la definición del héroe de Campbell como “figura que sigue un determinado patrón de comportamiento y unas pautas muy tradicionales”. Este héroe es frecuentemente de naturaleza divina o semidivina y, dada su inmortalidad, su origen procede de la tragedia y del dolor físico y filosófico unidos a ella. Un ejemplo de ello podríamos verlo tanto en Gilgamesh como en Râma, ambos de naturaleza divina y que siguen un modelo de acción determinado.

Por su parte, el *Héroe Romántico*, a pesar de lo inusual de su figura, muestra

varias características propias de los seres humanos y, por lo tanto, es propenso a la tragedia, al sufrimiento y a la perdición. Un ejemplo de esta categoría estaría representado por el Ulises de Homero.

En tercer lugar, el *Héroe Mimético Superior* es, fundamentalmente, un viajero al que un conjunto de acontecimientos y experiencias ponen a prueba para que aprenda de las presiones del mundo y pueda convertirse en un personaje perfeccionado más adelante.

El *Héroe Mimético Superior* de Frye, capaz de asumir el papel de líder (de manera voluntaria u obligatoria), se inspira en héroes mucho más extraordinarios que él. Así, Eneas, en el poema épico de Virgilio, sería ejemplo de ello. Sin embargo, lo que diferencia a este héroe de los que le preceden es que este vive en una época en la que no puede acceder a la magia de la intervención divina o no cree en ella (aunque Eneas sí que recibe ayuda exterior), por lo que dependerá únicamente de sí mismo y, además, estará sometido a sus pasiones y constituirá un personaje abierto a la crítica, tanto de otros seres de ficción como del lector.

Por su parte, el *Héroe Mimético Menor* representa al moderno antihéroe (la figura del héroe más recientemente concebida), un hombre normal que forma parte de la vida diaria del propio lector de muchas maneras. Este héroe sufre, conoce la vida desde sus puntos más bajos, aunque muestra cierto parecido con ejemplos previos de otros héroes como, por ejemplo, su obligación de mantener el orden y la paz o morir intentándolo. Sin embargo, si fracasa, este es un reflejo de los defectos propios del lector, frente a sus éxitos, que representarían la posibilidad de una remota esperanza de lograr la felicidad. Ejemplo de ello sería Quatermain, quien se erige como defensor de la justicia aun siendo un hombre corriente con el que el lector puede identificarse.

El último tipo de héroe que cita Frye en su catálogo es el *Héroe Irónico*, un personaje que consigue sobrevivir a todas las pruebas y problemas del mundo, a pesar de su baja procedencia. Un ejemplo de esto podríamos encontrarlo en el personaje de Frodo en *El señor de los anillos* o en su tío, Bilbo Bolsón, en *El Hobbit*, ambos supervivientes de las aventuras a las que se ven abocados.

Meyer concluye esta revisión de Frye sobre la categorización del héroe señalando que este demostró en su *Anatomía de la crítica* que la literatura puede explicar de una forma mejor que la filosofía o la antropología cómo reaccionan los

individuos al enfrentarse a una situación o asunto muy complejo y cómo se muestra en ese momento su verdadera naturaleza a raíz de sus reacciones (Meyer, 2008: 44-47).

Meyer indica más adelante que la reinención moderna del héroe común en todas sus formas (trágico, épico, infausto, santo y sobrenatural) parece sugerir que todos los héroes son omnipresentes y, tal vez, esta sea la principal virtud del héroe común, puesto que es capaz de mostrar características que todo lector medio podrá hallar en sí mismo, de modo que se presentará como un héroe accesible que se dirige al individuo democratizado, cuyos derechos son irrenunciables (Meyer, 2008: 104). Sin embargo, hay que señalar que, si bien los héroes de la novela romántica son proclives a facilitar la identificación del lector con ellos; en el caso de los superhéroes nos muestra un estadio hipotético, irreal, manifestándose como nuestros deseos y aspiraciones más que como semejantes.

El héroe trágico, para Meyer, es aquel que, “sin desearlo, se encuentra a sí mismo inmerso en un proceso que le hará colisionar contra una catástrofe a la que, a menudo, ni siquiera puede distinguir”. Para esgrimir las armas contra estos retos, el héroe trágico debe tener fe y una determinación clara de poner orden en el caos.

En su *Poética*, Aristóteles insistía en que el cambio de fortuna del héroe trágico tenía que ir de la prosperidad a la miseria, aunque no debido a la conducta degenerada del personaje, sino a una grave equivocación cometida. Así, un héroe trágico “debía poseer cuatro cualidades básicas: tenía que ser adecuado, semejante, consistente y bueno”. En primer lugar, el héroe tenía que coincidir con lo que el público esperaba de él para resultar adecuado. En cuanto a la cualidad de *semejante*, supone que cada uno de los receptores es capaz de ver algo de sí mismos en el héroe<sup>300</sup>. Por otro lado, el héroe será *consistente* si actúa según los rasgos característicos de su personalidad. Por último, la bondad no sólo está relacionada con esa virtud moral, sino que el héroe había de poseer gran elegancia verbal y notable refinamiento de juicio y de mente puesto que, para mantener al público atento y hacer que este se muestre favorable a él, el héroe debe poder reflexionar de una manera similar a la del receptor y comportarse de forma digna, comedida y filosófica ante los sucesos, incluso cuando estos suponen un desastre inminente. (Meyer, 2008: 112-123).

---

<sup>300</sup> Quiere decir que debía ser un personaje que resultara creíble, esto es, que el público hallara en él rasgos reconocibles con facilidad, puesto que debía reconocerse en él, identificarse con el héroe y provocar, de este modo, una respuesta.

Meyer añade que lo más importante acerca de este héroe es que está continuamente luchando por hallar alguna solución para la compleja condición del ser humano y enfrentándose a su destino con valor y dignidad, incluso cuando no entienda su propio sufrimiento.

Todo esto nos lleva a la cuarta cualidad que Aristóteles pretendía encontrar en sus héroes trágicos: la consistencia. El héroe trágico sufre mucho más que un individuo común, pues su caída es mucho más larga y profunda, aunque su fin sea el mismo para ambos. Además, el héroe se sitúa por encima del resto de la sociedad a causa de su nobleza, característica que ni la muerte puede destruir ya que la dignidad “es una cualidad imperecedera” y el sello diferenciador de un ser humano sobresaliente. (Meyer, 2008: 140-143).

El héroe trágico tendrá además carácter trágico en cuanto se rinde a su destino y a sus temores personales y muestra que debemos enfrentarnos a los avatares de la vida apoyándonos en nuestros propios medios y encontrando el valor suficiente para cuestionarnos sobre la propia existencia y poder hallar una respuesta usando nuestras máximas capacidades (Meyer, 2008: 146-147), como se puede observar en Edipo o Antígona.

Por otro lado, el héroe infausto es la antesala a lo desconocido, como don Juan. Estos héroes sombríos son el resultado de la reflexión sobre el mundo interior, la identidad y el ego que se ocultan bajo las “convenciones sociales burguesas como la ley, la moral, la religión e, incluso, el arte”. Estos héroes son una especie de intrusos que desafían todas las convenciones y viven de forma misteriosa, volátil y disonante, fascinando así al lector. El héroe infausto “rompe los tabúes de la sexualidad y las represiones sociales dando una imagen siempre condicionada por el nivel hormonal” (Meyer, 2008: 155-159). Tal vez un ejemplo de ello podría encontrarse en el cómic *Hellblazer*, protagonizado por John Constantine, un antihéroe con una metodología cuestionable y un carácter amoral, un nigromante que se dedica a tratar de sobrevivir mientras combate a seres sobrenaturales malvados.

El denominado como héroe infernal está en posesión de la sabiduría necesaria para conocer la diferencia entre lo posible y lo inamovible, lo que le causa la locura. Su carácter heroico, por tanto, se encuentra en que sabe cuál es el lugar en el que encaja y puede aportar el máximo, suponiendo que negar esto conllevaría el exilio de uno mismo en su propio interior” (Meyer, 2008: 179-180). El héroe infernal será aquel que coloca

un espejo ante el lector forzándole a observar su lado más sombrío y cuyos rasgos, fuera de control, provocarían las más desastrosas consecuencias (Meyer, 2008: 196), sin embargo, este héroe también nos muestra un camino hacia el bien, puesto que hace que nos planteemos quién queremos ser y cuál queremos que sea nuestro lugar en el mundo.

Por nuestra parte, hemos de señalar que los superhéroes tienen orígenes diversos, poderes dispares y convicciones y moralidades diferentes. Desde el alienígena enviado aquí por sus padres desde un planeta condenado, pasando por un gran número de héroes que han sufrido transformaciones debido a picaduras, residuos radiactivos, exposiciones a químicos,... o incluso aquellos que, simplemente con un arduo entrenamiento, una fuerte voluntad y, en algunas ocasiones, gran cantidad de dinero, se han erigido como ejemplos para la sociedad.

En cuanto a la adquisición de poderes, debemos saber que Marvel, así como otras editoriales, “tenía sus propias reglas de juego” y de este modo:

la radiación era una especie de polvo de hadas, y si la espolvoreabas sobre un científico, *voilà!*, nacía un superhéroe<sup>301</sup>. La radiación fue la responsable del nacimiento de los 4 Fantásticos, de Spiderman, de Hulk, de X-Men, de Daredevil y de varios superhéroes de Marvel más (...) Mandaba la tradición que los superhéroes, nada más confeccionarse un traje vergonzoso y darse un nombre ridículo, empezaran a dedicar su vida a la lucha contra el crimen: los hombres misteriosos de la Edad de Oro luchaban contra el crimen porque eso era lo que tocaba mientras que en la Edad de Plata los héroes científicos de DC lo hacían porque lo habían leído en los cómics de la Edad de Oro (no necesitaban ver cómo destruían su mundo o mataban a sus padres, usaban sus nuevos poderes para luchar contra el crimen porque era justo y necesario). Stan Lee volvió a los comienzos: en el Universo Marvel los héroes necesitaban razones, motivos. (Morrison, 2012: 123-124).

De esta manera, frente a la mayoría de los héroes de DC, con vulnerabilidades totémicas (como la debilidad ante el color amarillo, como le sucedía a la nueva versión de *Green Lantern* creada por Schwartz), los héroes de Marvel poseían una debilidad psicológica, que bien podía ser un horrible secreto capaz de destruir todo o su incapacidad para autodominarsse.

---

<sup>301</sup> Si bien con el tiempo esta idea fue derivando en cierta problemática que se aproximaba a la realidad con los ejemplos del Doctor Manhattan en *Watchmen*, quien parece que provoca la muerte de aquellos que permanecen mucho tiempo a su alrededor o el Capitán Átomo (Giffen, DeMatteis y Maguire, 2004: 29-30).



Morrison señala que:

los superhéroes habían luchado contra las injusticias en la década de 1930 y contra Hitler en la de 1940, mientras que los superhombres de la década de 1950 se habían enfrentado a monstruos y extraterrestres. En la década de 1960, los héroes de Marvel libraban épicas batallas contra villanos memorables o histriónicos como el Doctor Muerte, Magneto, Galactus, el Doctor Octopus o el Duende Verde, que tenían su propia personalidad y dimensión; lo que les situaba por encima de los déspotas, matones y lunáticos tradicionales. (Morrison, 2012: 127).

Una vez enfrentados a la problemática de estructurar a los diferentes héroes en categorías que pudieran abarcarlos adecuadamente encontramos, por un lado, la división en función del origen, que nos pareció demasiado simplista y sin demasiada relevancia, salvo para un análisis sociológico; y, por otro lado, la división en función de los poderes de cada uno, que derivaría en una larga lista de héroes que, en pocas ocasiones, coincidirían<sup>302</sup>.

Arizmendi, al hablar del cómic de aventuras (en el que se incluyen personajes como Flash Gordon o Barbarella), afirma que se podría reunir a estos héroes en dos grupos; el primero, con aquellos que, por causas ajenas, están dotados de superpoderes inalcanzables para el ser humano; y, el segundo, compuesto por los protagonistas que, excepcionalmente capacitados, han desarrollado sus habilidades humanas al máximo y añaden a estas una serie de instrumentos científico-técnicos. “Al primer grupo pertenece por derecho propio un personaje de inaudita popularidad, conocido como *Superman*” (Arizmendi, 1975: 117).

Así, junto a estos superhombres, aparecen unos personajes que han desarrollado sus capacidades al límite y que responden al mismo código moral que los anteriores. En el caso de que utilicen una identidad secreta, este desdoblamiento se realiza de manera distinta ya que, a diferencia de los superhombres, su identidad pública no implica la pérdida de la humana.

Además, estos héroes que carecen de superpoderes responden a la necesidad de veracidad, de mayor realismo, y, por ello, solerán intervenir en “aventuras policíacas, de espionaje o bélicas”, tramas más próximas a la realidad cotidiana que facilitan su

---

<sup>302</sup> Por ejemplo, *Batgirl* y *Batman* se encontrarían en el mismo grupo ya que sus “poderes” y sus directrices morales son similares.

aceptación entre el público (Arizmendi, 1975: 124-126).

Según esto, Arizmendi afirma que Batman, a diferencia de otros héroes, como *El Llanero Solitario*, se encuentra más próximo a compartir categoría con Superman que a establecerse en esta última, ya que, a pesar de que “su fuerza radica en una continua ejercitación física y su poder estriba en la hábil utilización de unos extraordinarios medios tecnológicos” (Arizmendi, 1975: 126), Bruce Wayne no se oculta tras el disfraz del Hombre Murciélago, sino que, al ponerse el disfraz, adopta esta identidad olvidando la primigenia.

Sin embargo, frente a estos héroes extraordinarios e irreales, del cómic surgió también un *ideal* diferente: el antihéroe. Este es el protagonista que se acomoda absolutamente a una realidad banal y cotidiana, un personaje anónimo que suele proyectar:

un mundo degradado como reflejo de una sociedad que, intensamente masificada, tiende a eliminar al super-hombre, configurando un tipo humano por completo integrado y cuyo sistema de valores es antitético (o al menos distinto) al estricto código moral que rige la epopeya. (Arizmendi, 1975: 136).

De este modo, no pretenden convertirse en modelo de conducta, sino analizar, de manera despiadada a veces, la crisis de la sociedad contemporánea (Arizmendi, 1975: 136).

Sáenz Herrero y Zaplana Bebia (2012: 73) proponen una serie de clasificaciones, si bien algunas de ellas serían demasiado individualizadoras; así, afirman que:

podemos distinguir a los superhéroes: a) por su origen: no humano (Supermán), mutaciones (Cíclope), experimentos científicos (Spiderman), trauma (Batman), etc.; b) por sus poderes característicos: superpoderes (Supermán), tecnología avanzada (Ironman), inteligencia superior (Spiderman), etc.; c) por su *alter ego* o identidad que hay que mantener oculta (...); d) por su uniforme; e) por sus opositores o supervillanos.

En lo que respecta a nuestra clasificación, de las posibilidades señalaría, por un lado, a los héroes de Marvel y, por otro, a la mayoría de los de *DC Comics* puesto que, mientras éstos últimos se asemejan más a la visión idealizada de los héroes épicos (seres

superiores, con cualidades mejoradas y un código ético y moral firme); los héroes de Marvel eran:

héroes con pies de barro, muchos de ellos señalados por la soledad y las dudas. Incluso los más confiados de ellos sabían que no encajaban con el resto del mundo. (...) Por doce centavos el número, Marvel Comics ofrecía protagonistas fascinantemente disfuncionales, filigranas literarias e imágenes deslumbrantes para niños pequeños, universitarios y hippies por igual. (Howe, 2013: 3).

Sin embargo, dentro de los superhéroes de DC también encontraríamos problemas al intentar incluirlos a todos dentro de la misma categoría:

Quién es este hombre vestido de azul, fuerte como un buey, duro como el cuero crudo, incorruptible, fuera de la ley? (...) Probablemente es *Spirit*. (...) *Batman*. O Hammer Donovan. (...) *Midnight*. (...) *Lady Luck*. Estos detectives de cine negro, descendientes espirituales de héroes ‘pulp’ y series radiofónicas, como *The Shadow* o *The Green Hornet*, dejaron huella en los ‘comic books’ durante la década de 1940. Más fantasiosos que los inspectores de policía como Dick Tracy, eran presentados también de modo más naturalista que sus colegas los héroes ‘de ropa interior larga’, los Super-, Wonder-, Power- y Spider-Men que formaban el contenido principal de las series de acción heroica y aventuras dirigidas principalmente a los muchachos jóvenes. (Coma, 1982: 226).

De esta manera, tendríamos, por un lado al grupo de los detectives, los *Batman*, aquellos héroes que lo eran porque querían serlo y que se erigían como tales, frente a los superhombres cuyo heroísmo no era más que un producto de sus poderes especiales, muchos de ellos conferidos accidentalmente. Así, estos héroes no son superhombres, sino que se encuentran entre el grupo del común de los mortales, son “héroes de capucha, capa y antifaz que actúan fuera de la ley” recorriendo las sórdidas calles en el marco de la noche y que tuvieron su origen en el cómic de superhéroes con Bob Kane (1922) y Will Eisner (1917) (Coma, 1982: 226).

Así, en esta distinción entre héroes dotados de poderes frente a aquellos carentes de ellos (que se ha enunciado anteriormente), Umberto Eco continúa esta diferenciación diciendo que:

entre los varios superhéroes, podemos distinguir entre aquellos que están dotados

de poderes ultrahumanos, y aquellos dotados de características terrestres normales, aunque potenciadas en su grado máximo. Entre los primeros, figuran *Superman* y *The Manhunter from Mars* (El Sabueso de Marte)<sup>303</sup>. (...) Entre los héroes dotados de características humanas, podemos citar, en primer lugar, la pareja *Batman* y *Robin*. También en este caso, tenemos a dos individuos que ocultan su personalidad bajo el aspecto de otra (el tema de la doble personalidad, por motivos ya aducidos, es sustancial y nunca se omite) y que a solicitud de la policía (que les avisa por medio de un enorme murciélago que se dibuja contra el oscuro telón de fondo del cielo, gracias a un juego de reflectores de urgencia), acuden al lugar del crimen con un atuendo que se asemeja a la forma de un murciélago (...) Próximos parientes de *Batman* y *Robin* son *Green Arrow* y *Speedy*. (Eco, 2016: 294-295).

Sin embargo, muchos de los superhéroes (tanto de Marvel como de DC) poseen algunas características comunes que supondría incluirlos en el mismo grupo. Además de sus poderes, su intención de combatir el crimen o el uso de una identidad secreta, muchos de estos personajes han sufrido también una pérdida importante: *Batman* vio cómo asesinaban a sus padres delante de él; *Spider-Man* fue el culpable de la muerte de su tío Ben; *Wonder Woman* tuvo que alejarse de su tierra que fue posteriormente destruida; *Superman* es un exiliado, ya que su planeta explotó; *Batgirl* es huérfana y ha sido adoptada por su tío, el capitán James Gordon; etcétera. Y, si no sufrían una muerte cercana, eran ellos mismos los que estaban a punto de hacerlo, como *Iron Man*, *Green Arrow* o, nuevamente, *Batgirl*.

En nuestro caso, hemos decidido establecer una división tripartita entre superhéroes apolíneos, dionisiacos y prometeicos, atendiendo a una clasificación en función de las directrices morales que vertebran sus actos y dan origen a sus hazañas. Además, tendrá cabida una categoría en la que se incluirán varios ejemplos representativos de superheroínas, puesto que su aparición en el mundo de los cómics debe estudiarse por separado (por los motivos que se han expuesto en el primer capítulo, aunque se señalará también la categoría a la que pertenecerían).

Así, en primer lugar, Apolo es la representación de la luz frente a la oscuridad, de la belleza esencial ante la libertad dionisiaca, por lo que, generalmente, estos héroes serán representados con colores luminosos, predominantemente primarios (rojos, azules, amarillos...) frente a los secundarios (naranja, verde, morado...), que les serán asignados

---

<sup>303</sup> En realidad, y por los datos que Eco aporta más tarde, se refiere al Detective Marciano, si bien en la edición que manejamos se han limitado a traducir el nombre del inglés al español.

a sus villanos.

Los héroes apolíneos aportarán a la tragedia una magnitud vigorosa y heroica simbolizando el poder de la voluntad y representan la vuelta a la acción individual cuyo objetivo es acudir en auxilio del hombre y la sociedad. Esta intervención individual les lleva a apartarse de la sociedad en su carácter público, rehuir las relaciones íntimas y personales pues el castigo recaerá sobre los demás y él sufrirá las consecuencias. El héroe será capaz de mantener el equilibrio cósmico, pero no el propio (o, al menos, no sin un titánico esfuerzo).

Estos héroes se caracterizarán frecuentemente por un origen semidivino o con cierta predestinación (ya sea mediante la adquisición de un don o de una mutación), de modo que no serán héroes *motu proprio*, sino que sus habilidades les impelerán a la actividad heroica (y, si rechazan la llamada a la aventura, las consecuencias de esa negativa serán devastadoras y colocarán al héroe en un estrato inferior para comenzar su labor).

Asimismo, la mayor parte de ellos ocultarán su identidad pública, aunque no tendrá por qué ser mediante una máscara sino que también puede realizarse mediante alguna modificación en su actitud, aspecto, carácter... El ocultamiento de esta identidad se deberá a la magnitud de sus poderes, que podrán intentar rechazar en algún momento, pero sin éxito. Estos héroes se muestran como seres superiores al hombre común, dotados de dones en ocasiones inimaginables y que, utilizados mal, les convertirían en uno de los villanos a los que se enfrentan habitualmente.

Dioniso ofrecerá, por su parte, el dolor y el placer de la tragedia, primando lo sensitivo frente a la voluntad y liberando las fuerzas de la naturaleza y su posible carácter devastador. En este sentido, Nietzsche afirma lo siguiente:

El éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, mientras dura, un elemento 'letárgico', en el cual se sumergen todas las vivencias del pasado. Quedan de ese modo separados entre sí, por ese abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca. Pero tan pronto como la primera vuelve a penetrar en la consciencia, es sentida en cuanto tal con *náusea*: un estado de ánimo *ascético*, negador de la voluntad es el fruto de tales estados. En el pensamiento lo dionisiaco es contrapuesto, como un orden superior del mundo, a un orden vulgar y malo: el griego quería una huida absoluta de este mundo de culpa y de destino. Apenas se consolaba con un mundo después de la muerte: su anhelo tendía más alto, más allá

de los dioses, el griego negaba la existencia, junto con su polícromo y resplandeciente reflejo en los dioses. En la consciencia del despertar de la embriaguez ve por todas partes lo espantoso o absurdo del ser hombre: Esto le produce náusea. Ahora comprende la sabiduría del dios de los bosques.

Aquí ha sido alcanzado el límite más peligroso que la voluntad helénica, con su principio básico optimista-apolíneo, podía permitir. Aquí esa voluntad intervino enseguida con su fuerza curativa natural, para dar la vuelta a ese estado de ánimo negador: el medio de que se sirve es la obra de arte trágica y la idea trágica. Su propósito no podía ser en modo alguno sofocar el estado dionisiaco, y, menos aún, suprimirlo; era imposible un sometimiento directo, y si era posible, resultaba demasiado peligroso: pues el elemento interrumpido en su desbordamiento se abría paso por otras partes y penetraba a través de todas las venas de la vida.

Sobre todo se trataba de transformar aquellos pensamientos de náusea sobre lo espantoso y lo absurdo de la existencia en representaciones con las que se pueda vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *ridículo*, descarga artística de la náusea de lo absurdo. Estos dos elementos, entreverados uno con otro se unen para formar una obra de arte que recuerda la embriaguez, que juega con la embriaguez.

Lo sublime y lo ridículo están un paso más allá del mundo de la bella apariencia, pues en ambos conceptos se siente una contradicción. Por una parte, no coinciden en modo alguno con la verdad: son un velamiento de la verdad, velamiento que es, desde luego, más transparente que la belleza, pero que no deja de ser un velamiento. Tenemos, pues, en ellos un *mundo intermedio* entre la belleza y la verdad: en ese mundo es posible una unificación de Dioniso y Apolo. (F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1984, pp. 244-245.)

De esta forma, estos héroes, herederos de *Red Tornado*<sup>304</sup> (Ma Hunkel, publicada en 1940 y primer intento de representar a un superhéroe de la vida real) así como de los detectives del *pulp* eran vigilantes, guerreros que se lanzaban a las calles para luchar contra el crimen.

A diferencia de los apolíneos, no tenían poderes especiales, y debían combatir el mal con su fuerza y su actitud o, como mucho, con algún arma desarrollada por su propio intelecto. De modo que los héroes dionisiacos no estarán obligados a demostrar unas habilidades determinadas, sino que las trabajarán hasta el máximo (tanto las físicas como las intelectuales) para vengar una afrenta. Su origen será, por tanto, personal (un trauma o una agresión, por ejemplo) y cargarán contra el caos y el Mal con todas sus fuerzas.

Estos héroes aproximarán su aspecto al de los guerreros por medio de armaduras

---

<sup>304</sup> “No era un extraterrestre de Krypton, no era un *playboy* multimillonario y resentido; Ma no tenía poderes, a excepción de una formidable constitución de mujer de la limpieza. Vestía un traje casero para repartir justicia local e las escaleras y callejones del Lower East Side, en una especie de recuerdo aborigen del universo primigenio de DC.” (Morrison, 2012: 462).

(utilizando corazas o cascos, por ejemplo, así como elementos militares) o relacionando su imagen a la de personajes heroicos previos, sirviéndose de armas que ayuden a sus capacidades mejoradas mediante el entrenamiento, a vencer a sus enemigos.

Asimismo, los colores que emplearán en su disfraz (que ocultará una identidad secreta completamente distinta a la mostrada en público, siguiendo la línea del Zorro, la Pimpinela Escarlata o Ulises cuando se encuentra ya en Ítaca) estarán dentro del espectro de los pertenecientes a los villanos de los apolíneos, pues se aproximan a estos para infundirles miedo sin traspasar, sin embargo, la línea del código moral del superhéroe, el “no matarás”.

Sus villanos estarán a la altura de sus habilidades y, por lo general se localizarán dentro de su entorno, no necesitarán que nadie acuda de fuera de su contexto para poner en peligro el equilibrio social, la paz y la justicia.

En lo que respecta al tercer tipo, Meyer señala que:

Por definición, el antihéroe es un personaje de la obra literaria moderna que muestra atributos opuestos a los tradicionalmente atribuidos a los héroes. El antihéroe había sido siempre considerado como un absoluto inepto, un estúpido y, en ocasiones, un individuo deshonesto, un vagabundo o un payaso. (Meyer, 2008: 103).

Sin embargo, hay que mencionar que el concepto del antihéroe ha sido generalmente confuso, puesto que no sólo se puede definir como *lo opuesto al héroe*, sino que se trata de un tipo de héroe concreto con el que logramos identificarnos puesto que todos nos hemos sentido, en algún momento de nuestras vidas, seres extraños, forasteros de nuestra realidad. Siguiendo con este planteamiento, Casquete indica que puede haber dos tipos de antihéroes:

- 1) personajes cuyo comportamiento es muy parecido al de los héroes convencionales, pero que manifiestan un fuerte toque de cinismo o bien arrastran alguna herida (...)
- 2) héroes trágicos, figuras centrales de una historia cuyas acciones podemos incluso deplorar (Casquete, 2007: 72).

De esta manera, un antihéroe herido podría ser la consecuencia de un caballero heroico de vieja armadura, un antiguo hombre de honor, que vaga solitario, rechazado por la sociedad y alejado de la misma para evitar la corrupción que la devora.

Casquete menciona que el segundo tipo de antihéroe se parece a la idea clásica del héroe trágico; “héroes imperfectos que nunca superan sus demonios internos, sino que son abatidos y finalmente destruidos por ellos (...) es la imperfección quien vence en última instancia” (Casquete, 2007: 72-73), aunque con esta concepción no incluye el carácter noble del héroe trágico así como su dignidad ante las dificultades, el dolor y la muerte.

Junto a Dioniso y Apolo, Prometeo aparece, según Argullol, como el tercer dios de la teogonía romántica y se presenta como “el impulso que promueve en los hombres la voluntad de asaltar el cielo” (Argullol, 1982: 207). Los prometeicos serán aquellos héroes que, una vez desvelado el velo de Isis que revela la Verdad, deberán purgar su pecado. Este se revelará como una mancha en su ser (de forma visible o latente) o a causa del cual habrán de sufrir un castigo (una mutación, un accidente, un cambio...).

En todas las mitologías se pueden encontrar héroes que realizan gestas extraordinarias, hombres con dones sobrenaturales que pueden alcanzar la categoría de dioses. Así, el héroe cultural de la mitología griega es Prometeo, quien robó el fuego de los dioses (y que también engañó a los dioses en el reparto de la res sacrificada que establecería la división entre dioses y hombres) y fue castigado por ello. Esta figura del héroe cultural está relacionada con la del embustero (creativo o subversivo), un arquetipo que demostrará su astucia, malicia y sentido del humor en sus hazañas (Willis, 1993: 28).

Vernant afirma que el personaje de Prometeo ocupa una posición ambigua, poco definida y paradójica en el mundo de los dioses (Vernant, 2000: 67). Así, del mismo modo que les ocurre a los personajes de *Elektra* o *Hulk*, Prometeo no pertenece al mundo de la divinidad (no es un titán ni un olímpico, sino el hijo de Jápeto, hermano de Cronos, aunque tenga naturaleza olímpica) pero tampoco al de los humanos.

Prometeo, representación de la astucia, la indisciplina, la autonomía y la crítica, se encuentra permanentemente en una posición neutral que tenderá a causarle más problemas que beneficios. Así, situado entre dos clases de seres, los dioses y los hombres, servirá de burlador de los primeros y servidor de los segundos, lo que supondrá su condena hasta que Heracles acuda a rescatarle y, gracias a la muerte del centauro Quirón, consiga la inmortalidad.

Prometeo, como los superhéroes mencionados, se encuentra constantemente en una situación contradictoria, entre la hostilidad y la concordia, mostrándose (a través de



sus actos) como la representación de una dualidad antitética, la de la oposición entre lo interno y lo externo, entre la apariencia y la realidad.

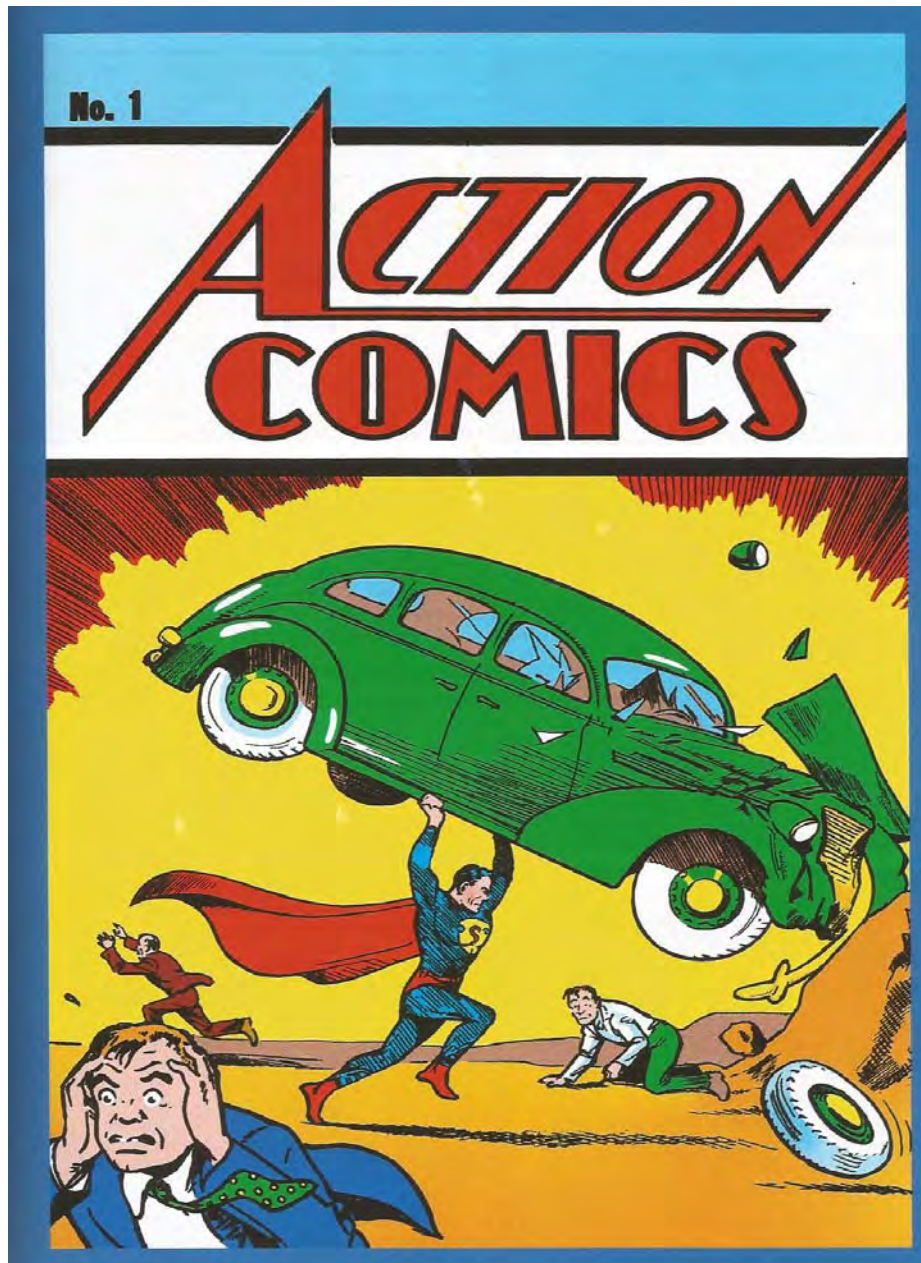
Estos héroes (o antihéroes) podrán poseer una identidad secreta que, normalmente y, al contrario que los personajes heroicos anteriores (apolíneos y dionisiacos), será mejor aceptada socialmente frente a la identidad pública (la heroica). Así, su aspecto público puede tender hacia la tipología de los apolíneos (*Elektra*) o de los dionisiacos, pero se caracterizarán, sobre todo, porque el cromatismo que emplean también forma parte de su propia identidad (ya sea parte de su propia piel o de algún rasgo de su físico como en el caso de *Mistique*, por ejemplo).

En cuanto a sus habilidades, estas pueden estar potenciadas de alguna manera por el elemento que les ha convertido en héroes prometeicos o desarrolladas por sí mismos mediante el trabajo físico y/o intelectual; si bien tendrán problemas más de una vez para ejercer el autodomínio de sus propias aptitudes o carácter. Así, los agresores a los que se habrán de enfrentar no sólo estarán compuestos por una variedad de personajes que se adecuarán al contexto del héroe en cuestión, sino que ellos mismos, en un acercamiento al antihéroe romántico, encontrarán su mayor enemigo dentro de ellos mismos.

### 3.3.1. APOLÍNEOS: EL HÉROE VÍCTIMA

#### 3.3.1.1. *Superman*

*Superman*, creado por Siegel y Shuster, apareció por primera vez en 1938 en el número 1 de *Action Comics*.



Antonio Martín, escribió que la aparición de *Superman* en 1938 constituyó el inicio de una nueva mitología, debido a que este personaje “rompió con el molde de los héroes tradicionales del folclore estadounidense” incorporando elementos de la cultura popular de su época de una manera atractiva y novedosa. Sin embargo, no sólo inició un nuevo ciclo mítico, sino también “una industria y un género que arraigaron con firmeza en el mercado estadounidense y perviven con fuerza en la actualidad” (Calderón, 2017).

Ulloa Bustinza afirma que “*Superman*, desde la sencillez de trazo y sus historias nada complejas, con su integridad moral, encarna un espíritu apolíneo, que podemos observar también en la equilibrada combinación de los colores de su vestuario” (Ulloa Bustinza, 2013: 54). Por su parte, Unceta Gómez, señala que *Superman*, figura ampliamente conocida, constituye un “ejemplo paradigmático de icono heroico contemporáneo” (Unceta Gómez, 2007: 335-336).

El inicio de la historia, como todas las grandes narraciones, es de sobra conocido. *Superman*, Kal-El de nacimiento, procede del planeta Krypton, pero fue criado por los Kent (Martha y Jonathan) en la Tierra (en *Smallville*, Kansas, concretamente), después de que sus padres (Jor-El y Lara Lor-Van) lo enviaran en una nave para salvarle de la inminente destrucción del planeta. Este origen, que reconstruye (actualizado en un contexto espacial) el tópico del niño abandonado por sus padres a los elementos de la naturaleza (generalmente, al agua, simbolizando un segundo nacimiento), unido a sus numerosas gestas y acciones salvadoras (incluso llegando a “morir por nosotros” y a resucitar), “lo convierten en paradigma moderno del modelo de mesías al que no falta ni un proceso de muerte y destrucción”. Para Unceta, la consagración definitiva del héroe llegaría cuatro décadas después gracias a la película que convirtió este icono del cómic “en el equivalente moderno de un Hércules, un Orlando o un Sigfrido” (Unceta Gómez, 2007: 335-336).

El *Superman* que apareció por primera vez en la portada del número uno de *Action Comics* era un semidiós (Morrison, 2012: 22), un personaje que estaba relacionado con algunos héroes mitológicos de la tradición clásica como Aquiles (en su carácter semidivino), y, al mismo tiempo, era un héroe *pulp*, similar a un *Doc Savage*, “dechado de cualidades mentales y físicas cuyas aventuras aparecían en una popular revista mensual”, aunque alcanzando unos límites a los que los héroes *pulp* no podían soñar con llegar. Y *Superman*, con su representación a través de “dibujos vigorosos y toscos y colores llamativos”, se mostraba como una idea irresistible (Coma, 1982: 204). Estos rasgos, unidos a los argumentos de ciencia ficción y su deuda con los mitos clásicos (Howe, 2013: 12), fueron la clave de su éxito.

Sin embargo, al principio la concepción de *Superman*<sup>305</sup> no fue tan luminosa y

---

<sup>305</sup> “Jerry Siegel (...) recordaría el momento de 1932 en que empezó todo, aquella noche que pasó despierto en un dormitorio de la casa de sus padres en Cleveland, pensando en su ambición de ser escritor (...) Entonces se le ocurrió... la idea, la gran inspiración (...) un personaje que se llama Samson, que

apolínea, sino que estaba más relacionada con los héroes rechazados y vengativos, como se puede observar en este fragmento de Meyer, en el que explica la primera concepción del héroe:

Cuando (...) Joe Shuster y Jerry Siegel inventaron al héroe de una historieta titulada *El reino de Supermán*<sup>306</sup>, su hombre de acero no era el adalid de la virtud en que se convertiría años después, sino un malhechor, un individuo marginal que se había visto rechazado por la sociedad por sus poderes especiales. Shuster y Siegel habían basado su personaje, Supermán, en el protagonista de una novela de ciencia ficción titulada *Gladiator*, cuyo autor era Philip Wylie. (...) En la versión original de su historia, Shuster y Siegel describían a Supermán como una especie de espectro, una fuente de miedo y terror, un personaje que podía volar, desafiar las leyes físicas y pasar por encima de la ley. Finalmente, sin embargo, el buen y aristotélico ímpetu por concebir protagonistas nobles se impuso al secreto deseo de sus autores de crear un héroe tan poderoso como siniestro. (Meyer, 2008: 285-286).

Sin embargo, Shuster y Siegel se dieron cuenta de que las habilidades de *Superman* estarían desaprovechadas si este se dedicaba al mal y que el propio personaje incurriría en una contradicción filosófica, puesto que se erigiría como antagonista al que habría que eliminar (alguien con los atributos de *Superman* que se dedica al bien se muestra como alguien en quien se puede confiar, mientras que será alguien a quien temer si se dedica al mal). “El hombre de acero ofrece protección contra el mal por medio de la acción, de forma muy similar a la de Jesucristo, quien ofrecía protección frente al mal a través del pensamiento, la práctica moral y la fe.” (Meyer, 2008: 287). *Superman* ha logrado que los lectores se vean reflejados en alguien cuyas cualidades morales y físicas son superiores a las propias (Meyer, 2008: 289) y, por tanto, tenderán a emular en la medida de sus posibilidades.

Sin embargo, el de Siegel y Shuster no fue el primer *superman*, ya que se pueden encontrar en la mitología y en el folclore precedentes a nuestro *Superman*, algunos de los cuales enumera Coma: “tenemos a los dos que mencionó Jerry, Hércules y Sansón, y Aquiles, Eneas, Odiseo, Beowulf, sir Gawain, Gilgamesh, Perseo, Orfeo, Cuchalain, Rama, las Amazonas, Paul Bunyan, John Henry” (Coma, 1982: 248), y los cuales hemos trabajado en el capítulo anterior.

*Superman*, el héroe dotado de poderes sobrehumanos, es una imagen simbólica

---

encarna en un solo hombre a Hércules y a todos los forzudos” (Coma, 1982:247).

<sup>306</sup> Shuster, J. y Siegel, J. (1933), “The Reign of Superman” en *Science Fiction: The Advance Guard of Future Civilization* #3. Se puede leer el texto completo en el siguiente enlace, consultado el 11 de diciembre de 2016, <https://imgur.com/gallery/Dputa/comment/236367451#3>

constante en el inconsciente popular, “desde Hércules a Sigfrido, desde Orlando hasta Pantagruel y a *Peter Pan*”. En algunas ocasiones, estos poderes y virtudes se hacen más humanos y devienen en “la más alta realización de un poder natural, la astucia, la rapidez, la habilidad bélica, o incluso la inteligencia silogística y el simple espíritu de observación, como en el caso de Sherlock Holmes” (Eco, 2016: 265-266) o de Ulises, aunque estos últimos rasgos son más propios de los héroes detectivescos, como *Batman*.

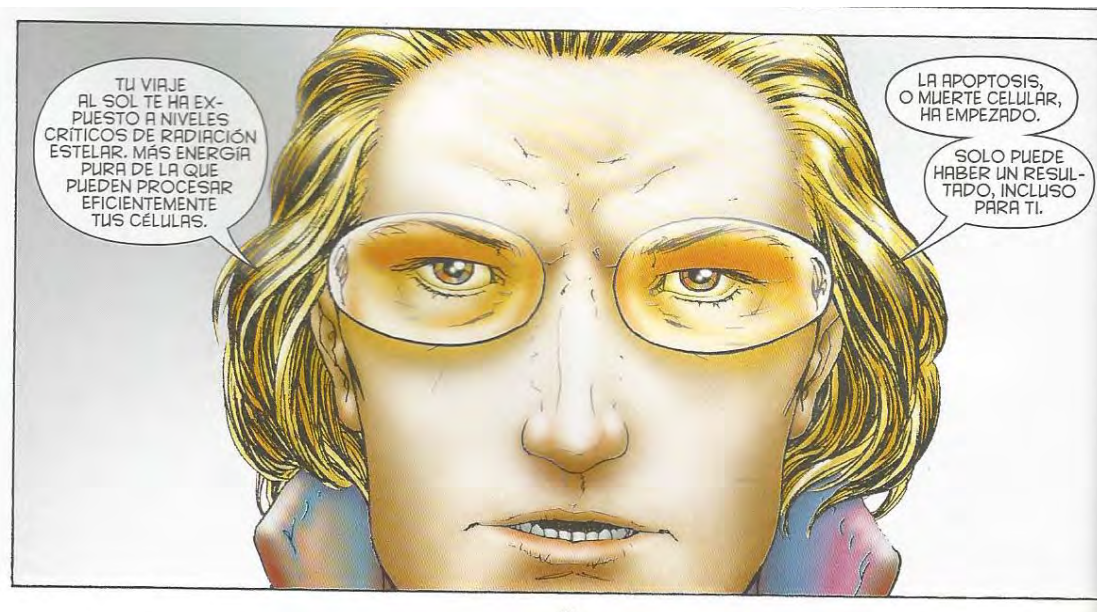
Asimismo, junto a las reminiscencias nietzscheanas que podemos identificar en el nombre del personaje, podemos comprobar la presencia de otros héroes en nuestro superhombre. Así, una de las primeras referencias se establece con la tradición judeocristiana, con Moisés<sup>307</sup>, el libertador del pueblo de Israel, que fue abandonado en una cesta para salvarle de la muerte. Asimismo, como señala Román Gubern (citado por Lucerga Pérez):

Superman, como el Gilgamesh babilonio, es en parte dios y en parte mortal. Su fuerza física le convierte en un homólogo del Herakles griego o del Hércules romano. Pero, pese a su fuerza, padece una vulnerabilidad específica (...) como les ocurrió a Aquiles, a Sigfrido o a Sansón. (...) Al igual que Moisés con el pueblo judío, Eneas con el romano o Roldán para una cristiandad en lucha con el islam, Superman (...) [constituyó una valiosa referencia] en la creación y consolidación de la imagen que el pueblo norteamericano tiene de sí mismo, de los otros y de su destino. (Lucerga Pérez, 2004).

*Superman* seguirá también la estela de dioses de otras mitologías, como Mercurio, Tot, Ganesha, Odín u Ogma, en su puesto de guardián entre el mundo divino y el humano (Morrison, 2012: 25). *Superman* es Apolo, dios del sol, invencible, el héroe cuya grandeza todos tenemos en nuestro interior; “Superman era el renacimiento de la idea más antigua del hombre”, la de un dios que se disfrazaba de mortal para poder ponerse en contacto con la humanidad. Y, al mismo tiempo, *Superman* es Cristo, “un paladín inmortal enviado por su padre celestial (Jor-El) para redimirnos con su ejemplo y enseñarnos a resolver nuestros problemas sin matarnos los unos a los otros” (Morrison, 2012: 35).

---

<sup>307</sup> “Superman era como el pequeño Moisés o el Karna del hinduismo, abandonado a la deriva en el río del destino dentro de un *canasto*” (Morrison, 2012: 35).



(MORRISON, G. y QUITELY, F. (2013), *All-Star Superman*, Barcelona: ECC Ediciones).

En *All-Star Superman*<sup>308</sup> se afronta la mortalidad de Superman, y se muestran sus últimos días estableciendo una relación entre el héroe y Hércules, ya que se narran “los doce últimos trabajos heroicos que tendría que llevar a cabo en beneficio de la humanidad” (Morrison, 2012: 471), formato que permitió presentar al superhéroe centrado en sus labores mientras el sol y las estaciones continuaban avanzando, siendo el capítulo seis, en la mitad de la narración, en el que *Superman* acude a mundo Bizarro, aludiendo al clásico descenso a los infiernos presente en la mitología de todas las culturas y estudiado en el viaje del héroe de Joseph Campbell.

<sup>308</sup> En *All-Star Superman* (2013) de Quitely, Morrison y Grant.





(CALDERÓN, F., MARTÍNEZ, G., GUARIDO, S. y FERNÁNDEZ, D. (Ed.) (2017), *Especial Action Comics (1938-2013). 75 años de Superman*, Barcelona: ECC Ediciones).

*All-Star Superman* es la historia de un héroe solar, de un hombre que, del mismo modo que algunos héroes mitológicos, se convierte en una estrella (Morrison, 2012: 476).

Umberto Eco afirma que, “establecida la innegable connotación mitológica del personaje, será menester individualizar las estructuras narrativas a través de las cuales el ‘mito’ se ofrece al público cotidiana o semanalmente” aunque se debe señalar una importante diferencia entre un superhéroe como *Superman* y los arquetipos de los héroes clásicos de la mitología (Eco, 2016: 267). Para Eco, en *Superman* nos encontramos ante un personaje que posee desde un inicio todas las características que definen al héroe mítico, que lo enmarcan en una narración de carácter clásico eminentemente contemporánea (Eco, 2016: 270).

Así por ejemplo, las fuerzas del mal que combaten contra *Superman* en la laberíntica ciudad de Metrópolis son monstruos metafóricos, criaturas que surgirán una

y otra vez en diversas formas haciendo que el comportamiento del personaje se repita constantemente demostrando siempre la superioridad de su poder y la victoria del bien sobre el caos y la injusticia (Meyer, 2008: 325-326).

Las historias de *Superman* comparten una característica con otras aventuras de héroes con *superpoderes* aunque será *Superman* el que presente una personalidad más definida y reconocible (Eco, 2016: 293).

Así, en junio de 1938, salió a la venta el primer número de la revista *Action Comics*, en la que aparecía *Superman* por primera vez y cuyo éxito fue inmediato<sup>309</sup>. Un año más tarde, Gaines (co-editor de DC), presentó una nueva publicación, *Superman Comics* y, para 1940, el superhéroe aparecía en varios *comic books*: *Action Comics*, *Superman Comics* o *World's Finest Comics*, por ejemplo, así como en un programa de radio en el *Mutual Radio Network*. Unos años más tarde, en 1946, se produce un serial cinematográfico con actores reales; en 1952, un espectáculo en la televisión; en 1979, una película de gran presupuesto; en 1981, una continuación igualmente costosa... de modo que no hay duda de las razones que llevaron a otros a imitar al superhéroe enseguida (Coma, 1982: 249-250).

Este éxito instantáneo también se debía a que “las historias de Superman hablaban de política e injusticia en los escenarios diurnos del trabajo, los medios de comunicación y el gobierno” (Morrison, 2012: 44); pero con el fin de la Segunda Guerra Mundial y la llegada de los años 50 y la adaptación de los cómics a las series televisivas, se perdió todo su potencial original en pos de razones económicas y técnicas, así la “explosión futurista de color y movimiento se había diluido en un plató en blanco y negro” (Morrison, 2012: 76). Sin embargo, las aventuras de *Superman* también dejaron de ser propagandas y fantasías políticas o competiciones de continuas referencias intertextuales (rasgo que recogerían más tarde los cómics de superhéroes), en favor de un encanto, simple y universal, de los cuentos populares que trataba a su público como a iguales sin esquivar temas complicados como la muerte, el amor o los celos (Morrison, 2012: 96).

Los anhelos de poder socialista, la propaganda patriótica y las aventuras efectistas que habían definido los veinte años previos de *Superman* dieron paso a una serie de

---

<sup>309</sup> “En el plazo de dos semanas los vendedores comunicaron que los quioscos de Nueva York habían agotado *Action* y Gaines empezó a recibir cartas y llamadas de otras partes del país preguntando si aún había ejemplares disponibles.” (Coma, 1982: 249).



historias calamitosas de amor y pérdida, culpa, aflicción, amistad, juicio, terror y redención de una magnitud y pureza bíblicas” (Morrison, 2012: 87),

de este modo, llegamos a historias como las de *Kingdom Come* o *All-Star Superman* en el que se pretende mostrar a un *Superman* humano<sup>310</sup>, con sus errores, sus virtudes e, incluso, su mortalidad, relacionándolo de esta forma con la corriente romántica en lugar de con la épica y diferenciándolo de otros héroes que se asemejaban más a dioses impertérritos ante los asuntos de los mortales (por ejemplo, el Doctor Manhattan de *Watchmen*).

*National* pone a la venta un nuevo título, *Superman*<sup>311</sup>, tras el éxito del personaje (como ya se ha indicado), convirtiéndose este en el primer *comic book* cuyo nombre lo denomina (Guiral, 2007a: 46).

En los años cuarenta y cincuenta, la portada habitual de *Superman* lo mostraba en una postura simbólica que presentaba su fuerza o su patriotismo (levantando un coche, remolcando un trasatlántico u ondeando la bandera de barras y estrellas), así como el hecho de que era ya un hombre adulto, maduro, estático, conservador y reservado (Morrison, 2012: 85-86) y ya a finales de los cincuenta (en 1958), “el Hombre de Acero se convirtió en el personaje de cómic más famoso del mundo” (Morrison, 2012: 85). En el número 241 de *Action Comics* (fecha de portada de junio de 1958), *Superman* entró en la *Silver Age*, incorporando los elementos más representativos del héroe.

Primero fue la Fortaleza de la Soledad, después vendría la mitología kryptoniana – con la ciudad embotellada de Kandor a la cabeza-, la kryptonita roja y sus extravagantes transformaciones, los enemigos estafalarios (...), la ampliación de la superfamilia con Supergirl y Superboy, la proliferación fantástica de la Legión de Superhéroes. (Guiral, 2007c: 11).

En los años cincuenta, *Superman*:

se vio rodeado de una extraña familia nuclear compuesta por amigos, enemigos y parientes (...) Ya no era el último superviviente de una civilización extraterrestre

---

<sup>310</sup> “estaba corroído por una culpa punzante, por una incertidumbre creciente, por el miedo al cambio y el temor a la conformidad.” (Morrison, 2012: 87).

<sup>311</sup> “Inicialmente, el contenido de este cuadernillo de 64 páginas, de aparición cuatrimestral y una tirada de 1.250.000 ejemplares, se limita casi exclusivamente a la reedición de las aventuras de Superman aparecidas en *Action Comics*, con la inclusión de material original como algún relato escrito por Siegel e ilustrado por Shuster” (Guiral, 2007a: 46).

desaparecida, sino que se le había unido todo un álbum familiar de nuevos supercompañeros (...) su propio perro, Krypto, (...) una atractiva prima rubia llamada Kara Zor-El, (...) su supermono Beppo (...). (Morrison, 2012: 88).

Esta ampliación del repertorio fantástico en el entorno de *Superman* llevó a adquirir poderes a la antigua novia de Clark Kent en *Smallville* gracias a un “anillo extraterrestre” (lo que nos recuerda a *Green Lantern*) que la convertía en *Insect Lass*.

En los años 60 la modernidad y la tecnología irrumpen e influyen tanto a personajes como a tramas y ambientes, que llevarán a desarrollar elementos que luego habrán de mantenerse y explicarse. “En el caso de Superman, medio Krypton<sup>312</sup>, misteriosamente salvado del desastre, llega a la Tierra (...) y la invade con su tecnología.” (De Majo, 2008).

En 1978 se abrió la veda a la adaptación del cómic a la gran pantalla con la película *Superman*, gracias a la cual (junto con las secuelas de la misma, todas ellas interpretadas por Christopher Reeve) el personaje logró mantenerse ya que, a pesar de los intentos de Schwartz y O’Neil por dotar al personaje de cierto realismo y eliminar todos los elementos que no se adaptaran al gusto de los lectores del momento, Superman volvió a cometer los mismos errores que en el pasado y no fue hasta la segunda mitad de la década de los ochenta (con John Byrne al cargo) cuando Superman brilló de nuevo.

En 1986 John Byrne recogió el testigo de Superman e hizo del kriptoniano un ser más humano, abierto, terráqueo y con menos poderes que sus antecesores. En *The Man of Steel*, Byrne remueve los cimientos del pasado de Clark para hacerlo más amable y retrasar su conversión a Superman hasta su madurez, al mismo tiempo que Krypton no se muestra como el hogar idílico y añorado sino como un lugar excesivamente tecnológico en el que los sentimientos brillan por su ausencia. Más adelante, se suceden los cambios en la denominación y numeración de las publicaciones periódicas de superman (*The Adventures of Superman*, *Action Comics*, *Superman...*) (Guiral, 2007c: 80-81).

John Byrne consiguió eliminar todo vestigio kriptoniano en la Tierra y desarrollar una teoría sobre el origen de la kriptonita que la relaciona con el planeta de

---

<sup>312</sup> De la idea previa de “sólo *Superman* se salvó de la explosión de Krypton” se terminó en una larga exposición de supervivientes que llenaron las páginas de los *comic books* y de problemas las mentes de autores y público. Así, tenemos, por ejemplo, a *Supergirl*, *Power Girl*, *Krypto* (el perro de *Superman*), el general Zod y otros criminales de la Zona Fantasma, además de los habitantes de la ciudad de Argo (que se quedó flotando) y los de la ciudad de Kandor (reducida y embotellada por *Brainiac*).

origen de Superman y culpabiliza a sus habitantes de su creación (como si se tratara de una metáfora sobre la necesidad de comportarse de un modo correcto con el medio ambiente antes de que la naturaleza se rebele). También dotará a Clark de mayor importancia frente a Superman, pues Clark es el que llega a la Tierra, el que crece y descubre que tiene poderes y quien decide convertirse en Superman.



(CALDERÓN, F., MARTÍNEZ, G., GUARIDO, S. Y FERNÁNDEZ, D. (Ed.) (2017), *Especial Action Comics (1938-2013). 75 años de Superman*, Barcelona: ECC Ediciones).

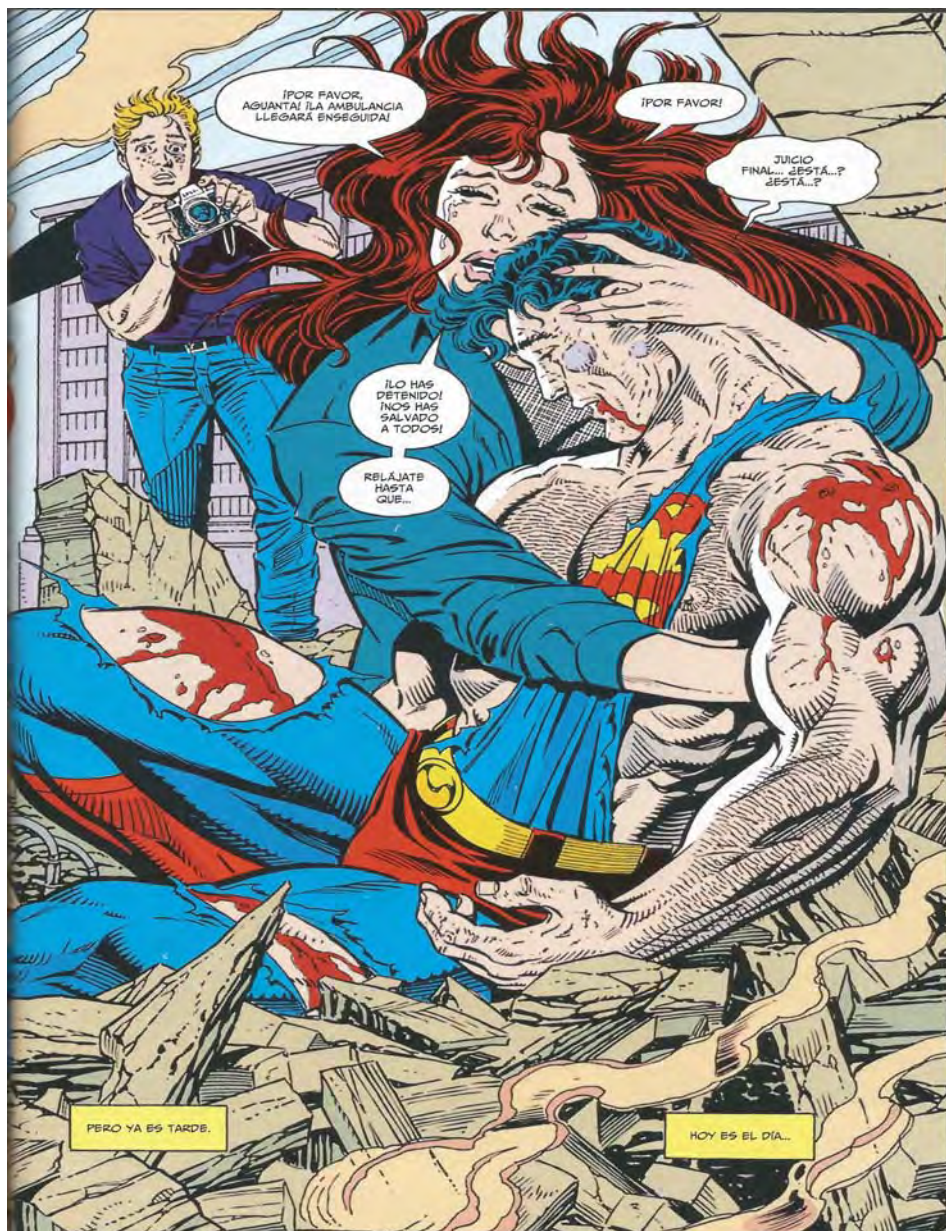
En los noventa, podíamos encontrar a Superman en varias series: “*Superman, The Adventures of Superman, Action Comics* y *Superman: The Man of Steel*” (Guiral, 2007c: 97), lo que obligaba a los guionistas a mantener el contacto para no contradecirse o usar las mismas tramas en los distintos cómics. Fue en una de estas reuniones en la que decidieron matar al personaje para que un evento de los *comic books* y de la serie de televisión *Lois & Clark* coincidieran (en este caso, este evento era la boda de los dos personajes).

Así, en el número 73 de *Superman* (1992) reaparece el villano *Doomsday*<sup>313</sup>, esta vez en Metrópolis, lo que provoca que Superman y él luchen hasta que el primero acaba muriendo dos números más tarde de la misma serie (número 75, publicado a principio de 1993).

---

<sup>313</sup> Su primera aparición ocurre en el número 17 de *Superman: The Man of Steel* (1992).





(JURGENS, D, ORDWAY, J, SIMONSON, L, STERN, R, BOGDANOVE, J, GRUMMETT, T., GUICE, J. y JURGENS, D. (2015), *La muerte de Superman*, Barcelona: ECC Ediciones).

Así, en 1993 y en las páginas del número 75 de *Superman*, este superhéroe muere, “molido y asesinado a palos a manos de *Doomsday*, un motor de la deconstrucción extraterrestre y gigante que parecía salido de la desgraciada colisión entre el *Hulk* de Marvel y un tráiler cargado de pizarra, huesos de dinosaurio y colmillos rotos”. Después de un combate despiadado y sin tregua mostrado en veinticuatro imágenes a toda página, *Superman* moría salvando al mundo<sup>314</sup> (Morrison, 2012: 381).

<sup>314</sup> Y no sería el último superhéroe en morir, ya que *Flash* lo hizo en el número ocho de *Crisis on Infinite Earths*, además de muchos otros, ya fuera de manera “definitiva” o en un número ajeno a la línea de continuidad (*Batman* en *¿Qué le sucedió al cruzado de la capa?*, *Spider-Man* en *Ultimate: The Death of Spider-Man*, *Elektra* en el número 181 de *Daredevil*, entre otros).

El funeral de Superman duró ocho números en las cuatro series abiertas del superhéroe y, como el mundo no podía sobrevivir sin él, los guionistas de estas series decidieron ocupar su lugar con sustitutos: *Steel*, un antiguo fabricante de armas (*Superman: The Man of Steel*, #22, 1993); *The Man of Tomorrow*, un ciborg malvado (*Superman*, #78, 1993); *Metropolis Kid*, un clon adolescente de Superman (*Adventures of Superman*, #501, 1993); y *The Last Son of Krypton*, reencarnación de un villano físicamente parecido a Superman (*Action Comics*, #687, 1993) (Guiral, 2007c: 100).

Unos meses más tarde (*Superman*, #81, 1993)<sup>315</sup>, Superman regresó (DC no se iba a permitir renunciar a su primer superhéroe y una de las marcas comerciales más lucrativas) aunque en el siglo XXI empezó el declive en las ventas, de modo que los mejores cómics de Superman serían proyectos especiales: series limitadas como (...) *Superman para todas las estaciones*, de Jeph Loeb y Tim Sale; *Superman: derecho de nacimiento*, (...) de Mark Waid y Leinil Yu; o *Superman: hijo rojo*, de Mark Millar.” (Morrison, 2012: 382).

En 1998 se celebran los sesenta años de Superman y, por este motivo se publican una serie de líneas nuevas sobre el personaje con tramas mejor o peor avenidas (*Superman Red/Superman Blue*, 1997, por ejemplo), además de las habituales *Action Comics*, *Superman: The Man of Steel* o *Superman* y de los especiales *Superman Forever* (Ross, Kesel y Simonson, 1998), *Superman: A Man for All Seasons* (Loeb y Sale, 1998) y *Superman: Peace on Earth* (Dini y Ross, 1998).

Un año después, Millar, Peyer, Waid y Morrison trataron de relanzar al personaje a las nuevas generaciones y devolverle a su posición como primer y mejor superhéroe con una serie que se llamaría *Superman Now* o *Superman 2000*.

“Siguiendo el ejemplo de la serie de televisión *Lois y Clark*, el Superman del cómic había puesto, por fin, un anillo en el dedo de su novia, sufridora impenitente, y la había llevado ante el altar para unirse con ella en sagrado matrimonio tras seis décadas pasando del tema”, aunque fue Clark Kent el que apareció en público. Esto supuso una merma tanto en las tramas como en el personaje de Superman, que, sin conseguirlo, trataban de alcanzar el éxito y la importancia de *La muerte de Superman*, publicada siete años antes. *Superman Now* se concibió como una respuesta frente a la sensiblería en la que se hallaba el personaje y con el objetivo de recuperar “su potencial mítico y su

---

<sup>315</sup> Superman murió en enero de 1993 y resucitó en septiembre del mismo año, por lo que no estuvo muerto más que ocho meses (si bien las muertes en el cómic no suelen durar demasiado, salvo contadas excepciones).

propósito arquetípico”. Sin embargo, *Superman Now* nunca llegó a publicarse (Morrison, 2012: 467- 470).

En 2001 Jeph Loeb y Ed McGinnes devolverán su antiguo pasado a Superman contradiciendo algunas de las tramas de Byrne, quien llevara antes a Superman.

Respecto a las características definitorias de *Superman*, Umberto Eco señala que este es:

el personaje que nadie puede discutir, se halla en la preocupante situación narrativa de ser un héroe sin adversario, y por tanto sin posibilidad de desarrollo. A esto se añade que, por estrictas razones comerciales (explicables también mediante una investigación de psicología social), sus aventuras son vendidas a un público perezoso, que quedaría aterrado ante un desarrollo indefinido de los hechos que ocupara su memoria durante semanas enteras, y cada aventura termina al cabo de unas pocas páginas, de modo que, cada episodio semanal se compone de dos o tres historias completas, cada una de las cuales expone, desarrolla y resuelve un particular nudo narrativo, sin dejar huella de sí mismo. (...) Paulatinamente, se han ido proponiendo diversas fórmulas para provocar y justificar un contraste: Superman, por ejemplo, padece cierta debilidad, queda prácticamente inerme ante las radiaciones de la kriptonita, metal de origen meteórico que, como es natural, sus enemigos procuran conseguir a cualquier precio para neutralizar al justiciero. Pero un ser dotado de tales superpoderes, y superpoderes intelectuales además de físicos, halla fácilmente el procedimiento para orillar esta dificultad. (Eco, 2016: 271).

Eco continuará señalando que “el análisis de un Superhombre típico de la cultura de masas actual, el Superman de las historietas ilustradas”, nos muestra a un héroe superdotado que emplea sus extraordinarias habilidades para realizar acciones dentro de una conciencia ética honrada y alejada de toda dimensión política, por lo que Eco afirma que “Superman no aparcará nunca su coche en zona prohibida ni organizará nunca una revolución” (Eco, 2016: 32). *Superman* no es un héroe revolucionario que se erige por encima de otras naciones como representación de la suya (la estadounidense), sino que se transforma en el salvador universal, bajo cuyo manto cualquiera puede sentirse incluido. Así se puede observar, por ejemplo, en *Superman: Red Son* (y en la imagen inferior) en la que *Superman*, a pesar de ser el héroe de la URSS, acude a salvar a los norteamericanos.





(MILLAR, M., JOHNSON, D. y PLUNKETT, K. (2013), *Superman. Hijo rojo*, Barcelona: ECC Ediciones).

Asimismo, también se observa en el *Especial Action Comics (1938-2013)*. 75 años de *Superman*, en el episodio “La travesía del héroe”, en la que un norteamericano, aquejado de sentirse fuera de lugar, observa junto a unos lugareños la muerte de *Superman* y entonces se siente parte de algo universal: “Pero durante aquel minuto, por primera vez en la vida, me sentí ciudadano del mundo, no un soldado estadounidense despreciado. El mundo lloró cuando murió *Superman*... y yo lloré con ellos”.



Sin embargo, en sus inicios apenas se ofrecían todas las características vertebradoras del héroe.

Su debilidad a la kryptonita, el malvado Lex Luthor, el Daily Planet o su joven compañero Jimmy Olsen, elementos que hoy día los aficionados consideran parte esencial de la mitología de este superhéroe, aún no estaban presentes y tardarían meses, e incluso años, en aparecer. Por el contrario, el origen alienígena de Superman, su identidad secreta como el periodista Clark Kent y su extraña relación con Lois Lane quedaban fijadas ya en aquella primera aventura. (Sepúlveda, 2011: 61).

Si hemos de señalar otros rasgos de *Superman*, debemos decir que:

era valiente, era inteligente, nunca se rendía y jamás defraudaba a nadie; respaldó a los débiles y supo acabar con todo tipo de matones; los malos no podían herirlo ni matarlo, por mucho que se esforzaran; nunca se ponía enfermo, y era absolutamente fiel a sus amigos y a su mundo de adopción. (Morrison, 2012: 35).

Incluso, llegado cierto momento, en el volumen *Especial Action Comics* el personaje indica que no necesita realizar las funciones básicas de un ser humano, como comer, aunque esto constituye una hipérbole de sus poderes. Sin embargo, en general, *Superman* suele presentar las mismas características biológicas que cualquier ser humano (la necesidad de alimentarse, de dormir,...) a las que se unen habilidades extraordinarias como la visión calorífica, los rayos X, la capacidad de volar o la superfuerza.

Si algo aparece en la mayor parte de las aventuras de *Superman* (si no en todas) es su origen extraterrestre, el disfraz colorido<sup>316</sup>, la identidad secreta como Clark Kent, el reportero hijo de un diligente granjero que había crecido en un pueblecito de Kansas, su amor incondicional por Lois, su hábito por trabajar solo... *Superman*, como ya hemos señalado, pertenece al día, a la luz (es más, la mayoría de sus gestas se realizan por el día<sup>317</sup>), es un héroe racional y apolíneo que lucha por la igualdad y la justicia (Morrison, 2012: 46). Sin embargo, “el miedo al compromiso de Superman fue una característica

---

<sup>316</sup> Además, a diferencia de otros héroes como *Batman*, *Spider-Man* o *Green Arrow*, que diseñan su disfraz, generalmente parte de la elección del traje de *Superman* viene determinada por su origen extraterrestre. Así, la utilización de la “S” es un recordatorio de su pasado alienígena mientras que la preferencia por la capa y las mallas no tiende a explicarse o, siquiera, a mencionarse en alguna parte. Sin embargo, en *All-Star Superman* sí que, al aparecer ante Lois Lane con una variación de su traje habitual, le explica que lo que lleva es “La tradicional ropa formal kryptoniana de la cuarta era. La hice yo mismo”.

<sup>317</sup> En *Especial Action Comics* se le ve ayudando (aunque como Clark Kent) de noche.

muy significativa, acaso dominante, de sus aventuras durante la Edad de Plata” (Morrison, 2012: 91); *Superman* tardó en lograr comprometerse con Lois Lane ya que, como se ha mencionado en apartados anteriores, los héroes del cómic y, sobre todo los de DC, se encontraban en una ucronía que los separaba de cualquier posibilidad de avance y, sobre todo, de acercarse a la vejez y a la muerte como una persona corriente. Esto no significa que *Superman* no se casara o no llegara a tener hijos (en el actual *Superman* del “Universo Renacimiento”, comparte aventuras con su hijo), sino que este acontecimiento se retrasó para que el personaje no pudiera sufrir modificaciones en su personalidad (es preferible mantenerlo en un bucle temporal en el que siempre acomete heroicas acciones, a arriesgarse a que su vida como marido y padre puedan cambiarlo<sup>318</sup>), puesto que ya se vería sometido a numerosos cambios a través de los diversos autores que lo acogerían entre sus páginas. Así, para Miller *Superman* “era un idealista, fiel servidor del gobierno (...) un coloso al servicio de las autoridades que velaba por el estricto cumplimiento de la ley, independientemente de lo corrupta que fuese su aplicación” (Morrison, 2012: 233), frente al *Man of Steel* de Byrne, hérculeo y nítido.

Esta idea de Miller de la inexistencia del reverso humano de *Superman*, se retomaría más tarde en un clásico “*What if...?*” de Millar y Johnson, *Superman. Red Son*, en el que el enfrentamiento moral entre *Batman* y *Superman* vuelve en un escenario en el que Clark Kent no existe, tan sólo *Superman*, el camarada soviético. En la década de los ochenta *Superman* dejó de ser un extraterrestre maduro o un inmigrante en Estados Unidos para mostrarse como un joven que se relacionaba de una forma acorde con su edad y que estaba perfectamente adaptado a su patria de acogida.

*All-Star Superman* trató de colocar a *Superman*

como el ideal renacentista, parangón del desarrollo físico, moral e intelectual que Siegel y Shuster habían imaginado en un principio. Este hombre de Vitrubio con capa<sup>319</sup>, nuestro *Superman* restaurador, intentaría destilar la esencia pura de la mejor creación de la cultura popular, mostrando un alma de superhéroe tan fuerte, tan noble, tan inteligente y tan llena de recursos que no le haría falta matar para lograr sus objetivos. (Morrison, 2012: 475- 477).

---

<sup>318</sup> Esta resistencia al cambio es la que sustenta la tesis de Lukacs, que señala que los cómics no constituyen verdaderas novelas, sino productos de la cultura de masas, ya que no presentan experiencias y acciones que hagan evolucionar a los personajes. Sin embargo, este carácter invariable es el que les erige como símbolos atemporales y universales.

<sup>319</sup> Cuya referencialidad alude tanto a los caballeros de la épica medieval (Roldán) o de la novela de caballerías (Amadís) así como a los justicieros románticos como el Zorro.

No existía ningún problema irresoluble para *Superman*; y ya fuera como superhéroe o como Clark Kent, demostraba que nada era imposible y que bajo cada injusticia siempre surge un rayo de sol o un corazón que late. *All-Star Superman*, obtuvo un excepcional éxito en el que la mitología clásica y la del propio héroe se unían en una gesta de doce episodios que reelaboraban el viaje del héroe en los relatos folklóricos, estudiado por Campbell.

*Superman* se convertía en este *comic book* en “un Hombre Cualquiera divino, un hombre platónico que resudaba el drama de la vida ordinaria sobre un lienzo extraordinario” (Morrison, 2012: 475- 477).

*Superman* es también el perfecto modelo de conciencia cívica frente a la política pues, como ya hemos señalado, no presenta un carácter político, no se adscribe a una ley humana propia de una comunidad determinada (aunque colabore con ella) sino que actúa de acuerdo con un código ético y moral de carácter universal.

Eco señala a este respecto que:

Superman es prácticamente omnipotente, de sus facultades físicas, mentales y tecnológicas ya se ha hablado. Su capacidad operativa se extiende a escala cósmica. Así pues, un ser dotado con tal capacidad y dedicado al bien de la humanidad (...) tendría ante sí un inmenso campo de acción. De un hombre que puede producir trabajo y riqueza en dimensiones astronómicas y en unos segundos, se podría esperar la más asombrosa alteración en el orden político, económico, tecnológico, del mundo. Desde la solución del problema del hambre, hasta la roturación de todas las zonas actualmente inhabitables del planeta o la destrucción de procedimientos inhumanos (leamos Superman con el ‘espíritu de Dallas’: ¿por qué no va a liberar a seiscientos millones de chinos del yugo de Mao?), Superman podría ejercer el bien a nivel cósmico, galáctico, y proporcionarnos una definición de sí mismo que, a través de la ampliación fantástica, aclarase al propio tiempo su exacta línea ética. (Eco, 2016: 297-298).

Sin embargo, *Superman* ejerce su poder sobre pequeñas comunidades, en el área donde vive (Smallville en su juventud, Metrópolis ya adulto) y, aunque sus viajes a otras galaxias se producen, esto no supone que vaya a actuar más allá de su contexto geográfico (Eco, 2016: 297-298). Esta circunscripción a un ámbito de acción habitualmente limitado es frecuente en el cómic de superhéroes puesto que esta adscripción territorial es parte de su propia caracterización; *Superman* se debe a Metrópolis igual que *Green Arrow* a *Star City*, *Batman* a Gotham o *Spider-Man* a Nueva York.

Debido a su origen extraterrestre, *Superman* está dotado de poderes sobrehumanos, algunos de los cuales ya hemos mencionado. Así, posee una fuerza prácticamente ilimitada, “puede volar por el espacio a una velocidad parecida a la de la luz, y cuando viaja a velocidades superiores a ésta traspasa la barrera del tiempo y puede transferirse a otras épocas”<sup>320</sup>, con su vista de rayos X puede ver a través de cualquier elemento que se encuentre a cualquier distancia y fundir objetos de metal con mirarlos, su superoído puede escuchar conversaciones independientemente de dónde se produzcan (cualidades que empleará para ayudar en la lucha contra el mal). “Es hermoso, humilde, bondadoso y servicial. Dedicó su vida a la lucha contra las fuerzas del mal, y la policía tiene en él un infatigable colaborador” (Eco, 2016: 265-266).

Sin embargo, en sus comienzos estos poderes estaban más restringidos, puesto que sus poderes no se mostraban como algo casi divino sino *simplemente* sobrehumano:

Cuando alcanzó la madurez, averiguó que, fácilmente, podía... saltar 200 metros y rebasar un edificio de 20 pisos... levantar pesos ingentes... correr más deprisa que un ferrocarril... ¡...y además, no podía penetrar su piel nada menos potente que una bala! (Calderón, 2017).

Morrison afirma, en cuanto a estos poderes iniciales, que *Superman* podía:

saltar distancias de 200 metros y superar un edificio de veinte pisos, levantar pesos descomunales, correr más rápido que un tren expreso... ¡solo un obús podría penetrar en su piel! a pesar de ser ‘inteligente como un genio, fuerte como un Hércules, el azote de los malhechores este Superman no podía volar, con lo que recurría a tremendos saltos. Tampoco podía viajar alrededor del mundo a la velocidad de la luz ni detener el tiempo; eso llegaría después<sup>321</sup>. En su juventud era un personaje casi creíble. (Morrison, 2012: 22-23).

Es decir, el *Superman* original constituyó una respuesta humana frente al miedo del avance tecnológico desbocado y la industrialización desalmada de los años treinta. “*Superman* reescribió la valiente e inútil batalla entre el héroe folclórico John Henry y

---

<sup>320</sup> “Con una simple presión de la mano, puede elevar la temperatura del carbono hasta convertirlo en diamante; en pocos segundos, a velocidad supersónica, puede cortar todos los árboles de un bosque, serrar tabloncillos de sus troncos, y construir un poblado o una nave; puede perforar montañas, levantar transatlánticos, destruir o construir diques” (Eco, 2016: 266). Todos estos poderes lo elevan a una categoría divina, tal vez incluso superior a la de algunos dioses.

<sup>321</sup> La hiperbolización posterior de los poderes de *Superman* llegaría con el auge de los superhéroes. Así, *Superman* se situaría por encima de todos los demás, como un Zeus del Olimpo de los superhombres, modelo perfecto que representaba nuestras aspiraciones más puras y buenas.

el martillo pilón<sup>322</sup>”, dotándolo de un final feliz y representando los deseos de libertad y poder del hombre común (Morrison, 2012: 25).

Se suele entender que la mayor debilidad de *Superman* es la kryptonita (de la que llegaron a surgir numerosas versiones: la clásica verde, la roja, la negra...<sup>323</sup>), aunque su contrapartida humana, su identidad secreta, también actuaría como catalizador de su debilidad<sup>324</sup>. Sin embargo es relevante el simbolismo que oculta el hecho de que sea un fragmento de su propio planeta natal el que pueda causarle problemas a *Superman* pues le advierten de la posibilidad de no poder adaptarse, de no ser nunca uno más entre los humanos (Morrison, 2012: 98).

Por otro lado, Morrison señala que “la mayor debilidad de Superman era su identidad secreta” (Morrison, 2012: 99), tal vez por eso no se la revela a Lois Lane hasta el número 662 de *Action Comics* (Stern y McLeod, 1991). Este momento de la revelación de su identidad a Lois Lane vuelve a aparecer en *All-Star* cuando *Superman* es plenamente consciente de que va a morir y desea celebrar el cumpleaños de Lois compartiendo el que, hasta ese momento, era su mayor secreto, su doble identidad.

---

<sup>322</sup> John Henry es un héroe afroamericano del folclore estadounidense que, junto a otros como Paul Bunyan, sirvió como símbolo de la clase trabajadora frente al avance de la maquinaria y la tecnología del siglo XIX. John, que trabaja en la construcción del ferrocarril, decide competir contra un martillo de vapor para salvar su trabajo. Si es él quien martillea los rieles antes que la máquina, será el ganador; sin embargo, aunque logra salir victorioso, muere por un ataque cardíaco.

<sup>323</sup> “La Kryptonita, el mineral mortífero verde y brillante, se había introducido en 1943. (...) Si había kryptonita verde, ¿por qué no iba a haberla también de otros colores? La descomposición prismática comenzó con la invención de la kryptonita roja (...) la kryptonita dorada hace que Superman pierda sus poderes de forma permanente, la azul afecta solo a los Bizarros y la blanca es mortífera para las plantas.” (Morrison, 2012: 98-99).

<sup>324</sup> “Weisenger y sus guionistas comprendieron la característica más importante de Superman: que su corazón era vulnerable, que su autoestima podía ser frágil.” (Morrison, 2012: 98).



(CALDERÓN, F., MARTÍNEZ, G., GUARIDO, S. Y FERNÁNDEZ, D. (Ed.) (2017), *Especial Action Comics (1938-2013). 75 años de Superman*, Barcelona: ECC Ediciones).

Sin embargo, al público lector, esta identidad secreta le era revelada hacia la mitad de su primera historia (Morrison, 2012: 42) y será esta doble identidad uno de los rasgos que lo diferenciarán de otros héroes épicos, que eran la misma persona desde que se levantaban hasta que se acostaban tras ajetreadas aventuras y violentas batallas (Morrison, 2012: 28). Sin embargo, este ocultamiento de la identidad personal frente a la pública, la individual frente a la heroica, está directamente relacionado con algunos de los héroes románticos que hemos observado. Así, frente a la personalidad arrolladora, enorme, poderosa, de *Superman*; Clark Kent será un hombre medroso, tímido, de

inteligencia mediocre (o, al menos, inferior a la de su compañera Lois), miope, torpe, anónimo... (Eco, 2016: 265-266) y será con esta imagen con la que el lector se identificará primero y a través de la que llegará a *Superman* y a descubrir que también hay algo de este en él mismo.

Arizmendi, hablando de Clark Kent, afirma que:

la energía de los rasgos somáticos de Superman le señala como ‘héroe’ frente al anonimato de Clark Kent, (...) no sólo define a través de su apariencia externa, física, sus cualidades morales (...) sino que incluso su ausencia se comporta como extraordinariamente significativa. (Arizmendi, 1975: 36).

Sheldon Mayer, por su parte, creía que esta doble personalidad era, en parte, responsable del éxito y la popularidad del personaje e indica que su atracción por *Superman* se debía a la misma razón que la de su gusto por la Pimpinela Escarlata o el Zorro: “El contraste entre el héroe y su alter ego es la esencia misma del concepto del hombre misterio.” (Coma, 1982: 249).

Por otro lado, la doble identidad del superhéroe narrativamente tiene un motivo, pues “permite articular de modo bastante variado las aventuras del héroe, los equívocos, los efectos teatrales, con cierto suspense de novela policíaca”. Sin embargo, desde la perspectiva mitopoyética tiene mayor importancia pues la identidad secreta personifica y tipifica al lector medio (Eco, 2016: 266-267) además de servir, al mismo tiempo, como un aliciente de la trama, manteniendo al personaje siempre a un paso de ser descubierto.

Hemos señalado anteriormente que los superhéroes apolíneos se caracterizan por un vestuario cuyos colores se encuentran entre los primarios (rojo, azul y amarillo<sup>325</sup>), todos ellos colores empleados por *Superman* en su traje y que, al mismo tiempo, aluden a la bandera estadounidense, nación de acogida de Kal-El.

El contraste entre el rojo y el azul daba al personaje el toque patrótico de las barras y estrellas estadounidenses y, en un cómic que solía recurrir a los planos panorámicos para representar la magnitud de las hazañas del superhéroe, los colores primarios de su hiperactiva figura ayudaban a identificar a Superman aunque solo fuese una motita lejana en el cielo de Metrópolis. (Morrison, 2012: 34).

---

<sup>325</sup> Esta selección de colores también puede tener relación con el contexto en el que se crearon los personajes, en el entorno del *Pop Art*.

En cuanto al estilo de Superman, este está influido por la imagen de los forzudos de circo de la década de 1930, con el uso de los calzoncillos por fuera de las mallas, las botas circenses, la capa, el cinturón y la malla ajustada que aludían directamente a los trajes de circo y acentuaban el aire espectacular de sus aventuras (Morrison, 2012: 33-34).

Podemos señalar, en relación con los héroes que han precedido a *Superman* (épicos y románticos) que el origen del héroe, ya citado, se entronca con la línea mítica del personaje heroico de origen semidivino (Gilgamesh, Râma, Aquiles, Eneas...) abandonado por sus progenitores (como se ha enunciado anteriormente) y acogido por unos padres adoptivos pertenecientes a un estamento o nivel inferior como, por ejemplo, Amadís.

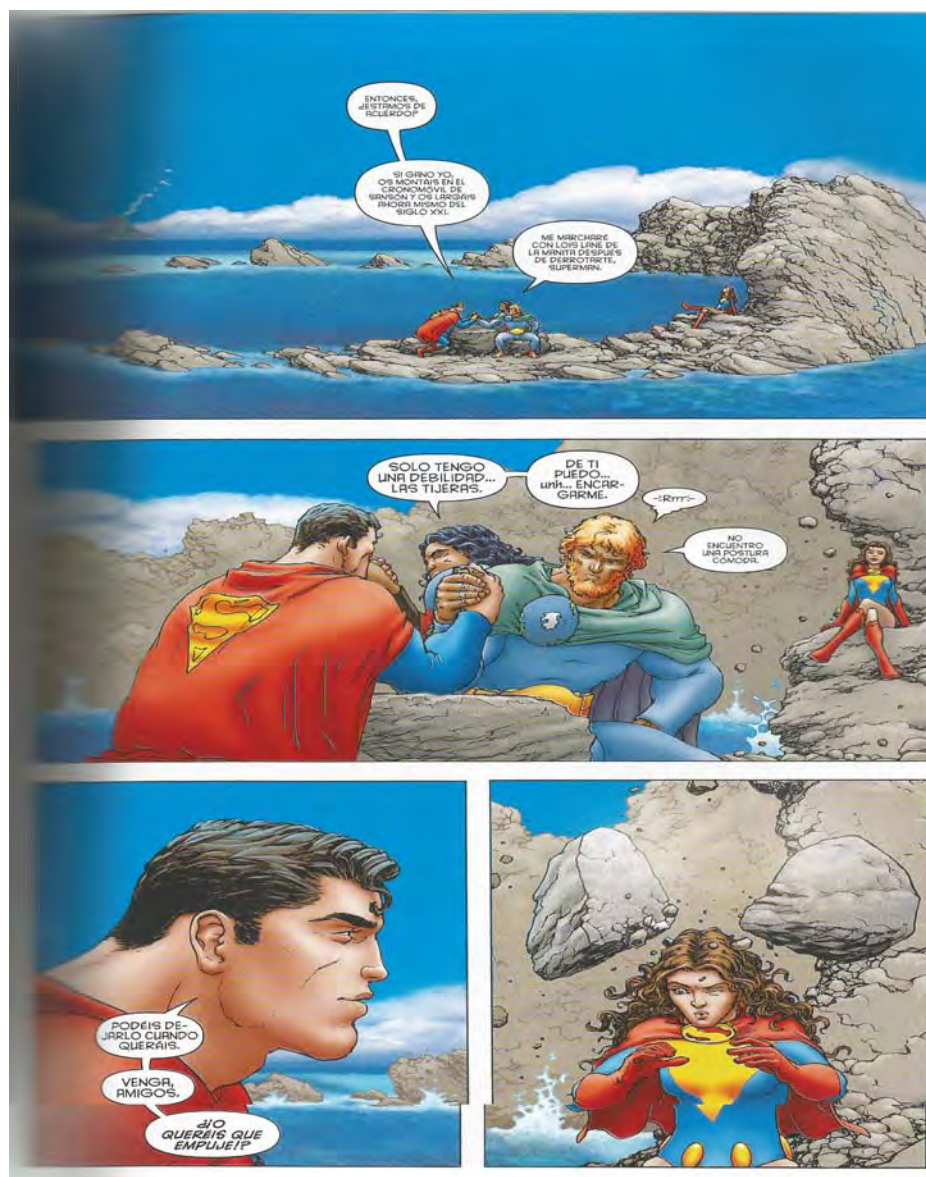
Al contrario que estos héroes, *Superman* desarrollará unas habilidades superiores que procederán de su origen extraterrestre y lo relacionarán con la divinidad, si bien, como la mayor parte de los héroes cuya excepcionalidad supera a la del común de los mortales, también poseerá una debilidad que será capaz de matarle: la kriptonita, como se ha indicado antes. Sin embargo, en el caso de *Superman*, no será este fragmento de Krypton el que termine con él, sino que lo harán *Doomsday* y la radiación y energía del Sol en dos momentos diferentes, aunque ambos tras salvar al mundo de la destrucción.

Se han señalado los diversos poderes que tiene *Superman* y que empleará, junto con su sabiduría, su valor y su prudencia (cualidades necesarias en un héroe, sobre todo si su dependencia con la épica es mayor que con el Romanticismo), para salvar al mundo y asegurar el mantenimiento de la paz, el orden y la justicia. Sin embargo, la deuda con la épica no se encuentra en su modo de actuar, puesto que estos héroes no se ocultaban bajo una doble identidad ni consideraban la posibilidad de solventar sus problemas sin matar a su enemigo. *Superman*, por mucho que sus enemigos se empeñen en matarle o en destruir todo el universo conocido o a algún personaje al que el héroe tenga en especial estima, no se ensañará con ellos más allá de lo que pueda permitirle someterlos y asegurarse de que quedan a buen recaudo para impedir que cometan más tropelías; como puede observarse en las siguientes imágenes.





(CALDERÓN, F., MARTÍNEZ, G., GUARIDO, S. Y FERNÁNDEZ, D. (Ed.) (2017), *Especial Action Comics (1938-2013). 75 años de Superman*, Barcelona: ECC Ediciones).



(MORRISON, G. y QUITELY, F. (2013), *All-Star Superman*, Barcelona: ECC Ediciones).

Otra de las diferencias de *Superman* respecto a cualquiera de sus precedentes es que no precisa de ningún auxiliar en momento alguno, aunque siempre tendrá una serie de personajes girando a su alrededor en la mayoría de las tramas. Por un lado, Lois Lane, la periodista de la que está enamorado y que únicamente le hará caso cuando se halle bajo la forma de *Superman*. Lois, al igual que *Superman*, evolucionará y cambiará con el paso del tiempo, si bien siempre estará enmarcada dentro del papel de la novia del héroe a la que, cada vez con menor frecuencia, este deberá socorrer (como sucede con otras parejas de personajes heroicos, por ejemplo, el Zorro. Así, tanto Lois como Lolita añoran de las identidades secretas de sus héroes esa sensación de peligro y aventura).

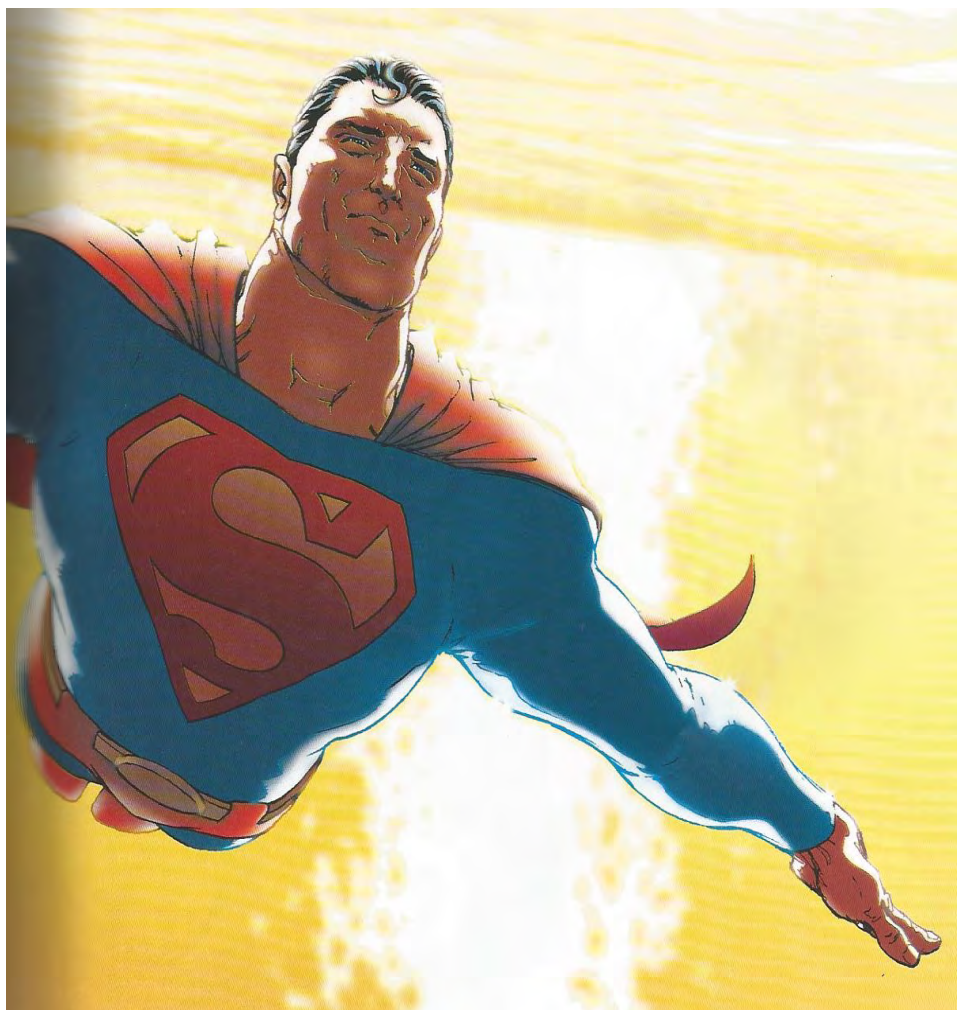
En segundo lugar, Jimmy Olsen será el contrapunto cómico en la mayoría de las narraciones, actuará como compañero y admirador del héroe, al que seguirá con fervorosa pasión.

Por otra parte, *Ma* y *Pa*, el señor y la señora Kent (Jonathan y Martha), padres adoptivos de Clark y que, aunque suelen aparecer en las historias de génesis, mientras que la acción en Metrópolis los mantendrá alejados en su pequeña casa de campo en Kansas, serán el necesario punto de partida que demostrarán las motivaciones del personaje y su modo de actuar justo y honesto.

Por último, Lex Luthor, el villano más conocido de *Superman*, demostrará que no es necesario poseer los atributos del héroe para lograr acabar con él, aunque, como en todas las revisiones míticas de la lucha del Bien contra el Mal, a pesar de que este último parezca haber ganado (Sigfrido, por ejemplo), el héroe siempre, aunque muera, logrará vencer y reinstaurar el equilibrio. Si *Superman* es la representación de nuestras aspiraciones más altas, de la esperanza y todo lo bueno que podemos hallar en nuestro interior; Luthor es el reverso de esta moneda y simboliza los aspectos negativos del ser humano. Lex Luthor se presentará, si embargo, como un personaje atractivo para el lector al nivel del héroe; el villano es el que deberá ser vencido pero ese rasgo caótico y peligroso que vertebra a la mayor parte de los villanos les hace convertirse en seres atrayentes.

Finalmente, el entronque de *Superman* con el héroe romántico también viene señalado por el uso de un símbolo que permita tanto a adversarios como a auxiliares o a la sociedad en general, reconocerle a primera vista. Gracias a ese símbolo, en su caso la “S” roja enmarcada dentro de un escudo (lo cual remite también a los héroes medievales, con las enseñas y escudos) cuyo fondo es amarillo, provocará el temor entre sus enemigos y la esperanza en aquellos que han solicitado su ayuda o la precisan.





(MORRISON, G. y QUITELY, F. (2013), *All-Star Superman*, Barcelona: ECC Ediciones).

Para concluir, cabe decir que en *Superman* podemos comprobar la unión del héroe mítico con el romántico o novelesco por medio de la superación de obstáculos imprevisibles y curiosos pero superables por el héroe que consiguen no sólo impresionar “al lector con la extrañeza del obstáculo, inventando situaciones diabólicas, apariciones de seres espaciales especialmente dotados, máquinas capaces de hacer viajar en el tiempo” (Eco, 2016: 271), etcétera; sino también mantener la narración en los límites de la *short story*.

Además, el mito de *Superman* es inconsumible, puesto que este lo es:

a condición de ser una criatura inmersa en la vida cotidiana, en el presente, aparentemente ligado a nuestras propias condiciones de vida y de muerte, por muy dotado de facultades superiores que esté. Un Superman inmortal dejaría de ser un hombre, para convertirse en dios, y la identificación del público con su doble personalidad (la identificación para la que había sido pensada la doble identidad) caería en el vacío. (Eco, 2016: 272-273).

Es por ello por lo que se le considera un mito inconsumible, ya que está en posesión de las características del mito intemporal y, sin embargo, sería consumible en la medida en que es aceptado porque su acción se desarrolla en el mundo conocido y común de lo temporal (Eco, 2016: 272-273). Este continuo presente es una ilusión aceptada por el lector, que obvia las relaciones temporales y su razonamiento base para poder perderse en las narraciones que, continuamente se hacen compatibles con la historia actuante, historia que “es negada automáticamente como flujo y vista como presente inmóvil”.

Así, en la reiteración del presente continuo, el lector pierde y/o acepta la conciencia de las coordenadas temporales y permite que los problemas que estos podrían suponer para la credibilidad de la historia se solucionen mediante la imaginación (Eco, 2016: 281).

Se ha de señalar también que, como afirma Eco, *Superman* es fungible con otros superhéroes de otras sagas, es decir, se convierte en un *topos* genérico disociado del contexto en que actúa y que obliga a aceptar a *Superman* como personaje de fábula, con quien disfrutar de reiteradas variaciones de tema (Eco, 2016: 301) y, sin embargo, como ya se ha mencionado anteriormente, el personaje de *Superman*, aunque arquetípico, está unido a la realidad ficticia de Metrópolis y a un presente continuo que forma parte de una ucronía.

*Superman*, el primer superhéroe, nacerá con una vocación de continuidad frente a otros (héroes) que también, con los mismos principios básicos y mecanismos, se han erigido como figuras fundamentales en la construcción identitaria de pueblos y sociedades (Lucerga Pérez, 2004) y se mostrará como la representación del enviado de la luz, “un héroe del día, brillante y llamativo y, a la postre, optimista” (Morrison, 2012: 36) y, en consecuencia, como autoproclamado defensor y protector de la Tierra y la justicia sin esperar nada a cambio (De Majo, 2008).

*Superman* es un resistente producto de la imaginación humana, un símbolo perfecto de nuestro ego más alto, amable, sabio y fuerte (Morrison, 2012: 15) que supo dar al género un personaje innovador que reivindicar como propio (Morrison, 2012: 29). *Superman* es, también, un símbolo de esperanza, tanto universal como individual (“un bondadoso huérfano que viene de otro mundo y decide usar sus poderes extraterrestres para ayudar a los habitantes de su mundo adoptivo a alcanzar la grandeza”, Morrison, 2012: 45), que continúa el mito del héroe y del salvador uniendo diversas mitologías y

representaciones del héroe a lo largo de la historia y que nos hace contemplar no sólo la esperanza de que alguien nos salve, sino también de que seamos nosotros mismos quienes, en pequeños contextos, podamos cambiar la injusticia y el caos por el orden y la paz.

### 3.3.1.2. *Spider-Man*

*Spider-Man* apareció por primera vez en el número quince de *Amazing Fantasy* (septiembre de 1962), de la mano de Stan Lee y Steve Ditko, a partir de junio de 1963 se publicaría en un *comic book* con su nombre como título y se desarrolló en una numerosa variedad de publicaciones (*Marvel Team-Up*, *Peter Parker*, *The Spectacular Spiderman*, *Web Of Spider-Man*, *Spider-Men*, *Untold Tales of Spider-Man*...).

Al igual que les sucede a otros superhéroes, *Spider-Man* está relacionado con los héroes *pulp* (como también les ocurre, por ejemplo, a *Superman* o *Batman*). Así, su nombre “respondía a la influencia de The Spider, un personaje *pulp* creado por Harry Steeger en 1933, con muchas similitudes con The Shadow y que protagonizó gran cantidad de novelas” (Clemente, 2015: 21).

Lee y Ditko crearon un personaje que revolucionaría el arquetipo del superhéroe, desterrando la idea del héroe maduro por la del joven de instituto; sin embargo, la primera idea que concibió Lee, la de “un huérfano adolescente con un anillo mágico que lo convierte en un superhéroe adulto” (Howe, 2013: 42) fue señalada por Steve Ditko como poco original (Jack Kirby ya había empleado algo similar anteriormente), por lo que Lee revisó el concepto y rehizo la historia cambiando el objeto mágico por la picadura de una araña radioactiva y se deshizo de la idea de envejecer al personaje (idea que también se puede encontrar en *Shazam*).

Masotta afirma que *Spider-Man*:

parece más una reflexión sobre el concepto de superhéroe que un superhéroe auténtico: ridículo, detenta la personalidad de un solitario asocial. Objeto de persecuciones y odio bajo su personalidad real, víctima del odio unánime bajo la máscara de Spiderman, lleva una vida desgraciada y frustrada. Las aventuras, de sabor cáustico, son de un humor inestable. (Masotta, 1982<sup>2</sup>: 99).

Ulloa Bustiza señala que:

*Spider-Man* (...), sin llegar a encarnar el espíritu dionisiaco, sí que se presenta como antagónico a *Superman*: es frágil, duda constantemente, pierde el equilibrio

mental por causa de su doble vida, en definitiva, es más humano (...) Peter Parker es un tipo corriente, como cualquier hijo de vecino, con sus errores y dilemas, y con cierta tendencia al pesimismo y a la depresión, un personaje también pasional, con el que el lector puede identificarse. (Ulloa Bustinza, 2013: 54).

Sin embargo, a pesar de esta humanidad, mucho mayor que la de *Superman*, *Spider-Man* sigue siendo un héroe apolíneo, en primer lugar, por la elección de colores de su disfraz (en su caso, los colores primarios azul y rojo) así como porque, al igual que *Superman*, durante una serie de números empleará un traje negro frente al colorido previo (*Spider-Man* lo hace por medio de un simbionte, mientras que *Superman* lo lleva después de su muerte).

Por otro lado, su identidad secreta es la de un apocado, tímido y torpe joven que, en muchas ocasiones, resulta incluso invisible a los demás. Será con la identidad de *Spider-Man*, con la que desarrollará todo su potencial y su verdadera personalidad. *Spider-Man*, después de rechazar la llamada a la aventura, sufrirá las consecuencias y decidirá dedicar su vida a combatir el crimen.

El enunciado que iniciaba la primera aventura de *Spider-Man* marcó un nuevo acuerdo entre el lector y el autor: *¿Te gustan los héroes disfrazados?* Estas palabras recordaban al lector que se encontraba ante la ficción, pero ante una historia y unos personajes que “arrastraban, pese a su declarada naturaleza ficticia, hacia aquella vorágine espectacular.” (Morrison, 2012: 122-123).

Sin embargo, con el tiempo, Ditko y Stan Lee terminaron por separarse debido a diferencias ideológicas, lo que llevó a que John Romita cogiera el testigo de Ditko. Romita pasó a Peter Parker y a su querida tía May por el filtro embellecedor, eliminando todo resto que pudiera quedar del antiguo dibujante. Además, Romita se percató de ciertos agujeros en el argumento de las historias de *Spider-Man* y trató de resolverlas de la mejor manera posible; por ejemplo, existía el problema de dónde dejaba Peter la ropa una vez se convertía en el superhéroe y la respuesta la obtuvo en la creación de una mochila de red en la que colocarla (si bien esta se utilizó a veces para complicarle la vida a Peter haciendo que la ropa se cayera de una u otra forma) (Clemente, 2015: 86-87).

McFarlane vendió nueve millones de copias de su *Spider-Man* gracias a las ediciones con portadas diferentes, a los *comic books* plastificados de edición limitada o las ilustraciones tridimensionales, alcanzando unos objetivos que no se habían logrado desde la década de 1960 (Morrison, 2012: 288). McFarlane y Michelinie (como

guionista) recuperaron del pasado a villanos como el Hombre de Arena o el Hombre Lagarto, si bien el gran éxito fue la explicación de que el famoso traje negro que *Spider-Man* lució en varios números desde que Mattel decidiera crear una línea de muñecos de los superhéroes (y por el que en un inicio nadie apostaba por que tuviera éxito) era en realidad un extraterrestre que, llegado el momento, se adueñaba de un periodista llamado Eddie Brock y, juntos, pasaban a ser *Venom*.

*The Amazing Spider-Man*, una de las numerosas publicaciones en las que aparece el Hombre Araña, es una de las colecciones más longevas de Marvel, tanto que aún continúa publicándose desde sus comienzos en marzo de 1963, aún bajo el sello Atlas en lugar de *Marvel Comics*.

En esta línea es en la que sucedían las acciones más relevantes, donde Peter Parker se graduaba y rompía con Betty Brand; en la que iba a la universidad y conocía a Gwen Stacy, Harry Osborn y el profesor Miles Warren, que se convertirían en personajes de gran importancia (Howe, 2013: 63).

En *Amazing* #139 (noviembre de 1974), Peter dejaba la vida de estudiante que comparte piso para mudarse a un cuchitril diminuto (en el número 410 de la calle Chelsea), que no abandonaría hasta su matrimonio puesto que, a pesar de que la ventana diera a una pared y tuviera por casera a una mujer tacaña y malhumorada, también tenía una claraboya por la que *Spider-Man* podía salir y entrar sin ser visto (Clemente, 2015: 167-168).

En diciembre de 1976 consigue una segunda serie, *Peter Parker, The Spectacular Spider-Man*, a cargo de Gerry Conway, Archie Goodwin y Sal Buscema (Guiral, 2007b: 46-47).

En la serie principal, *Amazing Spider-Man*, en el número 185 (1978) se indicaba que Peter por fin se graduaría en la universidad aunque, como el lector pudo comprobar más adelante, el personaje (que había roto su relación con Mary Jane tras la negativa de esta ante su petición de matrimonio) no lo lograba sino algunos años más tarde. Sin embargo, y para evitar un rápido paso hacia una irremediable madurez y estabilidad en la vida adulta, le pusieron a trabajar en su doctorado (puesto que no existía una obligación de que lo terminara en un momento concreto). El doctorado lo dejó a medias, sin terminar, cansado de luchar y de que la incompatibilidad de sus dos vidas supusiera un problema para la privada y, como dejar de ser *Spider-Man* no parecía algo que fuera a durar, había que eliminar otro proyecto de su vida. Sin embargo, finalmente Peter se hace con el título de doctor, si bien no es él mismo el que lo logra, sino el Doctor



Octopus<sup>326</sup>.

La llegada de la década de los ochenta trajo consigo la multiplicidad de las publicaciones de Spiderman<sup>327</sup>. *The Amazing Spider-Man* incluía las aventuras del Hombre Araña y los argumentos sin complejidad excesiva; mientras que *Peter Parker, the Spectacular Spider-Man* compendia las relaciones personales del superhéroe (con familia, amigos o compañeros de trabajo) y las tramas más complicadas.

En *Marvel Team-Up* se desarrollaban historias compartidas con otros personajes de La Casa de las Ideas, esta publicación dejaría su espacio para otra distinta, *Web of Spider-Man*, en la que se narraban las aventuras de Spiderman con su traje negro procedente de su visita a las *Secret Wars*.

Finalmente, y tras el regreso de Gerry Conway como guionista, se incluyó un nuevo título, *Spider-Man*, que, aunque complicó más el saturado mercado de los comic-books sobre este personaje, no supuso un problema para los lectores, ya acostumbrados a esta situación.

A principios de los noventa, *Spider-Man* era “protagonista de cuatro títulos mensuales, uno trimestral y alguna que otra miniserie, además de aparecer como invitado ocasional en multitud de colecciones” (Guiral, 2007b: 129) y en este momento, cuando parece que todo se ha estancado, Terry Kanavagh decide recuperar al clon de Peter Parker, Ben Reilly<sup>328</sup>, que había muerto en 1975. El que se suponía el original de Peter Parker había decidido, por primera vez, abandonar su identidad secreta y abrazar únicamente la superheroica y, de este modo, convertirse en La Araña (apelativo que *Kraven*, uno de los villanos clásicos, le adjudicó en una de las series); resolución que toma tras el derrame cerebral y posterior coma que sufre tía May y cuya trama pudo verse en todas las líneas abiertas del Hombre Araña.

El clon, Ben Reilly, adoptaba, por su parte, el sobrenombre de La Araña Escarlata para combatir el crimen en Nueva York por su lado. La consecuencia más inmediata fue su enfrentamiento contra *Venom*, al que logró vencer. Sin embargo, no

---

<sup>326</sup> Para conocer todos los detalles de esta historia hay que remontarse a *Amazing Spider-Man*, #600, en el que, y tras la aparente muerte de *Spider-Man*, el doctor Octopus implanta su mente en el cuerpo del superhéroe (aunque la conciencia de Peter sigue presente). El argumento se desarrollará en *Superior Spider-Man* (Slott y Humberto Ramos, 2013) y narrará, entre otras subtramas, la indignación del Doctor Octopus ante la revelación de que Peter dejó su doctorado y su regreso a la universidad para terminar lo que empezó el Hombre Araña.

<sup>327</sup> “A comienzos de los ochenta, casi veinte años después de su nacimiento, Spider-Man se encontraba en la cima de su popularidad (...) se publicaban tres colecciones mensuales, más una cuarta con reediciones de sus aventuras clásicas, todas ellas con resultados económicos superlativos.” (Clemente, 2015: 261).

<sup>328</sup> Ben Reilly lleva ese nombre por ser la unión del nombre del tío de Peter y el apellido de soltera de tía May.

sólo existía Ben como clon de Peter, sino que el profesor Warren, antes de crear a la “versión mejorada”, tuvo que realizar alguna prueba que otra, fruto de ello surgió Kaine, quien se instauró como responsable de la muerte del Doctor Octopus.

Esta resolución se tomó para que el Spiderman original pudiera entregar el testigo de la lucha contra el crimen en favor de “sí mismo” y poder dedicarse a la vida familiar junto a Mary Jane. Sin embargo, los lectores no aceptaron de buen grado esta decisión y las ventas de los cómics del Hombre Araña descendieron rápidamente.

La idea se complicó demasiado con la aparición de más de un clon de *Spider-Man* así como con la necesidad de que el embarazo de Mary Jane no tuviera un final feliz (lo que decidieron finalmente entre guionistas y dibujantes fue que una enfermera notificara el aborto a Mary Jane para, a continuación, mostrar a alguien del hospital entregando un paquete en el puerto). La solución que se tomó para solucionar los problemas y las críticas fue resucitar al *Green Goblin* original (Norman Osborn<sup>329</sup>) y matar al clon de Peter en un acto heroico que devolvía a *Spider-Man* a la complicada situación de compaginar la familia con su actividad heroica.

Peter y Ben se aliaban dejando entrever que, incluso, ninguno de los dos podría ser el original y fue en *Amazing* #400 donde se reveló la verdad “que Ben Reilly era, en realidad, el Peter Parker original”, lo que supuso la publicación de una serie de aventuras en solitario de Ben<sup>330</sup>, mientras que Peter y Mary Jane desaparecían de la narración (Clemente, 2015: 394-395), y también en este número se produjo la muerte de la tía May (Clemente, 2015: 396).

Peter aceptó a lo largo de *Spider-Man: Maximum Clonage* que era el clon y se retiró con Mary Jane embarazada dejando que fuera Ben quien se hiciera cargo de la aventura. Sin embargo, Ben continuó como La Araña Escarlata durante un par de meses, último trámite que había que superar antes de que el nuevo *Spider-Man* comenzara su andadura en *The Sensational Spider-Man* #0 (enero de 1996), sustituyendo a *Web*, que había sido cancelada (Clemente, 2015: 399-401). Ben Reilly como *Spider-Man* no tuvo

---

<sup>329</sup> “Norman Osborn (...) su empresa manipulaba genéticamente a la araña que luego mordía a Peter, y un intento de reproducir la fórmula le transformaba luego a él en El Duende Verde, monstruoso y terrible, sin disfraces ni *gadgets*.” (Clemente, 2015: 459).

“sólo había una persona que tuviera el dinero, los medios, las conexiones, los conocimientos y la motivación para orquestar la saga del clon y destruir la vida de Peter Parker hasta ese punto.” (Clemente, 2015: 408).

<sup>330</sup> “Ben Reilly, ese Ben Reilly que había aparecido de la nada unos meses atrás, era el Peter Parker original; mientras Peter, el Peter que había protagonizado la franquicia durante los últimos veinte años, el único Peter que había conocido la inmensa mayoría de los lectores, el verdadero héroe con el que todos se sentían emocionalmente conectados, era el clon.” (Clemente, 2015: 398).

éxito y, finalmente, “moría víctima del deslizador de El Duende Verde, tras salvar la vida de Peter. Su cadáver se convertía a continuación en polvo” (Clemente, 2015: 411).

A finales de los noventa, tras la saga del clon, el editor Ralph Macchio decidió cancelar las tres colecciones regulares (*The Amazing Spider-Man*, *The Spectacular Spider-Man* y *Spider-Man*) entre noviembre y diciembre de 1998 y retomarlas en enero de 1999. El motivo era regularizar los argumentos y reubicar a los personajes.

En diciembre de 1998 se publica el primer número de *Spider-Man: Year One*, una serie limitada de 12 números (más un n.º 0), donde Byrne reescribe el origen de la vida de Peter Parker como *Spider-Man*.

En enero de 1999, se publica el segundo volumen de la colección *The Amazing Spider-Man* a la que se añade en la misma fecha el primer número de *Peter Parker: Spider-Man* (Guiral, 2007b: 147).

Ya en el siglo XXI, *Ultimate Spider-Man* (Bendis, 2000-2009) nos mostraba a Peter Parker como un genio informático que trabajaba en un *Bugle* que publicaba de forma digital y recuperaba la antigua angustia adolescente del personaje que se debatía entre sus problemas personales y su condición superheroica. Por otro lado, en el *Amazing Spider-Man* del 2001 (Straczynski, Romita Jr. y Hanna), cuando se cumplen los cuarenta años del personaje, Peter Parker pierde parte de su carácter adolescente por medio de un proceso paulatino de madurez en el que se incluye la introducción de nuevos villanos y secundarios.

En la actualidad, Peter Parker ya no es quien lleva el traje de *Spider-Man* ya que, en un intento por modernizar la mitología de la editorial y mostrar un carácter más integrador, muchos héroes de Marvel ha sido sustituidos, como *Ms. Marvel* (Kamala Kahn), *Iron Man* (Riri Williams) o *Nova* (Sam Alexander). Así, en el número 160 (2011) de *Ultimate Spider-Man*, el Hombre Araña muere salvando a todos (Mary Jane, Gwen, tía May...) junto con Norman Osborn y logra reencontrarse con su tío Ben en el cielo, cerrando así el círculo. Miles Morales, hijo de un afroamericano y una hispana, recoge el testigo de Peter Parker convirtiéndose en el nuevo *Spider-Man*.

*Spider-Man*, como valoraremos más adelante, aportará una serie de elementos novedosos, desde su origen a su localización, edad o tramas desarrolladas en sus *comic books*. Así, en cuanto a su comienzo, Clemente señala lo siguiente:

El origen de Spider-Man está considerado como una de las obras más importantes de la historias del cómic. Se trata de un relato sencillito, de apenas once planchas de

extensión, cuya fuerza reside precisamente en condensar la angustiosa peripecia iniciática de Peter Parker con pureza, contundencia y maestría. (Clemente, 2015: 30).

*Spider-Man*, desde su origen, se impuso como el “superhéroe adolescente que no era la mano derecha de nadie<sup>331</sup>, que podía ser el protagonista principal de su propio cómic” y cuyo alias no llevaba las palabras *boy*, *kid* o *young*<sup>332</sup>. Peter Parker se presentaba como “el héroe que podías ser tú” y logró revolucionar el cómic dotando de mayor realismo a los *comic books* de superhéroes.

Así, el número 15 de *Amazing Fantasy* (agosto de 1962) presentaba a Peter Parker “como *El único marginado profesional del instituto Midtown*”, un empollón de libro, con gafas y apasionado de la ciencia. Gracias a esta elección de personaje, los lectores jóvenes podían identificarse mejor con este arquetipo de estudiante tímido y marginado, similar a un Clark Kent en versión de instituto, que “con los gustos de Barry Allen o Hal Jordan, apuestos hombres jóvenes con trabajo y novias que quitaban el hipo” (Morrison, 2012:120). Peter era un héroe adolescente que hablaba a sus lectores, también jóvenes, en sus mismos términos y con idénticos problemas personales.

Peter era un perdedor auténtico y genuino. Peter revelaba la verdad oculta tras las mentiras edulcoradas de Barry Allen y Ray Palmer: ninguna chica guapa había soñado jamás con un científico. Y es que Peter la cagaba, pillaba la gripe, se quedaba sin pasta ni esperanza; Peter se sentaba en su pequeña habitación, en casa de Tía May, en Queens<sup>333</sup>, a zurcir el traje de Spiderman, mientras los periódicos tildaban de amenaza para la sociedad a su heroico álter ego. (Morrison, 2012: 125).

*Spider-Man* era, por tanto, un héroe que podía fallar, tal vez no en su condición heroica pero, como *Superman*, a veces era vencido en su vida privada.

En su origen, en ese número 15 que nos mostraba al principio a Peter Parker antes de que adquiriera sus poderes y comenzara su andadura como héroe. En esa primera historia, únicamente podía adivinarse que aquel chico cabizbajo y delgado que

---

<sup>331</sup> En contraposición al *Robin* de *Batman* quien, aunque posteriormente adquiriría entidad propia como *Nightwing*, era sólo un compañero del héroe y cuya denominación era la de “El Chico Maravilla”. Además, a lo largo de los años una larga lista de *Robin* ha engrosado las filas de Batman: Dick Grayson, Jason Todd, Tim Drake, Stephanie Brown, Damian Wayne (y los alternativos: Carrie Kelly en *The Dark Knight Returns*, Helena Wayne de Tierra 2, y Duke Thomas de *Future Ends*).

<sup>332</sup> Hay una lista en la que se incluyen los compañeros de los superhéroes de Marvel y DC que puede consultarse en Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_comic\\_book\\_sidekicks](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_comic_book_sidekicks)

<sup>333</sup> Peter vivía con sus tíos en un modesto barrio, por aquel entonces de población mayoritariamente judía, como la mayoría de los que trabajaban en el cómic en ese momento, de casitas bajas, frente a los enormes apartamentos del centro de la ciudad de otros héroes.

se encontraba en un segundo plano era el protagonista de la historia por la alargada sombra que proyectaba sobre una pared, sombra que se encontraba en una telaraña y a la que se aproximaba una araña.



(CÓRDOBA, J. L. (dir.) (2015), *Marvel 75 años: la Era Clásica*, Panini Comics: Barcelona, página 41).

Además, Peter era descrito en la primera página por sus compañeros (algunos de ellos secundarios imprescindibles, como Flash Thompson) como un perdedor al que nadie quiere... salvo sus tíos, Ben y May, que nos demostraban con su aparición que, a la tragedia de ser odiado o ninguneado en el instituto, se le unía la orfandad (tradición muy frecuente en la literatura popular, en particular, y en muchos productos de la cultura de masas, en general<sup>334</sup>).

<sup>334</sup> No hace falta solo echarles un vistazo a los superhéroes, sino también a algunas de las obras épicas y



Así, en una muestra científica de experimentación con energía atómica (a la que, en algunas versiones, estaba invitada toda la clase, y en otras solo él) a Peter le muerde una araña<sup>335</sup> y, una vez en la calle por el malestar que le ha provocado, esquivo un coche que está a punto de arrollarle y se pega a una pared al saltar.



(BUNN, C. y EDWARDS, N. (2012), *Spiderman: Primera temporada*, Girona: Panini).

En ese preciso instante, Peter descubre sus poderes y, en vistas de los apuros económicos de sus queridos tíos, decide ganar algo de dinero participando en una pelea contra un tal Hogan. Para ello, se crea un disfraz y oculta su identidad con un pañuelo que cubre su rostro. Un cazatalentos, que ve cómo vence a aquel enorme luchador le invita a participar en un espectáculo televisivo.

---

románticas que se incluyen en nuestro corpus, así como a la literatura popular (cuentos, por ejemplo) o al cine (es sorprendente el número de protagonistas huérfanos o a los que les falta uno de los progenitores en las películas de la compañía Disney).

<sup>335</sup> “But, as the experiment begins, no one notices a tiny spider, descending from the ceiling on an almost invisible strand of web... a spider whom fate has given a starring, if brief, role to play in the drama we call life! Accidentally absorbing a fantastic amount of radioactivity, the dying insect, in sudden shock, bites the nearest living thing, at the split second before life ebbs from its radioactive body!” (*Amazing Fantasy*, #15).

Para conseguir que aquel empollón, ligeramente antipático y abusón<sup>336</sup> se convirtiera en un superhéroe, hicieron que rechazara en primer lugar la llamada a la aventura. Así, después de que *Spider-Man* lograra escabullirse de una multitud de periodistas y seguidores, no evita la huida de un ladrón que se estaba dando a la fuga, por lo que es reprendido por el policía. *Spider-Man* le responde de manera despectiva y regresa de camino a su casa.



(BUNN, C. y EDWARDS, N. (2012), *Spiderman: Primera temporada*, Girona: Panini).

Al llegar a casa de sus tíos, la encuentra rodeada de policías y a su tía May llorando la muerte de su tío Ben, víctima de un atracador. Cuando *Spider-Man*

<sup>336</sup> Ante el desprecio de sus compañeros solo esperaba convertirse algún día en un célebre investigador mientras ellos se desvivían en trabajos mediocres que les permitían subsistir. Un pensamiento cruel, es cierto, pero también muy vinculado con la madurez psicológica del personaje.



encuentra al asesino, descubre que se trataba del mismo ladrón que había ignorado. De este modo, y a diferencia de *Batman*, que podía culpar a otro de la muerte de sus padres, la de tío Ben era culpa de Peter<sup>337</sup>, y es por ello por lo que, “espoleado por el deseo de expiar su propia y atroz culpa, Spiderman el artista fue sustituido por Spiderman el azote de los criminales.” (Morrison, 2012: 124-125). La historia de *Spider-Man* se funda en la tragedia personal, la pasión y la culpa (así como en la obligación de poner sus superpoderes al servicio del bien):

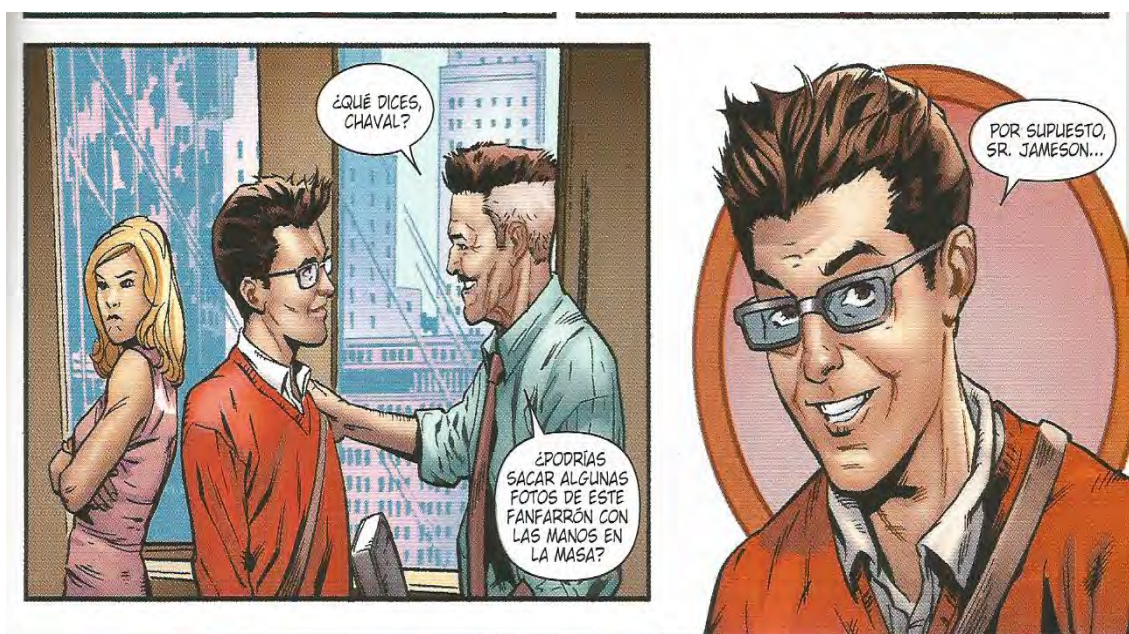


(BUNN, C. y EDWARDS, N. (2012), *Spiderman: Primera temporada*, Girona: Panini).

<sup>337</sup> “La historia de Spider-Man es una historia de pasión y culpa (...) Batman se siente impulsado por la necesidad de venganza, mientras que Spider-Man está impulsado por la culpa.” (Clemente, 2015: 271).



Para ayudar a su tía May y poder mantener sus inventos (el lanzarredes, por ejemplo), decide trabajar como reportero gráfico para el *Bugle* vendiendo fotografías de *Spider-Man* al editor J. J. Jameson, quien las manipulará para apoyar su campaña de odio contra el Hombre Araña, que se debe a que considera que la atención mediática que estaba acaparando *Spider-Man* era inmerecida y que quien debía llevarse los aplausos era su hijo, un astronauta y, para él, un auténtico héroe (quien, por cierto, había sido rescatado en un número por el propio *Spider-Man*. Este hecho, en lugar de suavizar sus relaciones, enfurece aún más a Jameson).



(BUNN, C. y EDWARDS, N. (2012), *Spiderman: Primera temporada*, Girona: Panini).

En cuanto a las características que definen a *Spider-Man*, Clemente señala algunas de ellas:

Peter Parker es un empollón<sup>338</sup>, un huérfano y un tipo superinteligente (...) No está inmerso en el mundo de los héroes (...) por lo que tiene una perspectiva humana de las cosas, pero al mismo tiempo tampoco está en la vida normal de un adolescente. Eso le convierte automáticamente en un extraño donde quiera que vaya. (Clemente, 2015: 428).

Sin embargo, a pesar de su carácter estudioso y retraído y de su pasión por las

<sup>338</sup> “Era un empollón en el Instituto, el tipo que va con una escuadra o, a día de hoy, con una calculadora. Llevaba gafas de culo de vaso, el protector del bolsillo de la camisa, el maletín, todas esas cosas (...) conforme ha crecido se ha vuelto más seguro de sí mismo (...) pero es algo que todavía está ahí.” (Clemente, 2015: 262).

ciencias, Peter no era un marginado, aunque algunos de sus compañeros se rieran de él en el instituto (Clemente, 2015: 459). Para este estudioso, *Spider-Man* es un héroe psicológico, “un joven que todavía no ha madurado lo suficiente como para entender el don que se le ha dado” (Clemente, 2015: 322). Luego se convertirá en un superhéroe seguro de sí mismo, pero para ello primero tendrá que intentar obtener fama y dinero con sus poderes<sup>339</sup> y cargar con la culpa de la muerte de su tío Ben.

Peter puede ser cualquiera. (...) No es alguien especial. Lo que hace de él un personaje tan memorable es que es una persona decente, preocupada por hacer lo correcto en la vida (...) Pero, como muchos de nosotros, a menudo la pifia, y a veces de manera espectacular. No es perfecto, se equivoca. Pero (...) siempre se enfrenta a esos defectos. Se enmienda a sí mismo y trata de hacer las cosas mejor. Trata de ser un buen hombre y vivir una vida decente y compasiva. (Clemente, 2015: 345).

*Spider-Man*, obligado por el deber y sus dones a ser un héroe, “rechazado por sus semejantes, obligado a coser, lavar y remendar su traje de faena, peleado con su jefe, sobreprotegido por su familia, necesitado de dinero y esquizofrénico a la hora de tomar con firmeza una decisión” (Clemente, 2015: 75) muestra en su alegría la luz del héroe apolíneo, la cara amable constante a pesar de todo sufrimiento. No es un héroe tan divino como *Superman*, pero trata de comportarse como un Héctor bajo la sombra de Aquiles.

Peter decidió estudiar ciencias (lo que lo relacionaba con el resto de héroes científicos de Marvel) y trabajar como periodista<sup>340</sup>. Junto a esto, “su comportamiento furtivo, su figura delgaducha y los ataques de culpa autolacerantes que alternaba con momentos de euforia”, lo situaron lejos de los proporcionados y educados adolescentes de la Legión de Superhéroes de DC y más cerca de nuestras casas. *Spider-Man*:

era el prototipo de ratón de biblioteca, con los hombros encogidos, la ropa pasada de moda, los libros de texto bajo el brazo y unas enormes gafas redondas. (...) dialogaba con el lector, (...) el autor renunciaba a la imparcialidad para dar paso a un compañerismo que nos hacía sentir como si lo tuviésemos a nuestro lado,

---

<sup>339</sup> “Tras recibir sus poderes, lo primero que hizo Peter no fue lanzarse a la caza de criminales (...) sino que usó su nueva ‘fuerza arácnida’ en una competición de lucha libre para ganar algo de pasta. A raíz de ahí, un magnate de la televisión se fijó en él y le ofreció un fajo de billetes por aparecer en *The Ed Sullivan Show*; Peter aceptó la oferta y diseñó el traje de Spiderman, pero no para ahuyentar a los criminales o para representar a su animal totémico, sino para salir guapo en la tele.” (Morrison, 2012: 124).

<sup>340</sup> Aquí podemos encontrar cierta ligazón con la identidad secreta de *Superman*, Clark Kent, quien también se dedicó a la prensa.

leyendo el mismo cómic y emocionándose con las mismas escenas sensibleras que nosotros. (Morrison, 2012: 120-121).

Frente a las posturas elegantes y potentes de otros héroes, como *Superman* o *Iron Man*, *Spider-Man* tiende a aparecer representado en posiciones extrañas, antinaturales, retorcidas, ocultando su rostro con una máscara (pues a su alcance no se encuentra la posibilidad de esconder su identidad del mismo modo que *Superman*). Al contrario de lo que pudieran significar todos estos rasgos, que relacionarían al personaje con el grupo de los villanos, *Spider-Man* se mostraba parlanchín, gracioso, como le correspondería a un adolescente que aún no se cree sus poderes, o con un héroe que quiere, bajo la máscara, mostrar su lado luminoso.

¡Spiderman no se callaba ni debajo del agua! Se burlaba de sus enemigos, soltaba gracias a diestro y siniestro y comentaba en directo cada movimiento que hacía, cada sentimiento<sup>341</sup>. Era como si el tímido Peter solo se espabilara al ocultarse tras la máscara<sup>342</sup>; y es que, cuando se convertía en Spiderman, se balanceaba a toda velocidad (...) abandonándose al éxtasis. (Morrison, 2012: 126).



(BUNN, C. y EDWARDS, N. (2012), *Spiderman: Primera temporada*, Girona: Panini).

Morrison señala también algunos de los rasgos de Peter Parker/*Spider-Man* que se han enunciado, diciendo de él que:

<sup>341</sup> Al igual que sucede con otro de los superhéroes de Marvel que fue fruto de la ciencia médica, *Deadpool* (Masacre), conocido sobre todo por la ruptura continua de la cuarta pared a lo largo de los cómics así como por su lenguaje irreverente y, en ocasiones, de mal gusto.

<sup>342</sup> En este aspecto se asemeja a *Superman* ya que, mientras actúan como seres humanos corrientes casi se vuelven invisibles a los ojos de los demás, frente a su arrolladora personalidad superheroica.

era un tipo agradable, educado, tímido, incomprendido, neurótico, un tipo que se despreciaba a sí mismo, aunque también era divertido y valiente. Parker era el héroe empollón por antonomasia, tal y como lo había sido cuando fue creado, en 1962, para conectar con los estudiantes de instituto más torpes y estudiosos. Ahora todos éramos frikis, divididos entre el deber y el deseo, la libertad y la responsabilidad, y Peter Parker, que luchaba contra su conciencia a diario, se había vuelto a convertir en uno de nosotros, en un tipo corriente y moliente del siglo XXI. (Morrison, 2012: 384).

Peter se dedicaba a hacer continuamente chistes malos cuando se disfrazaba de *Spider-Man*, como si el disfraz le dotase de una seguridad inusitada para el tímido Parker que desarrollaba su carácter nervioso de una forma grácil y divertida. Sin embargo, Peter no era todo diversión; la culpa por la muerte de su tío Ben así como la constante sensación de soledad y de estar luchando inútilmente por aquellos que le odiaban (el primer villano de *Spider-Man*, El Camaleón, empeoró la situación atracando un banco haciéndose pasar por el héroe) no hacía sino menguar la autoestima de Peter.

Además, Peter era torpe, tanto en sus habilidades sociales como en su vida diaria, por ejemplo, entre los números 23 y 28 de *Amazing Spider-Man*, Peter llevó cuatro trajes diferentes (uno de ellos comprado en una tienda de disfraces) pues dos de ellos los perdió de diferentes formas; ya se lo quitara su tía May o acabara en manos de un villano, Peter tuvo que coser (lo que remitía a un rasgo poco viril en el personaje) mientras trataba de rescatar sus trajes.

*Spider-Man* fue uno de los primeros superhéroes en crecer; aunque su carácter adolescente trató de mantenerse el máximo tiempo posible, Peter, el empollón torpe tenía que graduarse e ir a la universidad de forma irremediable, mantenerlo en la perpetua adolescencia hubiera sido como recrear a *Peter Pan* en una versión superheroica. Así, tres años después de su aparición en el número 15 de *Amazing Fantasy*, Peter se graduaba por fin. Sin embargo, el tiempo del Universo Marvel no es el mismo que el real; y, al igual que sucede con los astronautas que viajan a la velocidad de la luz<sup>343</sup>, la vida es mucho más pausada en Marvel que en la realidad (lo que constituye una gran solución de cara a la problemática del envejecimiento de los personajes).

Si la muerte de tío Ben supuso el empujón para que *Spider-Man* cumpliera con

---

<sup>343</sup> Un ejemplo representativo y que facilita la comprensión de esta idea se encuentra en la película *Interstellar* (2014) del director Christopher Nolan; en ella, al llegar a uno de los planetas a explorar, se les advierte a los astronautas de que el tiempo en él pasa mucho más rápido que en la nave.

su deber, la muerte de Gwen Stacy, la novia de Spiderman<sup>344</sup> a manos del *Green Goblin* provocó una conmoción tanto en el héroe como entre los lectores, a pesar de que se tratara de una muerte necesaria narrativamente pues los héroes de Marvel, como hemos visto, no puede mantenerse en una ucronía infinita, sino que avanzan irremediabilmente hacia su madurez y, por ello, Peter y Gwen estaban abocados a seguir ese camino<sup>345</sup>, provocando que la visión juvenil de *Spider-Man* se borraría para siempre (Guiral, 2007b: 47), en pos de un héroe maduro y con preocupaciones de adulto.

Además, a varios de los trabajadores de Marvel, guionistas y dibujantes, les parecía que Gwen era demasiado perfecta para ser la mujer definitiva de Peter, por lo que decidieron acabar con ella para cambiarla por la problemática Mary Jane. Sin embargo, decidieron incluir también cierta culpabilidad en el Hombre Araña quien, tras atrapar a Gwen en su caída, hace que la fuerza del impacto al ser rescatada le rompa el cuello<sup>346</sup> (Howe, 2013: 140)<sup>347</sup>.

---

<sup>344</sup> *The Amazing Spider-Man*, #121 (1973), “La noche que murió Gwen Stacy”.

<sup>345</sup> El del matrimonio, al igual que Sue Storm y Reed Richards, de *Los 4 Fantásticos*.

<sup>346</sup> “Hay quienes consideran la muerte de Gwen Stacy como el último cómic de La Edad de Plata o el primero de la Edad de Bronce.” (Clemente, 2015: 163).

<sup>347</sup> Gwen fue “resucitada” en 1974 durante un número de *Tales of the Zombie*, para atemorizar a Peter y Mary Jane (ahora novia de Parker) hasta que se descubre que es un clon elaborado por un antiguo profesor de biología, el Profesor Warren “Chacal”, quien también elaboró un clon de Peter Parker.





(BUSIEK, K. y ROSS, A. (2015<sup>3</sup>), *Marvels*, New York: Marvel Worldwide)

Los poderes que muestra *Spider-Man* son una fuerza inusual, la capacidad de pegarse a cualquier superficie así como unos reflejos y una agilidad increíbles (a los que hay que añadir el *sentido arácnido*, que le avisa de la proximidad de un peligro); si bien hace un uso más frecuente de estos últimos que del primero. Por ello, Clemente señala que existía la “necesidad de que Spider-Man utilizara los superpoderes en su totalidad (...) no limitarse al balanceo, la agilidad y el sentido arácnido (...) había que enseñar que Spidey disponía también de la fuerza y la rapidez proporcionales de una araña” (Clemente, 2015: 261-262).



(BUNN, C. y EDWARDS, N. (2012), *Spiderman: Primera temporada*, Girona: Panini).

Ya se ha señalado que *Spider-Man* muere y, del mismo modo que *Superman*, lo hará a través del autosacrificio que lo elevará a los cielos y, si bien no se convertirá en una estrella, sí que se le mostrará junto a aquellos a los que quiso y que murieron antes que él. Su debilidad, por tanto, serán aquellos a los que ansía proteger.

En lo que respecta a la identidad secreta de *Spider-Man*, cabe señalar que, en 1984 (*Amazing Spider-Man*, #257), Mary Jane exponía a un sorprendido Peter que conocía su doble identidad, lo que, poco a poco, llevó al necesario desenlace feliz en



una boda que se escenificó en el *Shea Stadium* de Queens<sup>348</sup> un viernes 5 de junio de 1987, tras un partido de béisbol, y que apareció en las tiras de prensa así como en el cómic. Durante veinte años, *Spider-Man* estuvo casado y, aunque los guionistas no estaban de acuerdo, cambiar la situación costó tiempo.

Casi dos décadas antes, en *Amazing Spider-Man* #50 (1967), Peter Parker decide abandonar su identidad superheroica durante un tiempo (aunque no sería la única vez que lo hiciera), momento que la delincuencia aprovecha para campar a sus anchas y Jameson para hacerse con el traje de *Spider-Man* y burlarse de él. Peter recuperará traje y ánimo por combatir el crimen en el mismo número. Poco después (en el quinto *Annual*) se conoció también la identidad de Richard y Mary Parker, los padres de Peter, quienes habían sido agentes secretos y habían acabado siendo asesinados por Cráneo Rojo, de la serie del *Captain America*.

Otro de los momentos en los que se desveló la identidad de *Spider-Man* se produjo en *Civil War*. Al posicionarse del lado de *Iron Man*, que se erigía como líder de aquellos que estaban a favor del Acta de Registro de superhéroes y, por tanto, de desenmascararse públicamente (o, como mínimo, ante el Gobierno), *Spider-Man* decidía revelar su identidad secreta. Sin embargo, no tardaría mucho en cambiar de bando, aunque tuvo que descubrir la prisión de la Zona Negativa en la que se encerraba a los opositores para rebelarse ante la injusticia.

*Spider-Man*, héroe apolíneo, no se parece, sin embargo, en su aspecto al superhéroe anterior, *Superman*, puesto que el primero se muestra en un principio delgado y demasiado juvenil (con un rostro más próximo a la infancia que a la madurez), con un estilo extraño en el vestir. Así, por ejemplo,

Bagley (...) lo vistió descuidadamente con la ropa que pudiera llevar cualquier adolescente a quien no le importara su aspecto, porque estaba demasiado preocupado por los estudios y por sobrevivir al Instituto, y lo representó muy delgado, porque todavía no había alcanzado la estructura corporal de un adulto. (Clemente, 2015: 459).

Sin embargo, bajo las directrices de Romita, el aspecto de Peter Parker mejoró; “La mandíbula de Peter Parker se fortaleció, su pelo se colocó en su sitio y se musculó ligeramente” (Howe, 2013: 83). También se mostró por fin a Mary Jane Watson, vecina de Peter, y ella y Gwen Stacy comenzaron a competir en belleza en las páginas del

---

<sup>348</sup> Barrio de Nueva York donde vive el personaje hasta que, en la universidad, empieza a compartir piso.



comic-book.

En cuanto a su traje, en un principio, cuando Peter participa en el concurso de lucha libre (para ganarse algo de fama y dinero aprovechando sus recientes superpoderes) en el número 15 de *Amazing Fantasy*, tan sólo llevaba una capucha que ocultaba su rostro. Más adelante, tras la muerte de tío Ben a manos del ladrón al que dejó escapar, se crea un diseño de disfraz de tonos azules y rojos cubierto por el motivo de las telarañas.

Por otro lado, en *Spider-Man. Season One* se le muestran distintos trajes, desde un diseño similar al del *Amazing Fantasy* #15, hasta llegar al traje por el que es reconocido mundialmente.



(BUNN, C. y EDWARDS, N. (2012), *Spiderman: Primera temporada*, Girona: Panini).

El hecho de que utilice una máscara ocultando, desde un principio, su rostro por completo<sup>349</sup>, permite que el lector proyecte su imagen de una manera más fácil que sobre el rostro de cualquier otro héroe que lleve la cara descubierta u oculta sólo en parte. De esta manera, “cuando llevaba el disfraz completo, Spiderman no tenía nacionalidad ni color” (Morrison, 2012: 384), ni siquiera condición humana salvo por su apariencia antropomorfa.

Así, la representación habitual de la figura de *Spider-Man* continúa la imagen inicial de Ditko, creador del personaje junto a Lee:

La pequeña figura que situó [Ditko] junto al logo mostraba a un individuo extremadamente delgado, con los brazos caídos y las piernas arqueadas en una postura similar a la de una verdadera araña. La cabeza casi se ocultaba entre los hombros, mientras que unas redecillas en las axilas destacaban de manera prominente. Un detalle importante era que esta primera muestra del traje arácnido escogía como combinación cromática el rojo, para las zonas del cuerpo en que se extendía el trazado en forma de telaraña, y el negro, para piernas y zonas laterales del torso y los brazos<sup>350</sup>. (Clemente, 2015: 31).



(BUNN, C. y EDWARDS, N. (2012), *Spiderman: Primera temporada*, Girona: Panini).

<sup>349</sup> “Hay un aspecto interesante sobre el traje de Spider-Man (...) No ves nada de piel, lo cual es inusual. En la mayoría de los trajes de superhéroes, ves un poco de la cara, de las manos, de algo.” (Clemente, 2015: 27).

<sup>350</sup> En un principio, los colores escogidos por Ditko eran el naranja y el azul aunque en los primeros cómics se empleó el púrpura en lugar del azul.



En el número 252 de *Amazing Spider-Man*, el superhéroe cambiaría de traje y, aunque en un principio el origen de este se relacionaba con el material extraterrestre inestable que formaba los trajes de *The Fantastic Four* y la tecnología de *Iron Man*, esta idea fue desechada. La aparición del disfraz negro y blanco se debía producir en el número ocho de *Secret Wars* y tenía cierta caducidad, es decir, no era definitivo sino un paso con el que tenía que transigir el héroe (y, con él, todos los lectores, que se mostraron en contra).

En *Amazing* #252 (que consiguió unas ventas superiores a muchos números anteriores) se mostró por primera vez el nuevo disfraz, el cual era capaz de adaptarse a los deseos de *Spider-Man*, cambiar su estructura y dotar a Peter de diferentes tipos de telarañas (aunque esto se debía al hecho de que se trataba de una criatura alienígena, un simbiote, un parásito cuya intención era apoderarse del cuerpo de Peter y dominarlo a su voluntad). Esta naturaleza extraterrestre se anunciaba en el número 258 de *Amazing Spider-Man* (1984) y pasó a denominarse como el “simbiote alienígena” y, más adelante, cuando se apoderara del cuerpo de otro ser humano (Eddie Brock), pasará a denominarse *Venom* (Clemente, 2015: 303-312).

Tiempo después, en *Civil War*, *Iron Man* le diseña un traje nuevo que recuerda, con sus tonos rojos y dorados, a la armadura que emplea Tony Stark.

Si se ha de señalar un villano característico de *Spider-Man*, ese es, sin duda alguna, *Green Goblin* (cuya identidad secreta es Norman Osborn, padre de Harry Osborn, el mejor amigo de Peter Parker).

John Romita tomó el mando de *Spider-Man* tras la marcha de Ditko y fue en uno de sus primeros números cuando se descubrió al público que el padre de Harry Osborn, Norman, era la identidad secreta del *Green Goblin* y, asimismo, fue en este mismo número (*Amazing*, #39, 1966) en el que el propio enemigo de *Spider-Man* descubría quién era. Un bloqueo mental o una amnesia oportuna relegaron el recuerdo al olvido, junto con la personalidad del Duende Verde, aunque siempre existía la probabilidad de que, en cualquier momento, Norman Osborn recuperara la memoria.

Y lo hizo. En el segundo número de *Spectacular Spider-Man* (1968), aunque la cancelación de la serie por parte del director Martin Goodman supuso el cierre de la trama con una solución rápida: Norman Osborn usaba un gas alucinógeno contra Peter pero se veía afectado él mismo, oportunidad que aprovechaba *Spider-Man* para hacer que el Duende Verde volviera a olvidar.

La muerte del *Green Goblin* se produjo por culpa de este, pues *Spider-Man*, como el resto de superhéroes apolíneos y dionisiacos, mantiene un firme código moral que le impide matar. Incluso a pesar de que hayan realizado hechos deplorables y cometido crímenes horrendos, como la muerte de Gwen Stacy, *Spider-Man* se mantiene firme en sus convicciones.

el héroe se lanzaba a la frenética caza y captura de su enemigo, en unas páginas en las que todo parecía posible, incluso que consumara su venganza. Sin embargo, antes de que tal cosa ocurriera, detenía su impulso. Era El Duende Verde quien causaba accidentalmente su propia muerte, al lanzar el deslizador contra Spider mientras éste se encontraba de espaldas. (...) Incluso cuando Spider-Man conseguía capturar al tipo que había asesinado a su novia, le decía que no iba a ser como él. Eso era algo increíblemente esperanzador. (Clemente, 2015: 156).

A Norman Osborn como El Duende Verde le sucedió su hijo, Harry, así como una serie de personajes que se convertirían en El Duende, aunque no llegando nunca a la altura de Norman. Sin embargo, Harry supuso una continuación de la herencia de su padre, en la que se desarrollaba una dinámica clásica, la de la relación amor-odio entre los amigos que, secretamente, son también sus máximos enemigos<sup>351</sup>. Harry moriría en el número 200 de *Spectacular Spider-Man* (1993) como consecuencia de salvar a Peter, Mary Jane y Normie (su propio hijo) de sí mismo, poseído una vez más por el *Green Goblin*.

Por otro lado, frente a *Superman*, que se encuentra rodeado de una serie de personajes constantes que harán las veces de auxiliares o acompañantes, *Spider-Man* no necesitará de auxiliares, sino que él mismo será quien acuda como ayuda en los *Avengers* o el que se ocupe de las tareas del héroe y del compañero (*sidekick*). Sin embargo, sí que se pueden encontrar una serie de personajes representativos a su alrededor. Así, al tratarse de un huérfano que ha sido acogido por unos padres adoptivos (en su caso, sus tíos paternos), estos supondrán un apoyo fundamental así como un foco de problemas, sobre todo tía May, por la cual *Spider-Man* mantenía en un principio (más adelante el círculo de posibles objetivos de sus enemigos se amplió) su identidad secreta y quien “delimitaba su código moral y suponía una preocupación constante” (Clemente, 2015: 397).

---

<sup>351</sup> Como se puede observar en la relación inicial de héroes anteriores, como Enkidu y Gilgamesh, Robin y Little John o Amadís y Galaor.

Tía May era importante porque suponía la principal razón para que Peter se sintiera culpable y tuviera miedo de lo que pudiera ocurrir. Además, mientras estuviera por allí, el protagonista seguiría pareciendo joven ante su público. (...) Tía May era parte integral de la dinámica que hacía de Spider-Man un personaje de éxito. Era su conexión con la realidad, el recuerdo viviente de que ‘todo gran poder conlleva una gran responsabilidad’. Aunque se hubiera convertido en un cliché a lo largo de los años, Tía May cumplía un papel importante que no era fácil de reemplazar. (...) Tía May era, además, la razón última por la que Spider-Man seguía teniendo una identidad secreta: para protegerla a ella. (Clemente, 2015: 151).

*Spider-Man*, semejante a *Superman* en varios rasgos, como la pesada carga que supone el mantenimiento del secreto de la doble identidad a los seres queridos<sup>352</sup> o el hecho de que la identidad pública parezca ser la *verdadera* así como la aceptada socialmente<sup>353</sup> (frente a los héroes dionisiacos que, como veremos, han de enfrentarse a la reprobación que causa su identidad superheroica), difiere de este en el carácter algo más distendido del personaje de Queens que se entiende dado que la carga de los dones que ostenta es menor (y, por ello, el daño que puede causar, también lo es) que la de *Superman*.

*Spider-Man* constituye “un personaje que encuentra su grandeza en las decisiones que toma” (Guiral, 2007b: 19); en *Spider-Man* el héroe no decide entre el poder y la corrupción, sino entre el primero y la responsabilidad, mostrando la perspectiva bondadosa del ser humano a través del personaje del héroe.

El destino juega un papel fundamental a la hora de abrir los ojos al héroe: el asesinato de tío Ben, perpetrado en Queens por el mismo ladrón al que Spiderman deja escapar en un estudio de televisión situado en el centro de Nueva York, se antojaría como un imposible truco argumental, un *deus ex machina* invertido, de no ser porque esa fatal casualidad certifica las consecuencias impredecibles de las acciones egoístas. Peter jamás podrá inhibirse de cumplir con su deber, porque conoce los amargos resultados que ello provoca. (Guiral, 2007b: 19).

Finalmente, se ha de señalar que, tal y como se ha indicado en el superhéroe anterior y del mismo modo que se verá en los posteriores, el símbolo del héroe, en este caso, la araña, es parte importante de la identidad del personaje que, si bien no supone un medio de infundir terror en sus enemigos, sí que sirve para reconocerle de una

---

<sup>352</sup> “su doble vida había sido una pesada carga para él que alimentaba multitud de argumentos. Compartir el secreto con alguien supondría aligerar su peso, aligerar el drama, hacer las cosas más fáciles.” (Clemente, 2015: 152).

<sup>353</sup> “ser Peter Parker no es tan divertido como ser Spider-Man. Parker lleva una vida dura.” (Clemente, 2015: 262).

manera rápida y sencilla.

Si *Superman* era el símbolo de la esperanza y del bien que podíamos hallar en nosotros mismos, *Spider-Man*, siguiendo las directrices marcadas por algunos héroes como Robin Hood (a quien se parece tanto en su carácter hablador y alegre, como en la predisposición a equivocarse y fallar, además de en la acción que configura el inicio de su etapa heroica: la muerte de un inocente), representará la capacidad de superación así como el mantenimiento de la responsabilidad y del deber por encima de todo, incluso de los fallos o de la propia individualidad.

### 3.3.1.3. *Doctor Strange*

*Doctor Strange* apareció por primera vez en el número 110 de *Strange Tales* (julio de 1963) compartiendo publicación con la Antorcha Humana y, al igual que *Spider-Man*, también fue creado por Stan Lee y Steve Ditko<sup>354</sup>. A diferencia de los superhéroes precedentes, tardaría unos años en lograr su propia publicación; así, el número 169 de *Strange Tales* (junio de 1968) se convirtió en *Dr. Strange*, con guión de Roy Thomas y dibujos de Dan Adkins y Gene Colan.

*Doctor Strange* comenzaba su aventura como un cirujano arrogante y egoísta que quería emplear la magia para curar las heridas de sus manos que le impedían seguir desempeñando su labor habitual y por la que era afamado y rico.

Lee se inspiró en la descripción del personaje en el programa de radio Chandu el Mago (de la *Mutual Broadcasting System* en la década de los treinta) así como en ciertas mitologías que, si bien sin una idea concreta respecto a la semántica de las palabras, creaban una sonoridad relacionada con lo misterioso y ancestral: el ojo de Agamotto o la vara de Watoomb. Ditko, por su parte, ilustró las aventuras con paisajes surrealistas y místicos en los que la realidad se modificaba creando extrañas formas que, unidas a los guiones de Lee, aludían a los mitos egipcios, los dioses sumerios y los arquetipos jungianos.

*Strange* era un predicador contracultural que supo adelantarse al misticismo oriental y la psicodelia de los jóvenes de la contracultura; en un inicio, más próximo, por el cromatismo tanto de sus ropas como de su entorno, a los villanos o, cuanto menos, a los héroes diosníacos, su carácter de un fondo bondadoso bajo capas de egoísmo así como el sacrificio que acepta al exiliarse de todo aquello que un día tuvo para luchar contra las fuerzas del Mal, le inscriben dentro de los superhéroes apolíneos. *Strange* no lucha porque haya de vengar ninguna injusticia, sino porque debe hacerlo ya que dentro de él existe una fuerza que ha de desarrollar.

*Doctor Strange* sufrió una sucesión de aristas que acogieron a este inusual superhéroe, desde Bill Everett (que recogió el testigo de Ditko en los números 147-152), a Marie Severin (que le sucedió hasta el número 160) o Dan Adkins (hasta el 168, cuando se cambia el nombre de la serie por *Doctor Strage* y se aumenta la extensión a veinte páginas por publicación). La serie del *Doctor Strange* se mantuvo durante quince

---

<sup>354</sup> “Steve Ditko desarrolló por sí solo al cirujano arrogante convertido en mago benévolo Doctor Extraño como complemento para *Strange Tales*.” (Howe, 2013: 47-48).

números, del 169 (junio de 1968) al 183 (noviembre de 1969) continuando la numeración de *Strange Tales*.

En la década de los setenta, y tras combatir de nuevo contra Mordo (el discípulo de El Anciano, que lo traicionó y se unió a la oscuridad), el Doctor Extraño regresó con una amarga victoria ya que, aunque el mundo continuaba existiendo, solo se trataba de una réplica (Howe, 2013: 183).



(PAK, G. y RÍOS, E. (2012), *Primera temporada: Doctor Extraño*, Girona: Panini)



*Strange* apareció entre diciembre de 1971 y junio del año siguiente en tres publicaciones de *Marvel Feature* así como en el grupo *The Defenders*. Poco después, protagonizó los números 3 al 14 de *Marvel Premiere* (julio de 1972 a marzo de 1974) en los que debutó otro enemigo recurrente del Doctor, junto con Morgo, la entidad Shuma-Gorath<sup>355</sup>, creada por Englehart y Brunner. En los números 8 al 10 de la misma publicación, *Strange* se verá forzado a cerrar la mente de El Anciano, provocando la muerte de su mentor y la asunción del cargo de Hechicero Supremo.

Las series *The Marvel Premiere* llevaron a la creación del segundo título del personaje, *Doctor Strange: Master of the Mystic Arts* (también conocido como *Doctor Strange vol. 2*), y que se publicó desde 1974 hasta 1987 en 81 números (a lo largo de los cuales se produjeron algunos cruces como el del *Doctor Strange* (14) con *The Tomb of Dracula* o en la que, bajo el guión de Englehart, *Strange* viajaba al pasado para contactar con famosos masones como “Francis Bacon, George Washington y Thomas Jefferson” (Howe, 2013: 191), y donde sería testigo de la firma de la Declaración de Independencia y regresaría para luchar contra el hechicero Stygro.

En los ochenta, tras una dura batalla contra sus enemigos en la que el Sanctum Sanctorum<sup>356</sup> queda muy dañado, el héroe pierde toda su colección de libros místicos y se presenta como alguien debilitado y que ha de volver a comenzar a proteger de nuevo a la humanidad de todos los peligros mágicos. Las aventuras de *Strange*, pasan de nuevo a *Strange Tales*, donde se resuelven las líneas abiertas. No es hasta la llegada de los noventa cuando *Strange* regresa a su propia serie: *Doctor Strange: Sorcerer Supreme* (1988-1996) y de la que se publicaron noventa números.

En esta serie, a pesar de su título, *Strange* pierde su título de Hechicero Supremo al rechazar comenzar una guerra en nombre de Vishanti, deidad que da poder a sus hechizos.

*Strange* formará parte de los *Secret Defenders* (cuyos miembros irán cambiando) y reunirá a los *Defenders* originales. Finalmente, en el número 80 (agosto de 1995), *Strange* recuperará su título de Hechicero Supremo.

A partir de este momento, el personaje se incluirá en numerosas series limitadas, como *Doctor Strange: The Flight of Bones* (1999), en cuya trama intervendrá de nuevo

---

<sup>355</sup> Este ser podría estar inspirado en Shub-Niggurath, una deidad ficticia de la mitología lovecraftiana de *Los mitos de Cthulhu*.

<sup>356</sup> Hogar de *Strange*.

Dormammu. En *Witches* (2004), *Strange* será el catalizador para la creación de un grupo de tres brujas, y en la serie limitada *The Strange* (2004-2005), Straczynski y Barnes actualizarán el origen del personaje.

Otra serie limitada destacable será *Doctor Strange: The Oath* (2006-2007), de Brian K. Vaughan y Marcos Martin y que, por primera vez, incidía en las responsabilidades de *Strange* no sólo como hechicero, sino también como médico.

Asimismo, en la década de los noventa también se publicaron algunos *comic books* centrados en el personaje; por ejemplo, *Doctor Strange: Into Shamballa* (1986), *Doctor Strange & Doctor Doom: Triumph and Torment* (1989), *Spider-Man/Dr. Strange: The Way to Dusty Death* (1992) y *Dr. Strange: What Is It That Disturbs You, Stephen?* (1997).

*Doctor Strange* supondrá un personaje que aparecerá en varias ocasiones en las series de *Spider-Man*, como se ha podido comprobar, y en la década de los 2000 apareció con regularidad en *The Amazing Spider-Man* (Straczynski). También se le puede encontrar en *The New Avengers* de manera intermitente, a quienes les dejará utilizar su casa como base tras los acontecimientos de *Civil War* (en la que se posicionó de parte de los opositores al registro de superhombres).

Durante la huida de Bendis, el *Doctor Doom* ataca al grupo y manipula a Scarlet Witch causando que esta diezme la población mutante. Su intervención fallida al intentar parar a ambos así como su posterior descumbrimiento de la implicación de *Doom* en la masacre, provocan que *Strange*, como también le ocurre en algún momento a *Spider-Man*, dude de sus poderes.

Más tarde, además, se verá forzado a utilizar magia negra para enfrentarse a un iracundo *Hulk* así como para salvar a los *New Avengers* del ejército de un supervillano; motivos por los que renunciará a su puesto de Hechicero Supremo, considerándose indigno de ello.

En la presente década, *Doctor Strange* ha aparecido como un personaje regular en las series de *The New Avengers* (desde 2010 a 2013) donde, con el tiempo, *Strange* recuperará su posición de Hechicero Supremo, aunque también será poseído por un demonio y se convertirá en el líder de los *Black Priests*.

Después de que los universos de Marvel se fundieran en uno solo, el *Doctor Strange* se convertirá en la mano derecha del *Doctor Doom*, quien se ha erigido como gobernante del mundo tras borrar todas las realidades previas existentes. Los acontecimientos fuerzan que *Strange* cree una cápsula que libere a los héroes

supervivientes de la continuidad Marvel original (llamada Tierra-616) y el *Doctor Doom* mata a *Strange*.

En 2015, Jason Aaron y Chris Bachalo presentan a un nuevo personaje en el cuarto volumen de *Doctor Strange*, la bibliotecaria Zelma Stanton, que accederá a reorgaizar la biblioteca mágica del héroe.

Con las normas de la magia aún alteradas profundamente y la pérdida de sus recursos básicos, *Doctor Strange* se ve obligado a recurrir, como cuando no dominaba sus poderes, a recurrir a sus capacidades físicas y a su inventiva hasta que vuelva a conseguir dominar sus hechizos o, incluso, acceder a su capa levitante<sup>357</sup>.

El origen de la historia de *Doctor Strange* comienza con un neurocirujano, de gran fama y prestigio, acostumbrado al poder y la riqueza, que ve truncada su vida con un accidente que le imposibilita desempeñar su trabajo. Entonces, después de perder todo su dinero, oye hablar de El Ancinao y las posibilidades que se abren a su curación y emplea sus últimas posesiones materiales en iniciar un viaje que le llevará hasta el Himalaya, a un camino heroico desconocido.

---

<sup>357</sup> Para un profundo análisis de la trayectoria histórica del personaje se recomienda la lectura de Porras, “Doctor Extraño. La erótica de la mística”, cuya referencia se incluye en la bibliografía y que puede consultarse en *Zona Negativa*.



(PAK, G. y RÍOS, E. (2012), *Primera temporada: Doctor Extraño*, Girona: Panini)

A pesar de que *Strange* no parezca un héroe al uso, realiza el mismo viaje que cualquier otro héroe; en su caso, este viaje no sólo será físico y de aprendizaje, sino que también se tratará de un viaje interno que le permitirá hallar la bondad y la luz de su interior para luchar contra la oscuridad del mundo. De este modo, *Strange* se presenta como un disciplinado alumno cuya capacidad para aprender es asombrosa pero que carece, en principio, de la fe necesaria para ser merecedor de los dones de los Vishanti. Asimismo, aunque en *Doctor Strange. Season One* no se muestre como un atleta hábil y un avezado luchador de artes marciales, logra adquirir estas capacidades gracias a su compañero Wong (que aparecerá como sirviente en algunos cómics).

Además de estas habilidades (y de sus poderes mágicos, que son el resultado de un don innato desarrollado con el estudio y la fe), *Doctor Strange* se sirve de algunos elementos en su lucha contra el mal, como el Ojo de Agamotto o la Vara de Watoomb. Sin embargo, el elemento más caracterizador del personaje es la Capa de Levitación<sup>358</sup>, la cual, a pesar de haber sufrido en el transcurso de las aventuras del doctor, siempre ha sido el elemento más representativo del superhéroe. La capa, como se señala en su nombre, es el elemento que permite a *Strange* volar y será el modo de representar al personaje desde sus inicios.

Por otro lado, se debe señalar que el *Doctor Strange* es uno de los hechiceros más poderosos existentes y extrae su poder de tres fuentes principales; por una parte, de la invocación de seres u objetos poderosos (como los Vishanti, una tríada de dioses que recuerdan a antiguos dioses orientales, como los hindúes Brahma, Vishnu y Shiva o los egipcios Isis, Osiris y Horus), la manipulación de la energía del universo y sus propios recursos psíquicos. El potencial que desarrollará *Strange* de estas tres fuentes le permitirá realizar una serie de poderes entre las que se cuentan la proyección y manipulación de la energía, la transformación de la materia, la animación de objetos inanimados, el teletransporte y el viaje dimensional (que le llevarán a veces a otros mundos), la creación de espejismos, el mesmerismo, la proyección astral y del pensamiento o la posesión mental, entre otros<sup>359</sup>.

A pesar de todas estas capacidades, y de que suele salir victorioso de sus batallas (aunque sea sacrificando parte de sí mismo, como cuando ha de destruir varios libros y objetos mágicos para que no lleguen a manos de sus enemigos, lo que lo debilitará), la debilidad de *Doctor Strange* radica en su egoísmo inicial y su falta de fe, que regresará en un momento determinado para volver a cuestionarse sobre la idoneidad de su persona como paladín del Bien.

---

<sup>358</sup> La Capa de Levitación es uno de los objetos más destacados del *Doctor Strange* y existen dos versiones de la misma, una azul (menos famosa y que fue la que llevó *Strange* al principio de su historia y que fue entregada por este a su aprendiz Rintrah) y una roja (regalo de El Anciano tras una batalla contra Dormammu y que fue destruida en varias ocasiones: por el monstruo Zom o Imperator, por ejemplo).

<sup>359</sup> Toda esta enumeración de poderes puede parecer vasta o, incluso, excesiva, pero no se encuentran a la altura de la omnipotencia de *Superman*.





(PAK, G. y RÍOS, E. (2012), *Primera temporada: Doctor Extraño*, Girona: Panini)

Una diferencia respecto a los anteriores superhéroes apolíneos es la ausencia de una identidad secreta, pues el *Doctor Strange* (Stephen Vincent Strange es su nombre real) no se esconde tras ninguna máscara o antifaz, si bien esto se justifica por el hecho de que sus agresores, pertenecientes en su mayoría al plano mágico o astral y, por tanto, no andan a la caza de una persona cuyas habilidades sobrehumanas pueden ocultarse a los ojos de los villanos, sino que estos (como si de un rastreador de mutantes, un Caliban, se tratara) pueden llegar hasta él aunque se oculte bajo una máscara o una identidad secreta.

Sin embargo, a pesar de esta diferencia respecto a los superhéroes anteriores, sí que se puede observar una relación con ellos, por un lado, con la muestra evidente de su bondad y su justicia moral (al tratarse de un médico, ya ha realizado un juramento que le conmina a salvar la vida de los demás), como se puede comprobar en sus actos en las siguientes imágenes:



(PAK, G. y RÍOS, E. (2012), *Primera temporada: Doctor Extraño*, Girona: Panini).

Otro de los elementos que lo relacionan con los apolíneos es su sentido del humor así como su continuo hablar. Será la primera característica la que se destacará en recientes etapas atendiendo a la caracterización que de él se aporta en la película que presenta al personaje<sup>360</sup> y que ya aparece en *comic books* previos, como se observa en las siguientes viñetas, en la que se encuentran en un momento de tensión, después de vencer a Mordo y tratar de salvar a Wong.

<sup>360</sup> MARVEL STUDIOS (productora) y DERRICKSON, S. (director) (2016), *Doctor Strange* [película], EE. UU.: Marvel Studios.





(PAK, G. y RÍOS, E. (2012), *Primera temporada: Doctor Extraño*, Girona: Panini)

En cuanto a su vestimenta, ya desde sus inicios se puede apreciar el carácter oriental del traje, con su casaca azul (con un símbolo en la pechera), su pantalón negro ceñido, los guantes amarillos llenos de lunares negros y el cinturón también amarillo, y la Capa de Levitación sobre sus hombros. Por tanto, se observa que la selección de colores atiende a un personaje apolíneo con tonalidades rojas, amarillas y azules que contrastan con la seriedad y el misterio que podrían relegar al personaje a otra categoría. Asimismo, aunque no forme parte de la ropa, *Strange*, hombre que se encuentra en la plena madurez, mostrará su edad en las dos líneas laterales de canas de su pelo negro.





(DE FALCO, T. (ed.) (1993), *Official Handbook of the Marvel Universe Master Edition*, Vol. 1, número 35, New York: Marvel Comics).

En conclusión, *Doctor Strange*, a pesar de que se aleja de la línea general de los superhéroes con sus rasgos orientales (en las primeras viñetas se le muestra con rasgos asiáticos) y el empleo de la magia, posee unas características, tanto físicas (superpoderes, valor, fuerza, agilidad...) como mentales (autodominio, que demuestra en su perseverancia en el estudio, saber, sentido de la justicia y la lealtad...) que lo entroncan con la línea de los héroes épicos y semidivinos. Sobre todo, la relación con Râma, tanto por el carácter oriental de la mitología en la que se basa como por el hecho de que se ve desde el inicio de su historia exiliado hasta que cumple la pena que se le ha impuesto y logra ser digno merecedor de obtener su premio (en su caso, ser aceptado por los Vishanti y convertirse en el Hechicero Supremo).



(PAK, G. y RÍOS, E. (2012), *Primera temporada: Doctor Extraño*, Girona: Panini).

Sánchez Escalonilla afirma que:

resulta extraño encontrar historias protagonizadas por sabios ancianos, magos, vates, nornas de leyendas nórdicas, sibilas mediterráneas o adivinos de cualquier tipo. (...) los sabios ancianos o magos (...) han llegado a serlo porque precisamente alcanzaron en tiempos pasados la condición de héroes. (Sánchez Escalonilla, 2002: 44).

Por ello, *Doctor Strange*, simbolizará la renuncia de los bienes materiales (como se puede ver en las viñetas de la izquierda) en pos de un bien mayor, la de progresar en su aprendizaje y desarrollar sus habilidades para emplearlas en el deber de mantener el equilibrio cósmico.

### 3.3.2. DIONISIÁCOS: EL HÉROE BUSCADOR

#### 3.3.2.1. *Batman*

Junto con *Superman* y *Wonder Woman*, *Batman*, creado en 1938 por Bob Kane, es uno de los tres personajes superheroicos más importantes de *DC Comics* y que, juntos, componen la tríada de héroes representativos de la compañía.

La por entonces *National Periodical Publishers*, “que estaba haciendo historia con un personaje completamente nuevo y procedente del espacio exterior: el único e incomparable Superman”, invitó a Bob Kane, quien ya llevaba un año en la editorial, a que creara una serie nueva para el principal *comic book* de la National: *Detective Comics*. Esta serie fue, por supuesto, *Batman* y debutó en el número 27 de *Detective* (Coma, 1982: 226-227).

Las razones por las que se escogió esta publicación tuvieron que ver con seleccionar una antítesis a “la extroversión musculosa de Superman”, que podía hallarse “en la introversión del género detectivesco”. De este modo, “este nuevo personaje complementaría la dieta básica de misterio, crimen y terror de *Detective Comics*” (Morrison, 2012: 36)

De esta manera, Kane y Finger crearon a este justiciero enmascarado que, al igual que *Superman*, haría historia en el *comic book*. Guiral indica que Kane:

partió de su admiración por el personaje de El Zorro, de quien recordaba su adaptación al cine personificado por Douglas Fairbanks (...) en la película de 1920 *La marca del Zorro*; luego, se inspiró en el personaje The Bat, un misterioso y malvado criminal creado por la muy popular novelista y dramaturga Mary Roberts Rinehart (...) y, finalmente, dibujó a un personaje cubierto de una máscara con dos orejas en punta y un traje ajustado al cuerpo, que volaba gracias a una en apariencia pesada maquinaria basada en los diseños de Leonardo da Vinci, cuya forma asemejaba las alas de un murciélago” (Guiral, 2007a: 41-42).





(CALDERÓN, F. (dir. ed.) (2014), *Orígenes secretos: Superman/Batman/Green Lantern*, Barcelona: ECC Ediciones).

Morrison indica que “Batman era el claro producto de una inteligencia aplicada, ensamblado con astucia y velocidad a partir de un surtido de escombros de la cultura popular que juntos superaban a la suma de sus partes.” (2012: 37)

Coma, por su parte, afirma que, “tan pronto como la figura misteriosa de Batman entró en las páginas de *Detective*, el tono general de la revista cambió” (Coma, 1982: 227). La primera historia de *Batman* fue “*The Case of the Chemical Syndicate*”<sup>361</sup> (si bien no se trataba ni de su primer caso, ni del origen del personaje) y hasta el final de la trama el lector no descubría la identidad secreta de *Batman*: Bruce Wayne.

<sup>361</sup> *Detective Comics*, número 27 (mayo de 1939), aunque también se incluye la historia en *Batman. Antología 75 años y Batman en Barcelona*.

La primera vez que aparecía el *origen* de *Batman* se daba en el número 33 de *Detective* (noviembre de 1939)<sup>362</sup> y en él se decía que:

*hará unos 15 años Thomas Wayne, su esposa y su hijo regresaban caminando a casa después de salir del cine cuando de pronto se les acercaba un atracador con el propósito de apoderarse del collar de la señora Wayne. Al encontrar resistencia, el atracador mataba a tiros a ambos adultos en presencia de su hijo Bruce. Días después el muchacho, con lágrimas en los ojos, juraba por el espíritu de mis padres vengar su muerte dedicando el resto de mi vida a luchar contra todos los criminales. Seguidamente Bruce procedía a prepararse, tanto física como intelectualmente, para su tarea. Una vez en condiciones de iniciar su guerra individual contra el crimen, Bruce decidía utilizar un disfraz para infundir más temor en el corazón de los malhechores. En aquel momento un murciélago (...) entraba por la ventana y de esta forma nacía el extraño símbolo de la venganza aterradora: Batman.” (Coma, 1982: 227).*



(MILLER, F. y MAZZUCHELLI, D. (2015<sup>3</sup>), *Batman Año Uno*, Barcelona: ECC Ediciones)

<sup>362</sup> “The Batman Wars Against the Dirigible of Doom”, Gardner Fox y Bob Kane.

En algunos cómics, sin embargo, la elección del murciélago como símbolo del héroe tenía otros motivos. Así, por ejemplo, en *Batman. Ego* el murciélago es un animal que aterroriza al joven Bruce y, en consecuencia, decidirá convertirse en ese elemento del terror nocturno para atemorizar a los malvados y combatir el crimen. En este *comic book* también se puede encontrar la presencia de El Zorro como influencia en la creación del superhéroe.

En un principio, aunque esta idea le ha perseguido a lo largo de toda su trayectoria, no se sabía bien si Batman era un justiciero o un criminal ya que, en algunos cómics de sus inicios, rompe el férreo código moral de los superhéroes<sup>363</sup>. *Batman* es la suma de *The Bat Whispers* (“idea del álter ego bestial”), “una máquina de volar ‘ornitóptera’ de Leonardo da Vinci, cuyo diseño se basa en las alas de un murciélago; y la película de 1920 *La marca del zorro*”, además de “las dotes atléticas de D’Artagnan de *Los tres mosqueteros*” y “la capacidad deductiva de Sherlock Holmes”. Sin embargo, en el cómic también se veía la influencia de un personaje del *pulp*, *Bat*, “un encapuchado que luchaba contra el crimen y paralizaba a los malos con una pistola de gas” (Morrison, 2012: 37).

Guiral, por otro lado, aludirá a la referencialidad del superhéroe respecto de los héroes *pulp*, inspirados en algunos precedentes románticos, y que llevaron a la creación de *Batman*.

Aquel rondador nocturno tomaba la esencia de personajes como La Sombra, embutido en un traje que le confería un cierto aire a superhéroe aunque, definitivamente, sin poderes sobrehumanos. (Guiral, 2007a: 43).

También se puede encontrar cierta referencialidad del personaje a héroes de la novela de caballerías como Amadís; en este sentido, la denominación de *Caballero Oscuro*, que puede tomarse desde el punto de vista de los detectives *pulp*, también se relaciona con el personaje de Rodríguez de Montalvo en tanto en cuanto este último cambia de nombre a Beltenebros cuando se retira a Peña Pobre tras la furibunda carta que Oriana le envía al creer que le ha sido infiel.

Por otro lado, en la caracterización del personaje, Bob Kane y su estudio escogieron “un efecto rígido, pesado y gótico y una anatomía contorsionada en sus

---

<sup>363</sup> En el número 30, “*Dr. Death Still Lives*” (agosto de 1939), le rompe el cuello a un hombre a puntapiés y en el número 35 se le ve empuñando una pistola.

ilustraciones, e improvisaron alegremente posturas retorcidas e imposibles del cuerpo humano para animar una serie de viñetas determinada”. Esto supuso que el personaje de *Batman* se mostrara habitualmente con una pose extraña y una capa que a veces parecía esculpida, induciendo una atmósfera de sombrío terror y misterio; aunque “la palabra *aventuras* sugería que se trataba de un héroe, y mitigaba el aspecto siniestro y vampírico del personaje” (Morrison, 2012: 38).

Del mismo modo que sucedía con *Superman*, en el caso de *Batman* también se presentaba al personaje con la historia ya empezada y, además, en un principio se enfrentaba a criminales relacionados con sustancias químicas y personajes trastornados (Morrison, 2012: 41). El personaje de *Batman* se adecuaba perfectamente a la estética de las historietas *pulp*; “el crimen, la locura y lo sobrenatural componían el teatro de operaciones de Batman y le permitieron explotar un rico filón de sangre y sensacionalismo fácil” (Morrison, 2012: 42).

*Batman* “llevaba la batalla a las sombras”, allí donde lo sobrenatural, lo malvado hasta el tuétano, se erigía como un rey sin límite; porque *Batman* no existiría sin sus enemigos, sin Two Face, The Penguin, Poison Ivy y, sobre todo, sin el Joker –tal vez el malo mejor logrado, con su carácter metamórfico y su objetivo inexistente puesto que constituye un agente del caos, lo que le hace más temible ya que no hay forma de detenerle completamente, salvo acabando con su vida, punto al que no parece estar dispuesto a llegar *Batman*–, los enemigos de *Batman* constituyen el otro lado del espejo al que no nos atrevemos a asomarnos, parecen mostrarse como el necesario mal que conlleva la prosperidad y, sobre todo, la única forma de que *Batman* siga existiendo.

En 1964, *Batman* volvió a luchar en las calles de Gotham, aunque no fue este el mayor cambio del personaje sino la supresión del sello de autoría de Bob Kane en los *comic books* en favor de los autores (dibujantes y guionistas) del momento tanto en *Detective Comics* como en *Batman* (Guiral, 2007c: 39).

Más adelante, bajo los mandos de Neal Adams y Dennis O’Neal y por la intención de Infantino de volver a los orígenes del Caballero Oscuro, se produjo otra renovación en la línea de este personaje, esto es, la vuelta a su pasado trágico, al tono serio y la crítica tanto social como política de sus tramas así como de su carácter detectivesco, que había desaparecido en la versión televisiva. Es en esta etapa en la que regresa Ra’s Al Ghul y su hija Talía, quien dará a luz a Damian Wayne, el hijo de *Batman* y la que instaura el carácter sombrío y atormentado del personaje que aún hoy perdura.

De este modo, en los setenta, a los mandos de O'Neil y Adams, Batman se convirtió en un ser excepcionalmente grande, pero delgado y atlético capaz de dominar las artes marciales, y fue en esta época cuando se crearon dos de los villanos más clásicos y longevos de *Batman*: “Ra’s al Ghul, el cerebro del crimen internacional, y su seductora hija Talia, que actualizaban el arquetipo de villano exótico, pasando (...) al mundo del ecoterrorismo” (Morrison, 2012: 178)

Antes de que Miller tome el control de *Batman*, este abandonó la *Justice League of America* para crear su propio grupo de superhéroes (*The Outsiders*) con personajes como *Metamorpho* (creado en 1965 en *The Brave and the Bold*), *Black Lightning* (el primer superhéroe negro de DC, 1977) o Katana (quien, más adelante, se incluirá dentro del grupo *Escuadrón suicida*) (Guiral, 2007c: 70).

Y entonces llegó Frank Miller con la intención de trastocar toda la imaginaria que hasta el momento estaba relacionada con la figura de *Batman*, al mismo tiempo que instalaba el cómic, como afirma Morrison (Morrison, 2012: 227- 228), en la categoría de novela gráfica gracias a *The Dark Knight Returns*. Esta obra aportó “una nueva identidad a la historia de Batman” transformándola en un violento e histriónico mito de los Estados Unidos de la década de los ochenta y cuya influencia perduró durante años. Este *comic book* (ya que no podemos considerarlo como novela gráfica) muestra el ascenso y caída de Bruce Wayne/*Batman*. El primero personificaba “al estadounidense hecho a sí mismo: un hombre en auge, libre, que, a pesar de no tener que rendir cuentas a ninguna autoridad, estaba atormentado por la culpa”; así, en manos de Miller, el multimillonario *übermensch* *Batman* luchaba contra la corrupción y el anquilosamiento del sistema de una futura Norteamérica.

Desde los bajos fondos infestados de criminales despiadados hasta los fétidos pasillos de poder, el Batman de Miller, fiero, vengativo y con una mueca de desprecio (...) trataba por igual a chulos, secuestradores, neonazis y policías, propinándoles palizas de diversa índole y/o causándoles lesiones irreversibles; luchaba con la misma tozudez y determinación contra monstruos hormonados, atracadores, soldados armados, el Joker y Superman. (Morrison, 2012: 227- 228).

En *The Dark Knight* estamos ante un *Batman* que ha cumplido ya el medio siglo y que ha decidido abandonar su identidad como superhéroe tras la muerte del que fue el segundo *Robin* (Jason Todd) tras el abandono de Grayson. Sin embargo, poco durará este retiro, ya que debe volver a combatir el crimen con mayor fiereza y con la ayuda de



una nueva compañera, Carry Kelly, en su papel de *Robin*, y de un nuevo grupo de vigilantes como ya se hiciera con *The Outsiders* (1985), en este caso llamados *Sons of Batman*. El cómic terminará con un cruento enfrentamiento entre *Superman* (que ha sido convocado por el Gobierno para acabar con la violencia descarnada del Caballero Oscuro) y el propio *Batman*.

Desde su creación a finales de los años treinta, *Batman* se había convertido en la representación del orden y la ley, pero Miller le había devuelto a su estatus de forajido provocando que tanto policías como criminales quisieran acabar con él y, por tanto, convirtiéndolo en un protagonista muy interesante. “Su inmenso Batman no era un liberal con un corazón de oro, sino un libertario áspero (...), un rebelde antisistema y un pragmático implacable” (Morrison, 2012: 228-229 y 233).

En *The Dark Knight Returns*, *Batman* y Gotham presentan tonos apagados y fríos (azules, grises, amarillos, marrones...) que muestran una ruptura con el colorido de los superhéroes apolíneos y que constituían una nueva línea que más adelante siguieron algunas películas superventas de fantasía. Además, la estructuración en páginas de 16 viñetas permitió la fragmentación de la acción como no se vería de nuevo hasta *Watchmen*.

En 1987, Miller vuelve a retomar *Batman*, esta vez con su *Year One* (que abrió la veda para que otras publicaciones utilizaran este nombre –*Batgirl*, la *JLA* o *Green Arrow*, por ejemplo– o para la edición de otros *Year...* –*Zero Year*, *Year Two* o *Year One Hundred*, por ejemplo). En *Batman. Year One* “la acción se sitúa cuando el personaje está iniciando su carrera superheroica con veinticinco años” (Morán González, 2015: 218).

Dos años más tarde, en 1989, *Batman* regresaría de nuevo a las sombras como un justiciero vengador, “un héroe antisistema que se había hecho a sí mismo.” (Morrison, 2012: 394).

Ya en 1996, se publica una obra de Batman que puede concebirse como una antología o una recopilación de historias, ya sean inéditas o publicadas en cómics anteriores; *Batman: Black and White* (que obtuvo un gran éxito por parte de la crítica y del público) cuya idea fue retomada entre el 2000 y el 2006 por *Batman: Gotham Knights*.

Las características definitorias de *Batman* han sido tergiversadas<sup>364</sup>, entre otras

---

<sup>364</sup> “Es rico, plutónico (en el sentido literal) e infernal, mora en una guarida subterránea, viste un agresivo traje de cuero negro, disfruta de la compañía de un jovencito con mallas y no tiene novia formal.”

personas, por el Doctor Wertham<sup>365</sup>. Su campaña contra el personaje lo llevaría a ser concebido con una idea adulterada y alejada de su origen. Por el contrario, *Batman* no es sino la otra cara de una moneda; el lado oscuro y, sin embargo, aún brillante; la consecución lógica del detective *pulp* que recientemente ha vuelto a retomarse con tintes de animales antropomórficos<sup>366</sup>.

Entre 1999 y el 2000 se crea una serie argumental, *No Man's Land*, que se extenderá por varias de las líneas abiertas (*Detective Comics*, *Robin*, *Young Justice*,...) y que narra los problemas a los que el comisario Gordon y *Batman* han de enfrentarse tras un terremoto que ha asolado la ciudad de Gotham (y cuyas conflictivas consecuencias aprovecharán los villanos habituales del Caballero Oscuro).

En *Batman R.I.P.*<sup>367</sup>, que llegó a ocupar titulares en la BBC, Bruce Wayne es despojado de su disfraz y lanzado a través del tiempo. La edición completa obtuvo un gran éxito comercial y, cuando aún no se había acabado su fama, Quidely y Morrison lanzaron una serie limitada, *Batman y Robin*, que suponía una actualización de la serie de televisión de la década de 1960 con un punto ácido. Aquí, Dick Grayson (el *Robin* original) era un *Batman* “más joven, relajado y optimista, mientras que el papel de *Robin* corría a cargo de Damian<sup>368</sup>, el hijo de Bruce Wayne, desaparecido hacía mucho tiempo” (Morrison, 2012: 455- 456).

Con el paso de los años, la serie de *Batman* ha sufrido muchos cambios; desde la venganza de la primera etapa, con sus escenas tétricas y siniestras en las tinieblas de la noche, a unas aventuras más ligeras, en ocasiones diurnas, “en las que elementos de ciencia ficción se mezclaban libremente con las andanzas de los supercriminales.” (Coma, 1982: 228).

El origen de *Batman* es de sobra conocido, si bien se ha redefinido en más de una ocasión, ya sea para modificar algún detalle concreto (como la identidad del asesino de los Wayne<sup>369</sup> o la razón por la que se encontraban en el Callejón del Crimen) o reinventar la historia completa<sup>370</sup>. Sin embargo, la historia suele narrar la salida de los

---

(Morrison, 2012: 78).

<sup>365</sup> “Los dibujos de Adams, donde la exotiquísima Talia abrazaba apasionadamente a un Batman descamisado y de pelo en pecho, dieron a Bruce Wayne una intensa dosis de testosterona pura y dura, en lo que parecía una réplica directa y certera a las acusaciones del Dr. Wertham.” (Morrison, 2012: 178).

<sup>366</sup> Díaz Canales, J. y Guarnido, J. (2000), *Blacksad. Integral*, Norma Editorial, Barcelona.

<sup>367</sup> Publicado en 2008.

<sup>368</sup> “Damian había sido criado por unos asesinos, y era un digno y malhumorado hijo de su padre.” (Morrison, 2012: 455- 456).

<sup>369</sup> Normalmente identificado como Joe Chill, un ratero menor.

<sup>370</sup> En *Another Night in Crime Alley...* (Azzarello y Risso, 2011), es el propio Bruce Wayne quien muere. Su madre, Martha, rota por el dolor, se convierte en el *Joker*, mientras que Thomas Wayne se transforma

Wayne al completo (Thomas, Martha y su hijo Bruce), quienes son atacados por un atracador que ansía el collar de perlas de la señora Wayne.

Por un motivo u otro, el ladrón dispara a los padres de Bruce y huye, dejando a un desamparado niño que jura vengarse de los criminales para que nadie tenga que sentir su mismo dolor. De esta manera, la determinación del joven rico e impotente Bruce Wayne de combatir el crimen vestido con un atuendo inspirado en el murciélago vino “después de presenciar el asesinato despiadado y gratuito de sus padres” (Morrison, 2012: 45-46), así como la decisión de mostrar una cara pública despreocupada y poco inteligente para esconder su heroico secreto.



(MILLER, F. y MAZZUCHELLI, D. (2015<sup>3</sup>), *Batman Año Uno*, Barcelona: ECC Ediciones)

en un *Batman* más duro que el que representa su hijo.



Otro de los elementos recurrentes en la caracterización del personaje es la importancia del personaje del Zorro en cada una de las referencias al origen del héroe. De este modo, ya sea mediante un regalo de Navidad (como se muestra en *Batman. Ego*) o a través de la presencia cinematográfica o teatral de la obra (como se ha podido observar en imágenes previas del origen de *Batman*), el personaje de McCulley tiene una gran presencia en el héroe, como puede comprobarse también en la elección del sobrio vestuario. A este respecto, Morrison señala que *Batman* “era un ser humano sin habilidades sobrehumanas” cuyo disfraz “era sobrio, con tonos grises y destellos de amarillo”, como puede comprobarse en la siguiente imagen de la antología del superhéroe.



(WAID, M. y OLMOS, D. (2014), *Especial Detective Comics 27. 75 años de Batman y Batman en Barcelona*, Barcelona: ECC Ediciones)

En cuanto a su identidad secreta, Bruce Wayne, a los ojos del público, es un rico casanova que derrocha su dinero y sus aptitudes sin medida ni conciencia. De esta manera, logra desviar la atención de las sospechas de la posibilidad de que él sea el cruzado de la capa siguiendo la línea de otros personajes como El Zorro o la Pimpinela Escarlata, que se servían de su apariiencia de ricos petimetres para ocultar su verdadera identidad.

De esta manera, Bruce Wayne, la identidad secreta de *Batman*, “disfrutaba de la vida como un *playboy* rico, como un sofisticado descendiente de una familia acaudalada de la costa este” bajo la atenta mirada y los cuidados de su mayordomo Alfred, y la compañía de Robin, un joven pupilo que vestía con calzones verdes, máscara negra, chaleco rojo y capa amarilla (elementos que se repetirán a lo largo de los diferentes *Robin*) (Morrison, 2012: 46).



(Fuente: <http://www.uniminutoradio.com/noticias/quien-o-quienes-es-robin/>)

A pesar de la compañía de *Robin*, *Batman* es considerado frecuentemente como el más solitario de los superhéroes. Bruce Wayne posee una soledad interna que nadie es capaz de igualar (Morris y Morris, 2013: 163-164) desde la muerte de sus padres, momento en el que juró vengarse de todos los criminales e imponer el orden y la justicia.

En cuanto a su aspecto físico, *Batman* suele presentarse como un hombre maduro, fuerte y atemorizador; sin embargo, será con el *Batman* de Miller cuando



llegará a convertirse en “un coloso que parecía esculpido en granito y tinta china” (Morrison, 2012: 232). De todas maneras, ya sea en unos *comic books* o en otros, en todos ellos se repiten una serie de ideas; por un lado, el origen traumático del personaje y su juramento de venganza así como la elección del murciélago como símbolo identificativo, por otro, el duro entrenamiento físico y mental al que se somete el héroe para poder llevar a cabo su labor. *Batman* no es sólo un hábil luchador, sino que, como se puede deducir del nombre de la publicación en la que apareció inicialmente, también es un detective<sup>371</sup> y, por tanto, un hombre inteligente capaz de seguir las pistas que le lleven a capturar a los villanos así como desarrollar una serie de objetos de alta tecnología que le sirvan de apoyo en sus hazañas.



(CALDERÓN, F. (dir. ed.) (2014), *Orígenes secretos: Superman/Batman/Green Lantern*, Barcelona: ECC Ediciones).

<sup>371</sup> Así, por ejemplo, *Batman*, para solucionar un problema de desconfianza entre los miembros de la *Justice League of America*, revela al grupo las identidades secretas de todos ellos.

Como personaje no dotado de superpoderes, *Batman* no sólo ha desarrollado unas aptitudes físicas e intelectuales extraordinarias por medio del entrenamiento, sino también, como se ha mencionado, una serie de artilugios tecnológicos que le ayudan en su misión heroica (en su mayor parte, se aprecia la anteposición del prefijo *bat-*). Así, Umberto Eco menciona este uso de aparatos tecnológicos:

Una de las especialidades de Batman y de Robin consiste en lanzarse de un edificio a otro, valiéndose de un juego de largos cables, y descender de su helicóptero personal (también en forma de murciélago, como su automóvil y su lancha motora, y, en efecto, cada uno de esos vehículos es denominado con el prefijo *bat-*). (Eco, 2016: 295).



(MILLER, F. y MAZZUCHELLI, D. (2015<sup>3</sup>), *Batman Año Uno*, Barcelona: ECC Ediciones)

Así, gracias a estos *batcacharros*, el superhéroe conseguirá escapar de más de una trampa y atrapar a varios agresores que pretenden matarle o instaurar el caos y el miedo en Gotham (ciudad en la que suele circunscribir sus actividades heroicas, del mismo modo que *Superman* suele restringirse a Metrópolis). Esta tecnología también servirá como elemento de humor, por ejemplo, en la serie de los sesenta, protagonizada por Adam West.

Por otro lado, se ha de mencionar que, frente a héroes como *Superman*, *Batman* es mortal, por lo que su mayor vulnerabilidad será esta mortalidad; si bien también mostrará debilidad cuando acoja bajo su techo a los diversos *Robin*. A consecuencia de la aceptación de un pupilo, sufrirá las consecuencias de su pérdida en su carácter,

convirtiéndose en un héroe más serio y sombrío cada vez que uno le abandone (Dick Grayson) o muera (Jason Todd)<sup>372</sup>.

En cuanto a su identidad secreta (a la que ya nos hemos referido previamente), “la de Batman se había reservado para el particular desenlace de esta tercera entrega” de *Detective Comics*. *Batman* sería, al mismo tiempo, el héroe “noir, el sobrenatural, el tecnológico, el multimillonario, el fetichista.” (Morrison, 2012: 43).

En 1939, se representaba a *Batman* como un hombre delgado, de aspecto más o menos joven, que vestía una capa y una capucha negras. Esta capucha tenía unas orejas estilizadas y muy puntiagudas<sup>373</sup>, mientras que la ondulante capa le llegaba a la altura de los tobillos, estaba diseñada de modo que unas líneas azules le dotaban de profundidad y de la sensación de que estuviera reforzada con varillas de paraguas. En un principio, llevaba también unos pequeños guantes lilas y unas botas de montar hasta las rodillas que acababan en punta. El famoso símbolo del murciélago sobre su pecho fue, en un comienzo, una pequeña silueta negra, convirtiendo al cinturón multiuso amarillo en el único toque de color.

Casi en la década de los cincuenta, *Batman* se había convertido en una figura más robusta y paternal y había sufrido algunos cambios en su aspecto. Así, por ejemplo, las líneas azules de la capa habían desaparecido, aunque ahora tanto esta como la capucha eran de un azul intenso, y la camiseta y las mallas se volvieron de un tono gris claro, mostrando una imagen más amable de *Batman*.

El traje ya no estaba diseñado para asustar, sino para tranquilizar, y el único vestigio de su pasado era la sombra permanente alrededor de los ojos, que nunca, ni en su época más simpática, perdían ese espeluznante resplandor demoníaco, carente de pupilas (...) el Batman de los cómics siempre había tenido dos agujeros blancos por ojos, que se explicaban por la presencia de unas lentes reflectantes para proteger sus córneas y mejorar su visión (Morrison, 2012: 386).

El emblema que tiene sobre el pecho apareció por primera vez con el óvalo amarillo como parte del nuevo diseño que dio Infantino a los cómics en 1964 (Morrison, 2012: 389). En su adaptación a la televisión con la serie de finales de los sesenta (se emitió entre 1966 y 1968), se utilizó como símbolo en el pecho el emblema de Infantino convirtiéndolo, ya fuera por casualidad o de manera premeditada, en un logo

---

<sup>372</sup> Mostrando así un esquema parecido al de Aquiles y Patroclo.

<sup>373</sup> Respecto al tamaño y el estilo de las orejas del traje de *Batman* hay literatura, desde artículos más o menos formales a parodias y menciones metaliterarias en otros *comoc books*.



reconocible por todo el mundo en cualquier época. Además, también se empleó una voz en *off* para imitar el estilo del cómic y, aunque actualmente no se trate de una novedad, ya que hay numerosos ejemplos en los que se emplea un narrador externo a la historia (*Watchmen*, *300* o la reciente adaptación de *Deadpool*), en aquel momento constituía algo innovador que hacía referencia al texto de origen.

En lo que respecta a los villanos, Coma indica que, tanto los de la serie *Batman* publicada en *Detective* como los de su propio *comic book*, *Batman* (introducida de manera trimestral en 1940), eran un grupo singular. Por un lado, está el *Joker*, “con sus gases ponzoñosos y sus venenos que hacían que los hombres muriesen con una mueca horrible en la cara”; *Penguin*, era un extraño hombre similar a un pingüino “que utilizaba pájaros amaestrados y un buen surtido de pájaros trucados en su carrera criminal”; *Riddler*, un criminal de poca monta que dejaba pistas en forma de acertijos cuando cometía un delito; y *Two-Face*, “ex fiscal del distrito cuya cara estaba surcada por una cicatriz en un solo lado y que arrojaba una moneda al aire para decidir lo que iba a hacer”<sup>374</sup>, por mencionar a algunos.

*Batman* aparecerá en escena tratando de infundirles terror, puesto que todos estos villanos no son sólo malvados, “sino que eran también retorcidos y deformes como lo han sido siempre los mejores malos” y en pocas ocasiones morían. Constantemente se fugaban del lugar donde *Batman* los hubiera encerrado y proseguían con sus tropelías como antes, “con la venganza contra Batman en el primer puesto de su lista de prioridades.” (Coma, 1982: 228).

En la serie de televisión del 66, el *Joker* estaba representado por la figura de César Romero y aunque, como sucedía con otros muchos aspectos, la caracterización dejaba que desear, seguía siendo el *Joker*. El *Joker* era “un payaso lascivo, maníaco, diabólico” (Morrison, 2012: 130), el mismo que, en los setenta, volvió “a sus raíces psicópatas y homicidas.” (Morrison, 2012: 178).

*Batman*, además, se dejó llevar en numerosas ocasiones por delirios amorosos que le llevaron a compartir cama con mujeres que trataban de matarle a la menor ocasión (como si se tratara de un James Bond en mallas), como *Catwoman*, *Poison Ivy* o Talia (con quien tuvo además un hijo, Damian).

Los agresores de *Batman*, que comenzaron como científicos y desequilibrados mentales, se fueron haciendo cada vez más peligrosos y crueles a medida que pasaba el

---

<sup>374</sup> Esta idea la retomó Cormac McCarty en el personaje de Anton Chigurh de su novela *No es país para viejos* (2005), adaptada al cine por los hermanos Cohen (2007).

tiempo. Así, uno de los ejemplos más representativos de los villanos del Caballero Oscuro es el *Joker*, némesis del héroe cuya motivación principal es la de generar caos por el simple placer de crearlo. Así, este personaje llegará a uno de sus mayores momentos de maldad en *The Killing Joke* (Moore y Bolland, 1988), en la que, entre otros delitos, disparará contra Barbara Gordon (*Batgirl*), hija del comisario Gordon, dejándola inválida y provocando su cambio de identidad a Oráculo.



(WAID, M. y OLMOS, D. (2014), *Especial Detective Comics 27. 75 años de Batman y Batman en Barcelona*, Barcelona: ECC Ediciones)

Después de la década de los cuarenta, *Batman*, anteriormente un héroe adusto, se había convertido en un héroe más amable y alegre. El superhéroe de los inicios era un vigilante temible perseguido por la policía de Gotham, que veía en él una amenaza.

Sin embargo, Batman y Robin eran ciudadanos orgullosos que habían jurado representar a la policía, y trabajaban codo con codo junto a sus homólogos de uniforme para defender a la ciudad que amaban. (...) Cuando Robin entró en escena, Batman se vio obligado a crecer y volverse responsable, y el salvaje y joven Caballero Oscuro con tintes *pulp* de las primeras aventuras fue sustituido por un tipo de héroe muy distinto, un hermano mayor lleno de energía, el mejor amigo que un niño puede tener. El forajido se convirtió en un detective, un hombre digno de confianza, incluso para nuestros hijos. (Morrison, 2012: 101),

dejó de ser un demonio surgido de las sombras para convertirse en el ángel de la guarda (aún algo oscuro) que velaba por nuestra seguridad.





Así, *Robin* apareció por primera vez en 1940 como hijo de dos acróbatas circenses asesinados por un criminal que pretendía sacar dinero al propietario del circo. *Batman*, tal vez al sentir la tragedia del joven Dick como la suya propia, lo ponía bajo su protección y le ayudaba a vengar la muerte de sus padres. Poco después de su incorporación, las muertes violentas bajaron hasta los mínimos y *Batman* dejó de lado las armas de fuego para combatir el crimen sin víctimas mortales. (Coma, 1982: 228).

La presencia del personaje del folclore inglés *Robin Hood* también se encuentra en la raíz de *Batman* quien, si bien no es un justiciero que reparte las riquezas entre los menos afortunados, sí que sigue otras ideas presentes en este héroe romántico y en otros como, por ejemplo, el afán de instaurar la justicia y castigar a los malvados así como el juramento de evitar llevar a cabo su misión provocando víctimas mortales, como se puede observar en la siguiente imagen perteneciente a *Batman. Year One* y que supone una de las primeras actuaciones del héroe en el *comic book*.



(MILLER, F. y MAZZUCHELLI, D. (2015<sup>3</sup>), *Batman Año Uno*, Barcelona: ECC Ediciones)

En estas viñetas, así como en numerosas apariciones más (incluso, en un principio, en *The Dark Knight Returns* de Miller), *Batman* sigue el código ético de los héroes que les impide matar, puesto que eso supondría cruzar la línea que les separa de los villanos.

En lo referente a la mencionada relación con Robin Hood, además de por su carácter, también se pueden encontrar referencias directas a esta identificación entre el héroe romántico y el superhéroe, como en esta viñeta también perteneciente a *Batman. Year One*.



(MILLER, F. y MAZZUCHELLI, D. (2015<sup>3</sup>), *Batman Año Uno*, Barcelona: ECC Ediciones)

Morrison señala que *Batman* “era como Drácula; estábamos ante el vampiro como héroe, que daba caza a las criaturas de la noche, aún más siniestras que él” (Morrison, 2012: 43) (recordemos si no al *Joker*, a *Two Face* o a *Penguin*, cualquiera de ellos tanto moral como físicamente perturbadores) y añade que “Batman era dionisiaco” si lo comparamos con *Superman*, racional y apolíneo: “Superman luchaba por la igualdad y la justicia, la de Batman era una venganza pasional a puñetazo limpio” (Morrison, 2012: 46).

En el cuarto y último volumen del Caballero Oscuro de Miller, se “llevó la lucha de Batman al reino del mito y los símbolos, al enfrentarlo a Superman en una batalla campal apocalíptica librada en el Callejón del Crimen” (Morrison, 2012: 232), lugar donde murieron los padres de Bruce. Bruce y Clark, *Batman* y *Superman* pelean



utilizando las armas de las que dispone cada uno como si de la batalla entre Héctor y Aquiles se tratara, aunque en este caso acabará con la muerte simbólica de *Batman*, que conseguirá engañar a casi todos (salvo a *Superman*) para poder seguir trabajando desde las sombras, como puede observarse en la siguiente selección de imágenes de *El regreso del caballero oscuro* de Miller:





*Batman* ha logrado convertirse en “un icono cultural de primer orden”, en parte gracias a la adaptación cinematográfica del personaje (que comenzó en los cuarenta pero que tuvo su auge a partir de la década de 1980), logrando destacar la humanidad del personaje y provocando una mayor empatía con él dada “la ausencia de poderes extraordinarios y la dificultad de combatir el crimen con la amenaza de la muerte siempre latente.” (Tarancón, 2014).

*Batman*, y su símbolo (el murciélago negro, generalmente sobre un óvalo amarillo, aunque ha sufrido variaciones a lo largo del tiempo desde su publicación en 1939) se han convertido en el emblema de la justicia, de la perseverancia y de la lucha contra toda debilidad. Si los héroes apolíneos eran la luz que arde en nuestro interior y que nos lleva a alcanzar grandes objetivos (tenemos que ser héroes porque a ello nos

impelen nuestros dones); los dionisiacos, con el Caballero Oscuro en cabeza, se presentan como el reflejo que, desde las sombras, nos enseñan que nuestras posibilidades, incluso sin superpoderes, son casi infinitas y que, si *queremos*, podemos conseguir las hazañas más grandes (aunque para ello tal vez habremos de situarnos en la oscuridad, al borde del crimen y la muerte).



### 3.3.2.2. *Green Arrow*

*Green Arrow* apareció por primera vez en el número 79 de *More Fun Comics* (Weisenger y Papp, 1941) como “un multimillonario especialista en el arco que forjó su habilidad en una isla desierta para, de regreso a Star City, emprender su propia batalla contra el crimen.” (Guiral, 2007c: 113).

En un principio se presentó como una mezcla entre *Batman* y Robin Hood, es decir, “un justiciero disfrazado y equipado con un arco y flechas con diferentes utilidades, que podrían encontrarse también en el cinturón de *Batman*. Las similitudes entre este superhéroe y *Green Arrow* también se presentaban en la identidad secreta de ambos, siendo los dos multimillonarios que combatían el crimen de su ciudad usando una doble identidad y con ayuda de un compañero. (Grell, 2016).

Por tanto, *Green Arrow* es un vigilante, un justiciero que, como *Batman*, combate el crimen con sus capacidades humanas, en su caso, la arquería, las artes marciales y la tecnología; y que también se oculta bajo la identidad de un acaudalado hombre de negocios (dueño de *Queen Industries*), Oliver Queen, que suele restringir su actividad a *Star City*, donde vive (aunque bajo los mandos de Grell se trasladó a Seattle).

*Green Arrow* pasó por varias colecciones (*Adventure Comics* o *Justice League of America*, por ejemplo) como un personaje secundario sin demasiado peso editorial, hasta O’Neil y Adams lo convirtieron en coprotagonista de la saga que ocupó los números 76 al 89 de *Green Lantern/Green Arrow*<sup>375</sup> entre 1970 y 1972, dotando al personaje una identidad muy bien definida. A pesar de ello, el arquero verde volvió a ser relegado a un papel de poca relevancia hasta 1983, cuando obtendría un título propio (aunque fuera una serie limitada de cuatro números).

Cinco años después, en 1988, conseguiría su primera serie regular (escrita por Dixon y dibujada por Aparo y Demaggio), la cual señalaría su defunción (Guiral, 2007c: 113).

Unos años antes, en la década de los setenta junto a o’Neill, Mike Grell recoge al personaje de *Green Arrow* y lo dota de una madurez que le hará escribir unos años después en las portadas de los primeros ochenta números el sello *Suggested for Matured*

---

<sup>375</sup> En la serie que compartía, *Green Arrow* se enfrentó, junto a *Green Lantern*, a numerosos y variados enemigos, desde “sectas que rendían culto a la muerte al estilo Marilyn Manson, a arpías feministas, al peligro de la superpoblación, a la amenaza de la contaminación” e, incluso, a la toxicomanía de su pupilo, *Speedy*, y al proveedor de este, “un elegante e ingenioso multimillonario llamado Solomon, que se las daba de guay soltando frases ingeniosas delante de esbeltas supermodelos.” (Morrison, 2012: 185).

*Readers* que indicaba la posible inclusión de violencia gráfica, desnudos y lenguaje malsonante (Guiral, 2007c: 83).

Tras su muerte a finales de los ochenta, y como consecuencia de las bajas ventas de la serie de *Green Arrow* con el hijo de Oliver Queen como protagonista<sup>376</sup>, el personaje regresaría a la vida en el nuevo siglo en la que sería su nueva serie regular, *Green Arrow* (desde abril de 2001, escrita por Kevin Smith y dibujada por Phil Hester y Ande Parks), renaciendo de sus cenizas (aunque con parte de su memoria en el olvido) (Guiral, 2007c: 113).

En su juventud, Oliver Queen toma como referencia a Robin Hood<sup>377</sup> como héroe, por lo que recibirá clases de tiro con arco (en *Green Arrow. Year One* afirma que Howard Hill, el doble de Errol Flynn, le enseñó) adquiriendo cierta destreza. Sin embargo, después de matar accidentalmente a un animal, se traumatizará y en un safari con sus padres se verá incapaz de disparar a unos leones, lo que costará la vida de sus padres. En consecuencia, será criado por su tío y, con el tiempo, herederá la fortuna de la familia, que derrochará en busca de la emoción y el peligro que llene el vacío que siente en su interior.

---

<sup>376</sup> Connor Hawke (creado por Puckett and Aparo) es el hijo de Oliver Queen y segundo *Green Arrow*, cuya primera aparición se produce en *Green Arrow* (volumen 2) número 0 (1994). Creció como un monje en un monasterio hindú (ashram) y se convirtió en uno de los mejores luchadores de artes marciales, recogiendo el testigo de su padre tras la muerte de este.

<sup>377</sup> Robin Hood no será la única referencia literaria a tener en cuenta en el personaje de *Green Arrow* ya que Guillermo Tell, tanto en su carácter de justiciero como en su representación como arquero, será una figura de relevancia para el personaje de Queen, puesto que, a diferencia de Robin Hood, tanto Tell como Queen son ambos hombres maduros.



(DIGGLE, A. y JOCK, (2008), *Green Arrow: Año Uno*, Barcelona: Planeta De Agostini)

Su comienzo como héroe tiene dos versiones distintas, aunque ambas se producen en una isla alejada de la sociedad. Por un lado, en una de ellas cae de su bote cuando es asaltado por unos piratas y llega a la isla Starfish, desde la que logrará vengarse y regresar a su hogar.

En la otra narración, Oliver es atacado por Hackett, amigo y empleado suyo, porque está haciendo negocios con una narcotraficante de heroína. Queen logrará sobrevivir tras haber sido lanzado inconsciente al mar y en la isla descubrirá la

esclavitud a la que están sometidos los nativos, jurando vengarse de su atacante y liberar a estos.



(DIGGLE, A. y JOCK, (2008), *Green Arrow: Año Uno*, Barcelona: Planeta De Agostini)

En ambos casos, durante el tiempo que pasa en la isla, Oliver desarrolla sus habilidades de cazador, recuperando su destreza con el arco y adquiriendo una madurez interna de la que carecía así como autoconfianza.

Una vez habiendo liberado a los esclavos y castigado a sus captores (los traficantes de heroína, bajo el mando de la brutal Chien Na-Wei), se da cuenta de que ha encontrado su destino y elige emplear sus habilidades y recursos para luchar contra el crimen de *Star City* como un justiciero enmascarado bajo el nombre de *Green Arrow* (Flecha verde). En unos *comic books* se indica que es la prensa quien le da este nombre,



mientras que en el de Diggle y Jock es una de las nativas (que cuida de él cuando este se rompe el brazo en una segunda pelea con Hackett) quien se lo da.



(DIGGLE, A. y JOCK, (2008), *Green Arrow: Año Uno*, Barcelona: Planeta De Agostini)

Al igual que *Batman*, no sólo tendrá una *Arrow Cave* (Flechacueva) o un *Arrow Car* (Flechacoche) entre otros artilugios, sino que también desarrollará su tecnología de modo que no sea letal.



(DIGGLE, A. y JOCK, (2008), *Green Arrow: Año Uno*, Barcelona: Planeta De Agostini)

También formaría parte de la *Justice League of America*, aunque, al igual que sucede con su origen, existen varias versiones. Originalmente (en la *Silver Age*), se le pidió que se uniera después de que salvara a la Liga de Xandor, un malvado alienígena. Sin embargo, en el mundo post- *Crisis*, es Queen quien funda la Liga sin revelar jamás su identidad. Con el tiempo, la Liga le votaría como sexto miembro y volvería en *Infinite Crisis* junto con los miembros originales al mismo tiempo que lo hacía *Black Canary*.

A diferencia de otros superhéroes, que no ven afectada su vida personal más allá de los conflictos personales con las relaciones más cercanas, en el caso de *Green Arrow*, esta doble vida le supondrá un precio demasiado alto, por lo que decidirá renunciar (si bien no tardará en volver).





(GRELL, M. (2016), *Green Arrow: El arco del cazador*, Barcelona: Ecc Ediciones)

Este no será el único momento en el que abandonará su labor de héroe; así, por ejemplo, en un viaje con *Green Lantern*, tras caer en una emboscada, el brazo de *Green Arrow* se resbala una pulgada y mata a un criminal con una flecha en el pecho; en consecuencia, el superhéroe destrozará su disfraz y su equipamiento y decidirá poner fin a su carrera e ingresar en un monasterio buscando la redención y sus raíces. Un maestro le animará a retomar su labor tras renovar su confianza y enseñarle nuevas técnicas.

En un momento determinado de su etapa heroica, se muda a Seattle con *Black*

*Canary* donde establecen una floristería llamada *Sherwood Florist*<sup>378</sup>, para retomar sus raíces como arquero, para lo que empleará exclusivamente flechas normales.

En esta serie, *Black Canary* crea un nuevo disfraz para *Green Arrow* para que combata a un asesino en serie que actúa en Seattle, llamado *Seattle Slasher*. Como consecuencia de toda la acción, Dinah pierde su poder y esto, junto con el descubrimiento del hijo que concibe Oliver con Shado (sin que él lo supiera o quisiera), provocan la ruptura de la pareja.

En *Green Arrow: Cross Roads*, Oliver se enfrentará a algunos villanos de *Batman*, como *Deathstroke*, en Las Vegas, y actúa junto a *Catwoman*. Del mismo modo que sucede con el Caballero Oscuro bajo la perspectiva de Millar<sup>379</sup>, *Green Arrow* se convierte en un héroe demasiado violento, que traspasa la línea del villano, por lo que la *Justice League of America* intervendrá para recuperar al viejo Queen.

En *Zero Hour* será *Green Lantern*, quien se vuelva loco, después de que *Superman* destruya *Coast City*, hogar de *Green Lantern*, matando a miles de personas. Así, mata a todos los guardianes y absorbe toda la energía de la Batería Central siendo poseído por *Parallax*, quien decide reiniciar el universo a su imagen. Para detenerlo, Oliver tendrá que disparar contra su viejo amigo Hal Jordan, lo que supondrá un nuevo abandono de sus tareas de héroe.

Tiempo después, Oliver Queen morirá en la explosión de una bomba (que va en un avión) de una célula terrorista puesto que su brazo queda atrapado en el mecanismo y, si se libera, esta explotará matando a miles de personas. Para que esto no suceda, decide sacrificarse a sí mismo, haciendo que la bomba explote fuera de peligro. Al no haber un cuerpo que enterrar, su hijo Connor decide incenciar una flecha y lanzarla para que Queen sea enterrado allá donde caiga la flecha, como se cuenta en la historia de Robin Hood de Howard Pyle. Esta no es la única vez que se menciona esta leyenda, ya que también podemos encontrarla en la siguiente página de *Green Arrow. Year One*.

---

<sup>378</sup> En "The Hunters", publicado dentro de *Green Arrow: The Longbow Hunters*, vol. 1 (Grell y Haines) e incluido dentro de *El arco del cazador* (Grell, 2016).

<sup>379</sup> Nos referimos a la etapa de *The Dark Knight Strikes Again* (Miller, 2002).





(DIGGLE, A. y JOCK, (2008), *Green Arrow: Año Uno*, Barcelona: Planeta De Agostini)

Sin embargo, este no es el fin de Oliver Queen, puesto que Hal Jordan regresa para salvar la Tierra durante la Noche Final, usando los poderes casi divinos de *Parallax* para devolver a Queen a la vida. A pesar de sus buenas intenciones, el *Green Arrow* que regresa es una cáscara vacía sin alma cuyos recuerdos son una réplica de su conciencia temprana, mientras que el alma de Oliver permanece durante un tiempo en un lugar semejante al Cielo, hasta que se le permite reunirse con su cuerpo para luchar contra un malvado brujo llamado Stanley Dover. *Green Arrow* retomará sus votos de ayudar a los desfavorecidos y emprender la lucha por la justicia.

Después de la muerte de Stanley Dover, Oliver Queen crea un centro joven para *Star City* y, en esta época, salva a una adolescente, Mia Dearden, que comienza a actuar como él y que se convertirá en la nueva *Speedy*.

Con el tiempo, Oliver Queen se convertirá en el alcalde de *Star City*, y bajo su mandato se tomarán una serie de medidas progresistas, como la celebración de matrimonios homosexuales o la erradicación del chantaje y la corrupción.

Sin embargo, su actuación como *Green Arrow* no se detendrá, teniendo que combatir una vez más con *Deathstroke* o *Red Hood* (Jason Todd), quien, a pesar de ser vencido en una lucha con espadas, escapa y secuestra a *Speedy*.

Del mismo modo que *Green Arrow* formó parte de la *Justice League of America*, también lo fue de los *Outsiders* bajo la guía de *Batman*. Este desaparecerá sin previo aviso y tanto *Superman* como *Green Arrow* se preguntarán las razones, si bien considerarán la posibilidad de que lo haya hecho en beneficio de los demás. Sin embargo, finalmente y después de la destrucción del cuartel general, *Green Arrow* abandonará los *Outsiders*.

En *Final Crisis*, una sociedad secreta de supervillano ejecuta a *Martian Manhunter*, tras lo cual tanto *Green Lantern* como *Green Arrow* juran no descansar hasta vengar a su compañero. Pero antes deberán combatir a *Darkseid*, un villano que ha comenzado a esclavizar las mentes de la humanidad usando la Ecuación Anti-Vida. *Green Arrow* será uno de los últimos héroes supervivientes que resistirán al mal y lograrán utilizar la Ecuación Vida y destruir el poder de *Darkseid*.

Tras estos acontecimientos, *Green Arrow* decide crear su propia Liga compuesta por *the Atom*, *Captain Marvel*, *Congorilla*, *Starman* y *Supergirl* y que habrán de considerar en su primera aventura contra *Prometheus* cuáles son los límites que estarán dispuestos a rebasar para proteger a los inocentes y si es cierto que el fin justifica los medios.

*Prometheus* detonará una bomba en *Star City* reduciéndola a cenizas y matando a miles de personas en el proceso. Finalmente, *Green Arrow* logrará vencerlo, aunque para ello habrá de matarlo.

En la serie *Blackest Night*, Nekron, un villano, utiliza a los *Black Lantern Corps* para crear un ejército de héroes zombi, entre los que se encuentran *Green Arrow*, *Animal Man*, *Donna Troy*, *Ice*, *Kid Flash*, *Superboy*, *Superman* y *Wonder Woman*. El propio *Green Arrow*, poseído por la muerte, tendrá que ver cómo ataca a aquellos que ama (*Black Canary*, *Connor Hawke* y *Speedy*) y casi los mata. Finalmente, Hal Jordan

logrará devolver a todos a la vida con la ayuda de los *White Lantern Corps*, quienes combatirán y derrotarán a Nekron.

Después de esta serie de acontecimientos, *Green Arrow* será capturado y su identidad revelada públicamente, por lo que será llevado a juicio para responder de todas sus acciones. Aunque el jurado no lo condena, el juez ordenará su exilio de *Star City*.

El origen del personaje de *Green Arrow* ya ha sido mencionado (en sus dos versiones), por lo que podemos señalar que, aunque en este punto no se asemeje a *Batman*, continúa siendo un héroe heredero de la idea del personaje de naturaleza divina o singular (antes podían ser reyes, mientras que ahora estos se han transformado en los representantes de alguna adinerada familia).

Asimismo, también se convierte en huérfano de una forma violenta y es criado por un hombre (en el caso de Bruce Wayne este es Alfred, mientras que para Oliver Queen será un familiar), y pasará un largo tiempo entrenando sus habilidades, desarrollándolas hasta su máximo potencial, tanto las físicas, como las intelectuales.

En lo que respecta a su personalidad, continúa con la presencia de los elementos que forman al héroe: inteligencia, sabiduría, justicia, valor, fuerza... así como la oposición a matar, incluso a los villanos. A lo largo de sus aventuras, Oliver Queen demostrará que está dotado de una inteligencia destacable, que le permitirá la elaboración de armas tecnológicas, así como conocer la potencia con la que ha de acometer a sus enemigos, logrando herirles pero no matarles.

Su sentido de la justicia y la lealtad se demostrará también en la huida de la fama por sus acciones, sobre todo si esta podría suponer un problema añadido a aquellos a los que ha ayudado.



(DIGGLE, A. y JOCK, (2008), *Green Arrow: Año Uno*, Barcelona: Planeta De Agostini)

En lo que respecta a su valor y a su honestidad, Morrison afirma que:

Flecha Verde parece el cruel arquetipo del cuarentón renacido de la década de 1960. Sin embargo, en 1970, Ollie era (...) ese anhelado regreso al concepto perdido de héroe de la clase trabajadora sin pelos en la lengua ni miedo de decirle a la peña por dónde tenían que darle. (Morrison, 2012: 184).

Ya se ha mencionado que *Green Arrow*, al igual que *Batman* o *Iron Man* no posee ningún superpoder o don especial que no pueda desarrollarse con entrenamiento y constancia, lo que no significa que no posea habilidades extraordinarias.

En primer lugar, y tal vez la más relevante, es su dominio del arco (él mismo afirma ser capaz de disparar veintinueve flechas por minuto; en Smith, Hester y Wagner (2003), *Sounds of Violence*). Utiliza una amplia variedad de flechas trucadas (flechas bomba, flechas puño, flechas inflamables...), aunque en la actualidad prefiere emplear flechas comunes. Sobre la tecnología y la diversidad de las flechas, Eco dice que:

Estas flechas han sido concebidas en las formas más extraordinariamente elaboradas, y ofrecen varias posibilidades de empleo: flechas-ventosa, flechas-garfios, flechas-escalera, flechas-cohete, flechas-puño, flechas-redes, flechas-bolas, flechas-bengala. El lugar que en las flechas normales ocupa la punta, en las suyas lo ocupan aparatos de gran precisión, que al contacto con el blanco ponen en marcha inmediatamente los dispositivos elegidos, (...) La sorprendente utilización de este aparato técnico portátil hace que los poderes de los dos héroes resulten tan eficaces, por lo menos, como la agilidad gimnástica de Batman y Robin y, en ciertos casos, como los superpoderes de Superman o de J'onn J'onzz. (Eco, 2016: 295-296).

Relacionada con esta habilidad (el tiro con arco) se encuentra la caza, capacidad que ha desarrollado tras años de entrenamiento, paciencia y supervivencia, así como la agilidad, que le permite escapar de los disparos de sus agresores sin resultar herido así como sorprenderles sin ser percibido.

Dentro de los conocimientos que posee se encuentra el de la aviación, que puede emplear en la conducción de distintos tipos entre los que se cuenta su *Arrowplane*<sup>380</sup>, o el de las artes marciales ya que, aunque sus armas se empleen desde cierta distancia, en más de una ocasión ha tenido que recurrir al combate cuerpo a cuerpo, por lo que es diestro en judo, *kickboxing*, karate y esgrima<sup>381</sup>. Debido a su destreza con el arco así como al hecho de que ha entrenado por encima de las demás esta habilidad y es la que más emplea, la fuerza de sus brazos es superior a la del hombre común (logrando, en una ocasión, romper una cadena de metal en unas horas).

---

<sup>380</sup> Al igual que en el caso de *Batman*, es relevante el uso que se hace de neologismos ad hoc, si bien el Caballero Oscuro será quien lo inicie.

<sup>381</sup> Recordemos que venció a Jason Todd, el segundo Robin, cuando regresó como *Red Hood*.





(DIGGLE, A. y JOCK, (2008), *Green Arrow: Año Uno*, Barcelona: Planeta De Agostini)

En cuanto a su vulnerabilidad, del mismo modo que le sucede a los héroes que no disponen de superpoderes, su mayor debilidad será este hecho, es decir, que son igual de mortales que cualquier otro ser humano y que simplemente se diferencia por los rasgos que fomenta y perfecciona, así como por los elementos de alta tecnología de los que pueda disponer. Será por ello por lo que morirá, también realizando el sacrificio máximo, el de su propia vida, como otros superhéroes (*Superman*) o héroes (*Beowulf*).

En lo que respecta a la identidad secreta, ya se ha mencionado por extenso, atendiendo a sus similitudes con *Batman* y, por consiguiente, con la literatura romántica con héroes como el Zorro o la Pimpinela Escarlata. Sin embargo, en el caso de Oliver Queen, reducirá su papel de petimetre, a diferencia de la actuación de *Batman*, llegando incluso a ser elegido alcalde de su ciudad.

Por otro lado, en lo que respecta a su uniforme, este tiene grandes similitudes con el traje con el que se describe a Robin Hood en leyendas y novelas. A este respecto, Umberto Eco expone:

Con la malla pegada al cuerpo, y un par de botas y otro de guantes, recuerdan la indumentaria de Robin Hood. Aunque hombres de carne y hueso<sup>382</sup>, los dos héroes constituyen una tardía y tecnológica reencarnación de éste, por cuanto actúan solamente merced al uso de flechas. (Eco, 2016: 295).

En un principio, *Green Arrow* será representado de una forma prácticamente idéntica a Robin Hood; sin embargo, en otros autores se actualizará su apariencia, suprimiendo el gorro de Robin Hood y la pluma por una capucha), pero manteniendo las tonalidades verdes y las mallas.



(DIGGLE, A. y JOCK, (2008), *Green Arrow: Año Uno*, Barcelona: Planeta De Agostini)

<sup>382</sup> Se refiere a *Green Arrow* y su compañero *Speedy*, quien hace el papel de aprendiz como lo es *Robin* con *Batman*.

Si existe un auxiliar importante en la vida de este superhéroe, ese es Roy Harper (*Speedy*), un joven arquero excepcional que había crecido en una reserva de nativos americanos. Al morir su mentor, *Brave Bow*, Oliver lo toma bajo su protección y lo convierte en su compañero (de una manera muy similar a la de *Robin* y *Batman*). Con el tiempo formaría equipo con otros jóvenes (*Aqualad*, *Kid Flash*, *Robin* y *Wonder Girl*) en los *Teen Titans*.

Por otro lado, también será importante en su vida *Black Canary*, con la que mantendrá una larga relación y con quien estará a punto de casarse (a pesar de las reticencias de ella). Sin embargo, este enlace al final no se producirá.

Podemos concluir señalando que, al igual que sucede con *Batman*, podemos señalar la importante dependencia de *Green Arrow* respecto a los héroes precedentes, ya sea en su caracterización interna (personalidad, atributos, origen...) o externa, en cuyo caso existe una necesaria relación con Robin Hood, que puede observarse en las imágenes y confirmarse en los diálogos.



### 3.3.2.3. *Iron Man*

*Iron Man* aparece por primera vez en el número 39 de *Tales of Suspense* (marzo de 1963) y fue creado por un equipo creativo de grandes nombres como son Stan Lee, Jack Kirby, Lieber y Don Heck. *Tales of Suspense* era una serie de cómics que incidía en el género del terror y los monstruos y que fue el origen de algunos de los superhéroes de Marvel. Cinco años después de la primera aparición de *Iron Man* en esta serie se publica *The Invincible Iron Man* (mayo de 1968) de Archie Godwin, Gene Colan y Johnny Craig.

Howe resume de esta forma el argumento que explica el origen de *Iron Man*:

Tony Stark no tenía problemas de autoestima ni problemas para pagar el alquiler ni le costaba hablar con las chicas. Era un industrial ligón y bigotudo con contratos con el ejército. Herido y secuestrado por Wong-Chu, el ‘Tirano de la Guerrilla Roja’, Stark recibe la orden de desarrollar un arma para el enemigo comunista. En lugar de eso, fabrica un traje de metal que mantendrá su débil corazón en funcionamiento y que también le servirá como armadura con la que escapar. (Howe, 2013: 44).

Es decir, estamos ante otro superhéroe de origen rico, con un carácter egoísta (como *Doctor Strange* o *Green Arrow*) y que, tras sufrir un ataque, decide emplear la tecnología para combatir el crimen. Es por ello por lo que nos encontraríamos ante un héroe dionisiaco, puesto que el motivo que le empuja a una actitud heroica es un trauma, y a raíz de ello, desarrollará sus aptitudes y se servirá de herramientas de alta tecnología para resolver con éxito sus gestas.

La historia comienza mientras el magnate Tony Stark, heredero de *Stark Industries*, acude a Chardistán (país ficticio del subcontinente asiático) para comprobar la situación en la que se hallan algunos de sus proyectos dirigidos a S.H.I.E.L.D. En un momento, sobre ellos cae una lluvia de balas que, aunque logra esquivar Stark, provoca que una de las minas terrestres explote cerca de él y una de las esquirlas de metal se introduzca en su cuerpo y se aproxime cada vez más a su corazón. También entonces es capturado por Wong-Chu, quien le ordena reparar unas armas junto con Ho Yinsen, un físico ganador del Premio Nobel, quien inventa una placa magnética que coloca en el pecho de Stark para que repela la metralla y mantenga a Stark vivo<sup>383</sup>. Asimismo,

---

<sup>383</sup> Este fragmento de metralla no se puede extraer sin matarlo, por lo que Stark se verá obligado a ocultar bajo la ropa una placa que regule el repulsor y su propio corazón, así como a cargarla todos los días pues,

diseñan y construyen una armadura que les permita escapar, si bien sólo lo logrará Tony ya que Yinsen muere. En unas narraciones se produce como un sacrificio, mientras que en *Iron Man. Season One* es resultado de un accidente.



(CHAYKIN, H. y PAREL, G. (2013), *Primera temporada: Iron Man*, Girona: Panini)

En sus inicios, dado que el personaje se creó a principios de la década de los sesenta, tenía un sesgo anticomunista bastante evidente que le hizo enfrentarse con la que, más adelante, sería una compañera en los *Avengers*, *Black Widow* (Natasha Romanoff). Más tarde, en *Iron Man. Season One*, este enemigo se vería representado por un antiguo compañero de universidad de Tony, que se habría convertido en un islamista radical.

---

de lo contrario, dejará de funcionar y podría morir.





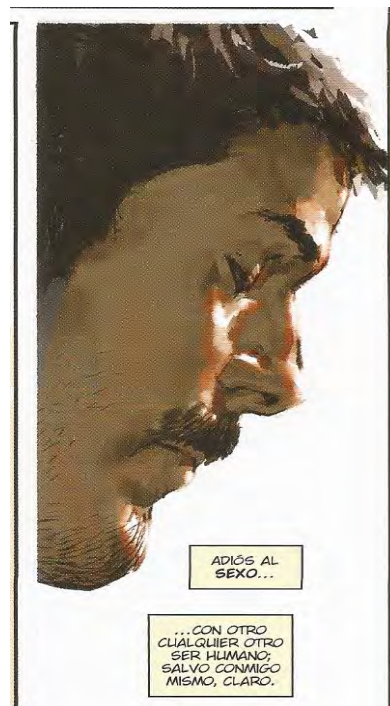
(CHAYKIN, H. y PAREL, G. (2013), *Primera temporada: Iron Man*, Girona: Panini)

Bajo los mandos de Bob Layton y David Michelinie, la personalidad de Tony Stark adquirió mayor profundidad, se acuciaron sus defectos (la mezquindad, la egolatría, el odio hacia sí mismo, el desprecio a las promesas,...) para dotarle de un carácter más firme y hacer del personaje alguien redondo, que pudiera evolucionar. John Romita Jr. se hizo cargo del dibujo más adelante y asumió todos estos cambios en su trazo y en el contenido de las viñetas. (Howe, 2013: 229).

Otro de los argumentos que se suelen emplear con frecuencia es el del alcoholismo de Stark, que llega a poner en peligro a aquellos que le rodean. Esta trama adquiriría mayor presencia en *Demon in a Bottle* (Michelinie, Layton y Romita Jr.), *comic book* en el que Stark se verá asaltado por la falta de confianza, tanto en los demás como en sí mismo, lo que le llevará al abismo del alcohol, del que será, sin embargo,

rescatado. En una de estas incursiones en el alcoholismo, Stark perderá su empresa y dejará al cargo de su identidad heroica durante un tiempo a James Rhodes hasta haberse recuperado totalmente. De este modo, en los ochenta *Iron Man* “había recaído en el alcoholismo y (...) dormía en la cuneta” (Howe, 2013: 263), por lo que O’Neil se propuso cambiar al personaje que llevaba el traje de Iron Man en favor de James Rhodes, amigo del propio Tony Stark.

Howe afirma que “el personaje de Tony Stark, del mismo modo que hizo su traje, tuvo que mejorar con el tiempo desde sus inicios como un conquistador nato que siempre evitaba mostrar el pecho desnudo por el complejo entramado metálico que lo mantenía con vida” (Howe, 2013: 229). Así, en *Iron Man. Season One*, indica que una de las actividades humanas de las que habrá de despedirse es cualquier contacto humano íntimo.



(CHAYKIN, H. y PAREL, G. (2013), *Primera temporada: Iron Man*, Girona: Panini)

En la década de los ochenta y noventa, después de una serie de accidentes y malas decisiones, el gobierno estadounidense declarará a *Iron Man* como proscrito y peligro público, por lo que este decidirá primero viajar a Rusia (donde causará algunos estragos) y, más adelante, fingir la muerte de *Iron Man* para retirar la identidad del superhéroe de forma permanente. Sin embargo, deberá crear una nueva para combatir a un nuevo villano al que creía vencido (*Firepower*).

Cuando se filtran los diseños de la armadura de *Iron Man* (*Armous Wars*, 1987-

1988, Michelinie, Layton, Bright y Windsor Smith) y caen en malas manos, se inicia un conflicto que supondrá la pérdida de varias vidas así como la reputación de *Iron Man*. Asimismo, durante este conflicto, la relación entre *Captain America* (Steve Rogers) y *Iron Man* se deteriora y este es declarado una amenaza por el gobierno.

A consecuencia de los daños que sufre Tony en su sistema nervioso, toma una serie de medidas que le permitan continuar manteniendo su movilidad; desde implantarse un chip en la columna vertebral a manejar de manera externa la armadura de *Iron Man*. Sin embargo, su sistema nervioso sigue fallando (provocando que sea derrotado en algunas batallas), por lo que crea *War Machine*, una nueva y más pesada armadura.

Finalmente, y al igual que los dos superhéroes anteriores, Tony Stark finge su muerte para ponerse en animación suspendida y lograr una mejora de su deteriorada salud, momento en el que Rhodes se colocó al mando de la empresa y de la identidad de *Iron Man* como *War Machine* hasta que Tony volvió de entre los muertos. En ese momento, y tras conocer el engaño, Rhodes se separa de Stark asumiendo la identidad de *War Machine*.

Ya a mediados de los noventa, *The Crossing* (1995, Harras y Deodato Jr.) introduce la idea del control mental que sufre *Iron Man* a cargo de Kang, un villano, y que supondrá la muerte de varios vengadores así como la del propio Stark, que será relevado, tras un viaje en el tiempo, por su propio ser más joven. En este mismo arco narrativo se creó un universo alternativo (*Heroes Reborn*, 1996-1997, Lee y Liebfeld) en el que todos los héroes lograban sobrevivir y Stark se mantenía como un hombre adulto, fusionándose con su otro yo muerto y manteniendo todos los recuerdos de ambos. Esto trajo como consecuencia la recuperación de su fortuna y sus bienes así como su reincorporación a los *Avengers*.

*Iron Man* también participará dentro de la anteriormente mencionada *Civil War* (vid. *Spider-Man*), que deriva de la gran masacre producida en Stamford (Connecticut), en la que murieron decenas de civiles y villanos, y que supuso el cambio de la opinión de la sociedad ante los superhéroes. A consecuencia de ello, el gobierno norteamericano aprueba la Ley de Registro de Superhumanos, que divide en dos al grupo de *Avengers* en función de su posición ante la mencionada ley.

Tony Stark lideró a aquellos a favor de ella, convenciendo también a *Spider-Man*, quien, sin embargo, se enfrentó al primero tras la creación de la Prisión 42 en la Zona Negativa en la que se encerraba a los opositores a la normativa.

Más adelante, dentro de la serie *Civil War* (2006-2007, Millar y McNiven), Stark será nombrado director de S.H.I.E.L.D. mientras el *Captain America* continua combatiendo la ley, aunque ya por medios legales. A causa de ello, será asesinado cuando acude a su juicio por un francotirador (si bien volverá a la vida un par de años después, en *Captain America: Reborn*, 2009-2010, Brubaker y Hitch).

Antes de los sucesos de *Civil War*, en *World War Hulk* (2007, Pak y Romita Jr.), un grupo de superhéroes detreminó que *Hulk* (de quien hablaremos en el apartado siguiente) era una amenaza para la humanidad, por lo que le tienden una trampa en una misión en el espacio, desde donde pretenden enviarle a un planeta habitable pero deshabitado. *Hulk* no llegará a su destino, sino que, al enfurecerse por el engaño, termina en otro planeta, desde el que logra regresar a la Tierra y combatir a los superhéroes que le han intentado exiliar, entre los que se encuentra *Iron Man*. Este es vencido y encarcelado, si bien luego será a quien acuda *Hulk* para pedirle que le derrote con tecnología de S.H.I.E.L.D., ruego que Stark aceptará para que *Hulk* no destruya la Tierra, dejándolo en coma.

Después de *World War Hulk*, los *Avengers* descubren que Elektra es una skrull<sup>384</sup> en *Secret Invasion* (2008, Michael Bendis y Francis Yu), aunque no será la única que sorprenderán (por ejemplo, Jarvis, el mayordomo de los *Avengers*, quien desactivará las defensas de la Tierra, la tecnología de S.H.I.E.L.D. y la armadura de *Iron Man*) y que serán el inicio de la invasión Skrull.

Stark, tratando de hallar un medio de combatir la invasión alienígena, decide desarrollar una nueva armadura cuya tecnología no pueda ser inutilizada por los skrull. *Spider-Woman* (también skrull) trata de engañarle diciéndole que él también es un alienígena, aún por activar. Sin embargo, *Black Widow* destapa la trampa y le explica que lo que pretenden es evitar que *Iron Man*, una de las cinco personas capaces de pararles, lo intente. Finalmente, y gracias a Norman Osborn, repelen la invasión, aunque con resultados catastróficos puesto que muere *The Wasp*. Hank Pym culpa a *Iron Man* de todo lo sucedido y este es destituido de S.H.I.E.L.D., que es sustituida por una nueva agencia (H.A.M.M.E.R.), dirigida por Osborn.

En la siguiente serie, *Dark Reign* (2008-2009, Michael Bendis y Maleev), Osborn le ordena a *Iron Man* que le entregue el registro de superhumanos, aunque este decide transmitirle un virus que le permita escapar, convirtiéndose de nuevo en un

---

<sup>384</sup> Raza extraterrestre creada por Stan Lee y Jack Kirby, cuya habilidad es la metamorfosis o el polimorfismo y que aparecieron por primera vez en el número 2 de *Fantastic Four* vol. 1 (enero de 1962).

proscrito y terminando en coma tras una batalla contra Norman Osborn.

*The Siege of Asgard* (2009-2010, Michael Bendis y Coipel) hace despertar a *Iron Man* en el momento más convulso (cuando los vengadores oscuros de Osborn están destruyendo, junto a este y el Vigía, Asgard). Los *Avengers* salen victoriosos gracias a Loki (que muere) y a *Iron Man*, que consigue la derogación de la ley que inicia *Civil War* así como el perdón del resto de superhéroes.

A partir de ese momento<sup>385</sup>, Stark parece cambiar, creando una nueva compañía que empleará para dotar de energía renovable y gratis a todo el mundo en lugar de para desarrollar armas, así como para crear un coche (que será sabotado en dos ocasiones) y una nueva armadura.

*Fear Itself* continúa mostrando a los dioses nórdicos y su mitología en lucha contra o a favor de la Tierra (y que supondrá la muerte de Thor), mientras que en los números 510 al 520 de *The Invincible Iron Man* (2013, Fraction y Larroca) regresará un viejo enemigo de *Iron Man*, el Mandarín; tras lo cual abandonará la Tierra para ayudar a *Guardians of the Galaxy* considerando que el planeta estará mejor sin él.

Algún tiempo después, en *Superior Iron Man* (2014, Taylor y Çinar), Tony Stark desarrolla de nuevo los rasgos más oscuros de su personalidad, como la falta de responsabilidad, el egoísmo o sus problemas con el alcohol mientras crea una nueva armadura, en la que suprime los colores que lo caracterizan (el rojo y el dorado) por el blanco. Asimismo, instalado en San Francisco, entrega a la sociedad una aplicación (llamada Extremis 3.0) que supone una versión de un virus tecnológico que permite obtener de manera gratuita belleza, salud e, incluso, inmortalidad. Sin embargo, esta gratuidad no dura mucho, ya que en seguida se comienza a cobrar una desorbitada tarifa diaria a los usuarios, que recurren a la violencia y al crimen para conseguir el dinero necesario.

En lo referente al origen de *Iron Man*, ya se ha podido comprobar que comparte inicio con los héroes dionisiacos (más con *Green Arrow* que con *Batman*, si bien, como este último, se convertirá en un proscrito en más de una ocasión a lo largo de su trayectoria), tanto por su descendencia de una familia adinerada como porque el hecho que le mueve a convertirse en un superhéroe es la venganza. Así, Morrison afirma lo siguiente de Tony Stark:

---

<sup>385</sup> *Fear Itself* (2011, Fraction e Immonen).

El multimillonario Stark, un genio de la tecnología, representaba el modelo de éxito del siglo XXI, en unos Estados Unidos donde el Capitán, que hasta entonces había sido su símbolo en tiempos de guerra, era básicamente un personaje anticuado, representante del individualismo aguerrido y autosuficiente, un espíritu pionero que ya no era bienvenido en aquel mundo interconectado. (Morrison, 2012: 414).

Morrison continúa destacando el carácter robótico o tecnológico de la identidad de *Iron Man*, aunque señalando también la existencia de un alma y un corazón bajo el frío metal:

*Iron Man* era el héroe rompedor perfecto para una primera década del siglo XXI totalmente carente de aspiraciones. Era el ciborg multimillonario, mitad hombre, mitad máquina, en el que todos nos estábamos convirtiendo (...) *Iron Man* nos recordaba que nuestro futuro como hombres-máquina iba más allá del triunfo de la tecnología desalmada; que también incluía un intercambio, una erotización y suavización de contornos metálicos. *Iron Man* no era un robot, como podría parecer al principio, y aquella armadura impenetrable escondía un ser delicado con ojos de cachorrito. El hombre de metal tenía un corazón de metralla destrozado. Tony Stark se transformó en el núcleo sensible, en el alma herida dentro de una máquina militar que ayudaba a vender una guerra y a humanizar a sus guerreros. (Morrison, 2012: 443).

De este modo, *Iron Man*, al igual que otros personajes del cómic que se encuentran a medio camino entre la máquina y el ser humano (por ejemplo, la recientemente adaptada al cine *Ghost in the Shell*, que ahonda en el problema de hallarse en la linde entre dos mundos), Tony Stark será a un tiempo un arma bélica preparada para la batalla y un hombre encerrado en un cuerpo metálico que le aísla del resto de la humanidad.

En lo que respecta a sus habilidades, estas se centrarán predominantemente en unas capacidades tecnológicas más que en unos dones físicos. Así, por ejemplo, dispone de tecnología ofensiva (lanzamiento de rayos, misiles explosivos) y defensiva (un escudo psíquico) sobre una armadura hecha a base de una aleación de titanio y oro, que supone el metal más resistente a los golpes. En *Iron Man. Season One*, podemos comprobar que, en un principio, la tecnología fundamental de la armadura es la repulsora (que le permite seguir vivo así como evitar ciertos ataques armados), así como el lanzamiento de rayos y la capacidad de volar gracias a una serie de propulsores y



equilibradores situados en manos y pies.

Sin embargo, Stark no sólo está dotado de una serie de habilidades sobrehumanas gracias a la tecnología, sino que él mismo es una persona cuya inteligencia es superior a la normal, lo que le permite idear una serie de inventos de avanzado desarrollo tecnológico, incluso con los materiales más pobres y escasos.

Sin embargo, a pesar de todas estas habilidades, Stark es un individuo sumamente vulnerable psicológicamente, ya que su dependencia del alcohol le ha puesto en peligro a él y a cuantos le rodeaban en más de una ocasión. Este problema (bastante desarrollado a lo largo de la historia del personaje, como se ha podido comprobar), se agrava a causa de su orgullo y la irresponsabilidad que muestra en algunas ocasiones, relacionándolo, así, con los héroes románticos de Wells, Stevenson o Pyle.

*Iron Man* no carece de una debilidad física, ya que el fragmento de metralla alojado dentro de su cuerpo supone la vulnerabilidad que, a modo de talón de Aquiles o de la mancha de Sigfrido, puede matarle. De este modo, aunque la tecnología le permite no sólo continuar vivo, sino también adquirir una serie de habilidades; también puede condenarle si surge cualquier problema.

Lo referido a la muerte del héroe así como a su identidad secreta ya se ha visto por extenso en la redacción de la historia del personaje en el cómic; de esta manera, se ha podido observar que *Iron Man* muere o queda en coma en más de una ocasión, si bien en varios casos se produce como un autosacrificio del héroe ante una encrucijada. Mientras tanto, su identidad secreta queda comprometida en una única ocasión (durante los acontecimientos de *Civil War*) aunque en *Iron Man. Season One* su mayor enemigo en el *comic book*, descubre la relación existente entre el superhéroe y el magnate, por lo que acudirá a la empresa para atacarle.

En lo que respecta al disfraz de *Iron Man*, en un principio, el diseño del traje de Kirby era “gris, redondo y abultado” (Howe, 2013: 44), y, aunque más adelante se le dotó de una gran cantidad de elementos tecnológicos (imanes, ventosas, jets...), siguió sin tener atractivo hasta que volvieron a colorearlo con tonos llamativos, como son el rojo y el amarillo, lo que podría relacionarlo más con los héroes apolíneos. Sin embargo, sus características personales así como su origen o la raíz de sus poderes lo señalan como un héroe dionisiaco que *elige* convertirse en un héroe.

Por otro lado, en lo referente a la armadura, se ha de señalar que esta se

relaciona directamente con los personajes de la épica medieval, puesto que *Iron Man*, como un modernizado caballero andante, porta tanto su armadura como su yelmo y su enseña (esta en el pecho, como símbolo del superhéroe) al igual que el Cid, Amadís o Roldán.



(CHAYKIN, H. y PAREL, G. (2013), *Primera temporada: Iron Man*, Girona: Panini)

Finalmente, en lo que respecta a los auxiliares y villanos de *Iron Man*, estos se van a encontrar en el entorno del propio héroe; encontrando entre los primeros a su secretaria, la señorita Potts, y al piloto que le devuelve a su hogar y que se convierte en su conductor y, posteriormente, en *War Machine*, James Rhodes. En ambos casos, serán más un apoyo psicológico que físico, puesto que serán ellos quienes se preocupen de su bienestar así como de sus bienes mientras él se halle ausente.



(CHAYKIN, H. y PAREL, G. (2013), *Primera temporada: Iron Man*, Girona: Panini)

Por otro lado, los agresores de *Iron Man* comenzarán siendo personas de su entorno para ir alejándose poco a poco y culminar en batallas espaciales contra razas alienígenas.

Por último, aunque algo menos reconocible que los símbolos de los héroes previos, el que representa a *Iron Man* será la placa luminosa que lleva en su pecho y que será un elemento común no sólo a las diferentes versiones de la armadura, sino también al propio personaje en su identidad secreta.

### 3.3.3. PROMETEICOS: EL ANTIHÉROE

#### 3.3.3.1. *Hulk*

*Hulk* fue creado en 1962 por Stan Lee y Jack Kirby, debido a que, tras el éxito en 1961 de *Fantastic Four*, Marvel decidió ampliar su universo con nuevos personajes. De esta manera, apoyándose en la notoriedad que volvía a tener la literatura gótica (con *Frankenstein* de Mary Wollstonecraft Shelley a la cabeza) idearon una mezcla entre la criatura de *Frankenstein* y *Dr. Jeckyll* y *Mister Hyde*, un personaje al que temer y compadecer al mismo tiempo.

Así, en mayo de 1962 se publicó el primer número de la serie que narraba “cómo Bruce Banner, un científico que trabajaba para el ejército norteamericano, había diseñado un nuevo tipo de arma: la terrible bomba Gamma” (Giral, 2007b: 18).

Cuando van a realizar la prueba del arma, se da cuenta de que se ha colado un joven, Rick Jones, y que se halla en peligro, por lo que sale en su busca y, antes de entrar en el área de peligro, le pide a su ayudante Igor, un comunista infiltrado, que detenga la cuenta atrás. Este no lo hace y, aunque Bruce logra poner a salvo a Rick, le golpea toda la radiación provocando que, cuando llega la noche<sup>386</sup>, se convierte en un monstruo verde (en un principio fue gris pero, por errores de impresión<sup>387</sup>, se cambió el color) que aumenta el tamaño, fuerza, etc. del doctor. Así, Howe señala que:

cuando caía la noche, el cuerpo de Banner crecía y se volvía gris, y empezaba a destrozarse armas, jeeps y cualquier perspectiva de felicidad que tuviera. Como Hulk, sería perseguido implacablemente por el general Trueno Ross, cuya tozudez militar posicionaba al monstruo como un rebelde autoritario. (...) Rick Jones (...) pasaba los primeros números como el único amigo de Banner, encerrándolo de noche como si fuera un borracho violento que estuviera desintoxicándose. (...) Podíamos llamar superhéroe a Hulk pero, ¿qué era lo que estaba salvando? ¿Y de quién? (Howe, 2013: 41).

---

<sup>386</sup> Más adelante, *Hulk* no sólo actuará de noche y, en la actualidad, *Hulk* aparece cuando Bruce Banner se enfada.

<sup>387</sup> Que pueden observarse en las imágenes que aparecen a continuación.



(Fuente: <https://read.marvel.com/#/book/83>)

(Fuente: [http://marvel.wikia.com/wiki/Incredible\\_Hulk\\_Vol\\_1\\_1](http://marvel.wikia.com/wiki/Incredible_Hulk_Vol_1_1))

Sin embargo, y como ya se ha podido observar en este capítulo y en el anterior, el héroe lo será por la unión de las características heroicas así como por su modo de actuar, por lo que, a veces, la heroicidad vendrá dada por el constante o intermitente sacrificio que asume y que puede llevarle a una búsqueda o un exilio eterno tratando de encontrarse a sí mismo y de salvarse al mismo tiempo que socorre a la humanidad.





(VAN LENTE, F. y FOWLER, T. (2012), *Primera temporada: Hulk*, Girona: Panini)

Howe afirma que *Hulk* es “una actualización a la era nuclear de la historia del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde (...) las fronteras científicas de la Guerra Fría eran fundamentales para la historia” (Howe, 2013: 40).

A pesar de este aparentemente prometedor comienzo, la serie original de *Hulk* se canceló antes de que pasara un año de su creación, en el número 6 que data de marzo de 1963. Esto no supuso la supresión del personaje del Universo Marvel, sino que se incorporó a otras colecciones, como *Fantastic Four* (12, marzo de 1963; 25-26, abril-mayo de 1964), *Spider-Man* (14, julio de 1964) o *Avengers* (1-2, septiembre-noviembre 1963), a veces como héroe invitado, como antagonista o aliado.

En 1964 *Hulk* apareció en el número 60 de *Tales to Astonish* (octubre de 1964, Lee y Ditko; aunque tanto el guionista como el escritor fueron cambiando a medida que avanzaban los números<sup>388</sup>), publicación en la que se introdujeron algunos supervillanos como *Leader* o *Abomination*. Howe señala sobre este periodo que “Hulk volvió en *Tales to Astonish*, replanteado por Ditko de modo que las transformaciones de Bruce Banner en Hulk fueran provocadas por los ataques de rabia de Banner” (Howe, 2013: 51-52).

En el número 102 (abril de 1968) se cambió el título (magnificándolo con un adjetivo antepuesto, como era habitual en los personajes Marvel<sup>389</sup>) por *The Incredible Hulk* que perduró hasta 1999, cuando Marvel canceló la serie y relanzó la serie *Hulk*. En los números 180–181 (octubre-noviembre de 1974) de *The Incredible Hulk* se introdujo a otro superhéroe prometéico, *Wolverine*, que, a pesar de que más tarde se convertiría en uno de los grandes éxitos de Marvel, apareció por primera vez como un antagonista.

Unos años después, en 1977, Marvel inició un segundo título sobre el personaje verde, *The Rampaging Hulk*, que duró nueve números (tras lo cual se cambió de nombre a *The Hulk!* y comenzó a imprimirse en color) y se caracterizaba por estar publicado en blanco y negro y porque se concibió originalmente como una serie de analepsis localizadas entre el final del título independiente de principios de los sesenta hasta su incorporación a *Tales to Astonish*.

En ese mismo año, se produjeron dos películas para la televisión sobre el personaje, lo que llevó a la creación de una serie de televisión que comenzó en 1978 y se mantuvo en antena hasta 1982 introduciendo la famosa frase “No me hagas enfadar. No quieres verme enfadado”<sup>390</sup>.

Mantlo retomó al personaje en la década de los ochenta, introduciendo la idea del abuso infantil que sufrió Bruce Banner y que puede verse también en *Hulk. Season One*. Después de Mantlo, Byrne narró la boda entre Bruce Banner y Betty Ross y, a

---

<sup>388</sup> Jack Kirby (68–87, junio de 1965-octubre de 1966), Gil Kane como “Scott Edwards” (76, febrero de 1966), Bill Everett (78–84, abril-octubre de 1966) o John Buscema (85–87, noviembre de 1966- enero de 1967).

<sup>389</sup> *The Amazing Spider-Man*, *The Mighty Thor* o *The Uncanny X-Men*, entre otros muchos. Esta inclusión de un adjetivo caracterizador que describiera al personaje es uno de los elementos recurrentes en los superhéroes creados por Stan Lee (en solitario o junto a otros autores), al igual que la repetición de la primera letra del personaje en el nombre y el apellido de la identidad secreta: Peter Parker, Stephen Strange, Sue Storm, Matt Murdock..., que se debe al problema que le suponía a Lee recordar los nombres asociados a la vasta cantidad de superhéroes.

<sup>390</sup> “Don't make me angry. You wouldn't like me when I'm angry”.

finales de los ochenta (en 1987), Peter David cogió el testigo, que no dejó en doce años, recuperando la visión de Stern y Mantlo en cuanto a la trama sobre los abusos pasados que habían provocado un daño que continuaba en el presente y que podrían haber ocasionado un desorden de la identidad.



(VAN LENTE, F. y FOWLER, T. (2012), *Primera temporada: Hulk*, Girona: Panini)

De esta manera, y tal y como señala Guiral, David se hizo cargo de *The Incredible Hulk* desde el número 331 (mayo de 1987) hasta el 467 (agosto de 1998), etapa en la que:

aportó a la serie nuevos personajes y una forma renovadora de entender el binomio Bruce Banner-Hulk, al transformar a Banner en una persona con graves trastornos de personalidad y potenciar el desdoblamiento de la figura de Hulk en un denominado Hulk Gris (o Joe Fixit), más astuto y menos salvaje que el original, de manera que la bestia verde primigenia sólo surgía cuando algo alteraba extraordinariamente a Banner. (Guiral, 2007b: 106).



A finales de los noventa, David mataría al gran amor de Banner, Betty Ross, cuya muerte pretendía ser utilizada por los ejecutivos de la compañía para hacer volver a *Savage Hulk*, ante lo que David se opuso, abandonando la editorial. En 1998, cuando sucedió esto, también se relanzó *The Rampaging Hulk*, aunque perdiendo su carácter de revista y convirtiéndose en un *comic book* normal.

Un año más tarde, *The Incredible Hulk* sería cancelado de nuevo y reemplazado por una serie nueva en la que volvía a trabajar Byrne junto con Garney y, en el 2000, *Hulk* se retitularía de nuevo como *The Incredible Hulk*, por el que pasarían varios guionistas y dibujantes, como Peter David, que regresó para volver a marcharse poco tiempo después.

Greg Pak se hizo cargo de las series en el 2006, llevando a *Hulk* a través de varias colecciones híbridas como *Planet Hulk* y *World War Hulk* (abril de 2006 a enero de 2008), que dejaron a *Hulk* temporalmente incapacitado (Hulk será desterrado a otro planeta como castigo por destruir Las Vegas), haciendo que el semidiós Hércules (personaje similar a él en fuerza así como en irascibilidad) protagonizara sus cómics. *Hulk* regresó de manera periódica en la serie *Hulk* (en la que se introdujo a *Red Hulk*), hasta que regresó en 2009 en *The Incredible Hulks* (llamada así por la ampliación de la familia *Hulk*).

Unos años después, dentro del relanzamiento *Marvel NOW!*, el nuevo título de *Hulk* fue *The Indestructible Hulk* (noviembre de 2012) bajo las órdenes de Mark Waid y Leinil Yu, serie que fue reemplazada en 2014 por *The Hulk* de Waid y Bagley.

Como ya se ha podido observar, el origen de *Hulk* podría entroncarse con los héroes apolíneos ya que, como *Spider-Man*, la fuente de su poder se encuentra en la mutación debido a la radiactividad (en su caso, de rayos gamma). Sin embargo, frente al resto de los héroes, que logran disponer a voluntad de sus dos identidades sin que el cambio suponga una modificación completa de su apariencia, en el caso de *Hulk*, el paso de la identidad secreta (Bruce Banner) a la heroica (*Hulk*) provoca una mutación enorme en su aspecto, así como en su carácter o en sus habilidades.



(VAN LENTE, F. y FOWLER, T. (2012), *Primera temporada: Hulk*, Girona: Panini)

Bruce Banner, proviene de un hogar en el que sufrió abusos de un padre que, como él, se dedicaba a la investigación científica con energía atómica y que, como consecuencia de haberse expuesto inconscientemente a ella, le permite mantenerse con vida tras la explosión de la bomba Banner que, sin embargo, acabó con varios de los primates que estaban dentro de la zona de radiación.

Al igual que sucede con *Doctor Jeckyll y Mister Hyde*, en el caso de Bruce Banner y *Hulk* hay que diferenciar entre las características de cada una de las dos personalidades puesto que, aunque comparte un mismo cuerpo, no poseen ni la misma personalidad ni idénticas habilidades. Así, Bruce es un hombre sarcástico y con

confianza en sí mismo en el ámbito científico aunque emocionalmente incapacitado por sus traumas infantiles<sup>391</sup>. Además, este rasgo empeorará desde que el monstruo que vive en él aparezca (tras la explosión del experimento que él mismo diseñó), provocando que viva continuamente atemorizado por la aparición de *Hulk* y evitando cualquier relación íntima que pueda devenir en tragedia con la presencia del monstruo verde.

Cuando el personaje estaba bajo la dirección de Jenkins, Banner demostró su capacidad de razonamiento deductivo mientras era un fugitivo. Su gran inteligencia así como el poder de su mente se demostrarán en la habilidad de mantener a *Hulk* inactivo, como en la viñeta siguiente:



(VAN LENTE, F. y FOWLER, T. (2012), *Primera temporada: Hulk*, Girona: Panini)

<sup>391</sup> De niño, el padre de Bruce (Brian), abusó violentamente tanto de Banner como de su madre, provocándole un complejo psicológico y un posible trastorno de la personalidad que aparecerá a través del miedo, la ira o el dolor. A pesar de ello, Bruce logrará ser capaz de superar estos traumas a través del amor de Betty Ross.



*Hulk*, por su parte, se muestra como un ser de inteligencia media (si bien su discurso no constituye sino un primitivo acercamiento al habla) cuyo objetivo es castigar a aquellos que atacan a los inocentes y a los débiles, como un elemento resiliente de su infancia en la que no pudo salvar a su madre ni a sí mismo.

Gresh and Weinberg (2002) afirman que *Hulk* es el lado oscuro y primordial del subconsciente de Banner, provocando que este hable en tercera persona cuando aluda a sí mismo desde sus apariciones tempranas. Sin embargo, en *Hulk. Season One* podremos observar que este rasgo ya no se emplea, permitiendo que pueda comunicarse de una forma normal.

En ambos casos, tanto en su forma de *Hulk* como en la humana, el héroe comparte los rasgos básicos de sus semejantes, como son el valor, la justicia, la lealtad y la honestidad, si bien, como ya hemos visto, su inteligencia es mayor en la identidad de Bruce Banner que en la de *Hulk*, mientras que su fuerza es superior cuando se transforma frente a cuando se encuentra bajo su identidad secreta.

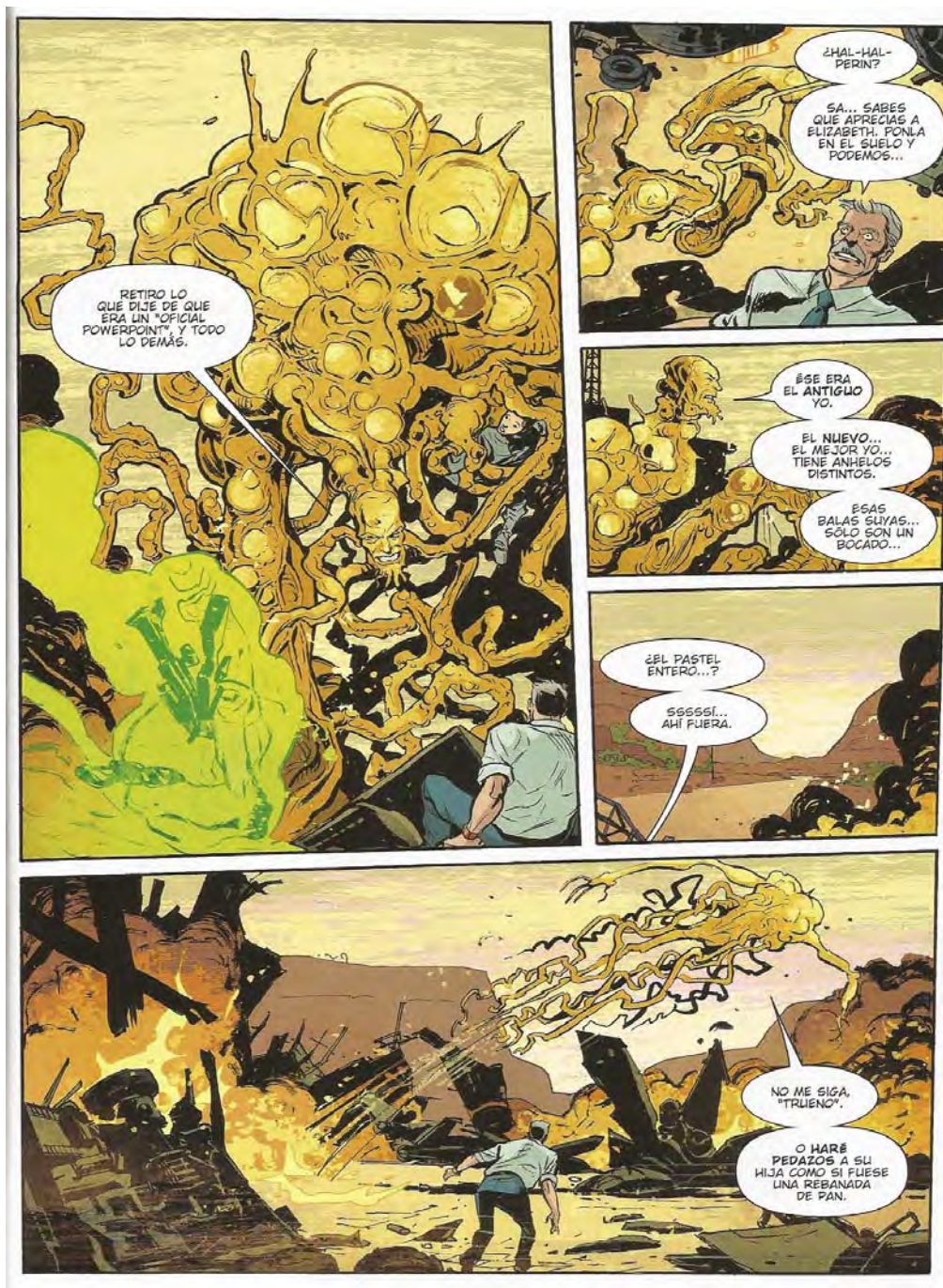


(VAN LENTE, F. y FOWLER, T. (2012), *Primera temporada: Hulk*, Girona: Panini)

Al contrario que los superhéroes precedentes, en el caso de la identidad de *Hulk*, no podemos hallar ni el autocontrol necesario ni el respeto hacia el código moral por el que los superhéroes evitan causar víctimas mortales. *Hulk*, como una fuerza primordial de la naturaleza, un ser primigenio similar a los héroes épicos que no vacilaban en matar a sus enemigos para instaurar la paz, con cierta frecuencia acaba con sus agresores matándolos. Sin embargo, como identidad dual, su parte humana parece contener a veces la virulencia de estos ataques, hiriendo a los villanos pero sin matarlos (sobre todo, cuando se trata de agresores menores), aunque no siempre ocurre así.

Asimismo, a veces los villanos que aparecen en los cómics de *Hulk* han de ser exterminados para volver a instaurar la paz, como en el caso de Halperin, cuya existencia condenaría la del resto de los seres vivos.





(VAN LENTE, F. y FOWLER, T. (2012), *Primera temporada: Hulk*, Girona: Panini)

En lo que respecta a los poderes de *Hulk* y Bruce Banner, el primero, como ya se ha mencionado, posee una excepcional inteligencia que no puede medirse atendiendo a ningún examen y que le permite ser un experto en diversas áreas como la biología, la química, la ingeniería, la medicina o la física nuclear, gracias a las cuales creará una tecnología avanzada al servicio de otros personajes del Universo Marvel, como Tony Stark.

Por otro lado, *Hulk* posee una fuerza física casi ilimitada que está supeditada a su estado emocional (aunque al principio *Hulk* sólo aparezca de noche, como si se tratara de un hombre lobo o alguna otra criatura fantástica, más adelante el cambio se producirá cuando Banner esté bajo la influencia de la ira, el miedo o el dolor). Así, en *World War Hulk* se dice del héroe que es más fuerte que cualquier mortal (y que muchos inmortales) que hayan existido, siendo capaz de destruir planetas enteros y permitiéndole saltar desde el suelo hasta una altura excepcional. También posee una rapidez superior a la humana y la exposición a la radiación incrementa aún más sus poderes, entre los que también se encuentran la durabilidad, la capacidad de regeneración (que no sólo le permite curarse de manera rápida sino también desarrollar ciertas capacidades, como la de respirar bajo el agua o sobrevivir en el espacio) y la resistencia, cualidades que aumentan en función de su estado de ánimo. *Hulk* es resistente al daño (es fuerte ante temperaturas similares a las del sol, a las explosiones nucleares y a los impactos).

Sin embargo, es vulnerable a las armas químicas, como los gases anestésicos, ante las que le cuesta algo más recuperarse, y a su otra identidad (Bruce Banner), que puede controlar en cierta medida a *Hulk*. Esta capacidad será sumamente importante ya que, cuando se separen las dos entidades como si fueran dos seres diferentes de cuerpos distintos, *Hulk* se volverá más peligroso e irracional y, por tanto, una amenaza mayor.

Banner y *Hulk* están condenados a aceptar la existencia del otro y compartir espacio ya que se necesitan el uno al otro para que su existencia sea completa.

En lo que respecta a la identidad secreta de *Hulk*, ya se ha señalado que es el hijo de un científico que investigaba la energía atómica (y la posibilidad de crear fuentes de energía limpias) y que maltrataba a su familia y sufría de alcoholismo. Bruce, que demostró una inteligencia excepcional desde su temprana infancia, era el objeto de la ira de su padre (en parte, por el amor que recibía de su madre) y, en una ocasión, cuando su madre intervino para defenderlo, fue asesinada por su padre. Este le obligó a guardar silencio y no contar jamás lo sucedido, provocando la creación de esa doble personalidad que más tarde se convertiría en *Hulk*.





(VAN LENTE, F. y FOWLER, T. (2012), *Primera temporada: Hulk*, Girona: Panini)

Si las características de Bruce Banner/*Hulk* podrían relacionarlo con las categorías superheroicas anteriores (a excepción de su falta de autocontrol y del hecho de que quebranta el código de los superhéroes), los colores que se emplean en el personaje lo vinculan con los supervillanos, cuyo cromatismo suele encontrarse en el espectro de los villanos, como se puede observar en la siguiente imagen.





(FRACTION, M., ALLRED, L., ALLRED, M. y QUINONES, J. (2012-2014), *Future Foundation*, Nueva York: Marvel Comics)

Así, habitualmente *Hulk* se representará como un ser antropomorfo de piel verde cuyo atuendo se limita únicamente a un par de pantalones morados hechos jirones (lo único que ha sobrevivido a su transformación).

En cuanto a los auxiliares y agresores que tienen cierta relevancia en los *comic books* de *Hulk*, hemos de contar entre los primeros a Betty Ross, con quien terminará casándose, y Rick Jones, a quien salvará de ser carbonizado por la bomba Bunner. La primera se muestra como una mujer fuerte, una soldado que, sin embargo, también se encuentra atemorizada por un padre autoritario (aunque, en su caso, no violento).

Rick Jones es un joven pandillero que intenta entrar en una banda, por lo que se le ha ordenado que mate a alguien pero, como él no quiere recurrir al asesinato, decide entrar en la base militar en el momento de la detonación para, o impresionarlos o acabar con su vida. Más adelante servirá de apoyo para *Hulk*/Bruce Banner en momentos de necesidad, como cuando ha de alojar a los clones de *Hulk*. *Season One*. seguir aquí

Entre los agresores de *Hulk* se encontrarán villanos cuyo rasgo principal sería la presencia de la radiación, como Harpelin, *Gargoyle* o *Leader*, aunque también aparecerán otros como *The Abomination* (el resultado de un hombre al que se le inyectó el suero del supersoldado junto con algunos genes de *Hulk*) o el General Ross (padre de Betty Ross y que persigue incansablemente a *Hulk*).

Finalmente, el símbolo de *Hulk*, a diferencia de los superhéroes anteriores no estará constituido por un elemento ajeno al aspecto del personaje (una “S”, una araña, un murciélago...) sino que suele aparecer como el puño verde del personaje. Sin embargo, en algunas ocasiones, y dado que su origen se debe a la radiación, podrá estar representado por el símbolo de la radiactividad.

Por todo lo visto, podemos concluir que *Hulk* se adscribiría a esta tercera categoría de superhéroes (que hemos denominado como prometeicos) puesto que sus características, tanto físicas como psicológicas, le separan de los otros dos tipos (apolíneos y dionisiacos). *Hulk*, como les sucede a Jeckyll y Hyde y al hombre invisible (Griffin), se desliga de los rasgos de sus precedentes y coetáneos para configurarse como un arquetipo diferente. Además, tendrá una estrecha relación con ambos antihéroes ya que *Hulk* se presenta no sólo como un científico a quien su propia invención le supone su castigo (al igual que le ocurre tanto a Griffin como a Jeckyll), sino también como un personaje cuya personalidad ha sido dividida en dos identidades diferentes (y opuestas) que comparten un mismo cuerpo.

### 3.3.4. SUPERHEROÍNAS: LA SUPERACIÓN DE LA SOMBRA DEL HÉROE

En el capítulo anterior se expuso que la raíz de la palabra *héroe* procedía del griego *heros*, lengua en la que poseía un significado y unas connotaciones similares a las actuales. Los griegos, cuando aplicaban las cualidades del héroe a una mujer, feminizaban la palabra: *heroine*. Esta versión adquirió gran popularidad, sobre todo en la Francia del siglo XVII y la Inglaterra del XVIII en adelante, épocas en las que los dramaturgos y novelistas empezaron a incluir mujeres en sus obras como personajes protagonistas. Meyer señala que esta distinción entre el héroe (masculino) y la heroína (femenino) “supuso un impulso muy significativo para escritoras como Charlotte Brontë y Jane Austen, quienes decidieron que sus personajes principales femeninos fueran más fuertes y enérgicos que los personajes masculinos que les daban réplica”. De modo que, como afirma Meyer, la diferencia entre héroes masculinos y femeninos “se convirtió en algo tan difuso que, durante la última mitad del siglo XX, el término ‘héroe’ había adquirido ya unas claras connotaciones de género neutro.” (Meyer, 2008: 48-50).

En el apartado tres de este capítulo se expuso la necesidad de estudiar a las superheroínas de nuestro corpus en un apartado diferente a los de las categorías apolínea, dionisiaca y prometeica, aunque pertenecieran a una de ellas. Esto se debe a que “la mujer constituye una parte determinante que sustenta el tejido social de todas las culturas y, sin embargo, no ha sido protagonista principal en el mundo del cómic de superhéroes.” (Marfil: 2014). Por ello, tal y como afirma Rodríguez, lo que se observa en las viñetas no es a la mujer, sino una representación de la misma (generalmente idealizada o utópica y bastante sexualizada). Asimismo, tampoco es extraño, dada la poca presencia de la mujer en otras áreas culturales y sociales, que su aparición en los inicios del cómic sea anecdótica y que, cuando se represente, sea a través de estereotipos conocidos por el lector (Rodríguez: 2009).

A principios de los años veinte, las tiras cómicas de los periódicos empezaron a incorporar protagonistas femeninas mediante temas clásicos como la moda (*Winnie Winkle* de Martin Branner), mujeres que trabajan fuera del hogar (la oficinista *Tillie the Toiler* de Russell Channing) o relatos sobre niñas (*Little Orphan Annie* de Harold Gray). Sin embargo, los cómics estarán realizados predominantemente por hombres, por lo que la perspectiva desde la que se realizan se corresponderá con la masculina, edulcorando una realidad en la que se obvian asuntos controvertidos como los

anticonceptivos, la violencia doméstica o la libertad sexual (Rodríguez: 2009).

Más tarde, en los cómics de aventuras que se desarrollan tras el *crack* del 29 siempre aparecerán “héroes masculinos que (...) van a tener una compañera femenina junto a la que vivirán fascinantes y exóticas aventuras.” (Rodríguez: 2009) y, cuando se elijan a personajes femeninos como protagonistas de los *comic books* éstos serán contrapartidas de los héroes masculinos. De este modo, las mujeres que se representaban en los cómics solían estar inscritas en alguna de las siguientes temáticas:

-*Family Strips*: en las que la esposa era descrita como una mujer dominante y ambiciosa que absorbía todas las energías del marido<sup>392</sup>. Los hombres solteros, sin embargo, aparecían mucho más altos, fuertes e independientes que los casados.

-*Girl Strips*: Rodríguez indica que este tipo de publicaciones mostraba a personajes femeninos (solteros o casados) afrontando los pequeños problemas de su día a día como mujeres trabajadoras (en labores bastante conservadoras: amas de casa, enfermeras, oficinistas, secretarias, modelos, enfermeras o estudiantes) sirviendo de modelo de conducta y objeto de las aspiraciones de las lectoras (Rodríguez: 2009).

-Pornografía: a partir de 1920 se popularizaron las *Tijuana Bibles*, que nadie sabía quién las editaba o vendía o dónde se podían conseguir, pero cuyas cifras estiman la creación de un millar de historias entre 1920 y 1960 (hasta que en 1953 la revista *Playboy* supuso su fin). Eran “pequeños cómics pornográficos que mostraba a personajes famosos de la época –reales o de ficción<sup>393</sup>- manteniendo relaciones sexuales” en los que se presentan algunos gustos de la época que luego se observarán en algunos cómics. Por ejemplo, “las mujeres atadas y sumisas son bastante frecuentes” (Rodríguez: 2009), y, si bien la homosexualidad masculina está mal vista, con la femenina no sucede lo mismo.

-Aventuras: surgidas en la Gran Depresión, podían enmarcarse en un contexto histórico, fantástico o exótico. A partir de 1938 aparecerán los cómics de superhéroes en los que se mezclaba ficción y realidad y donde las mujeres tenían papeles de acompañante o villana.

Estas últimas serán personajes atractivos y profundamente sensuales, que no dudaban en emplear cualquier método (como las drogas o la brujería) para conseguir al héroe, y que estaban dirigidas al lector masculino y que despertaban su interés a través de “una

---

<sup>392</sup> Las mujeres eran “descritas como depredadoras que buscaban privar a los hombres de su independencia” (Morrison, 2012: 94).

<sup>393</sup> En *Watchmen* podemos observar que uno de los personajes (*Silk Spectre*) recibe uno de un admirador, lo que ella concibe como un halago mientras que su hija considera que se trata de algo de mal gusto.

estética donde las cadenas, el látigo y el cuero juegan un papel muy relevante” revelando cierto tono sadomasoquista.

Por otro lado, la acompañante del héroe suele ser la novia de este o la aspirante a serlo y suele presentarse como el sexo débil. Igual de hermosa que la villana, destaca por su bondad y buen corazón, que supondrá que juegue limpio en la conquista del héroe, tratando de hacerlo con cariño e insistencia. Estos rasgos harán que se convierta en objeto de deseo de numerosos villanos.

Normalmente, el personaje de la novia se presenta menos atractivo que el de la villana (quien luce escotados trajes de cuero y se insinúa libidinosamente), por lo que el héroe caerá rendido ante la villana en más de una ocasión<sup>394</sup> (sin que esto sea reprehensible), “mientras que la heroína nunca cede ante las insinuaciones de los villanos<sup>395</sup>. La infidelidad masculina es excusable, la femenina no<sup>396</sup>” (Rodríguez: 2009).

-Romance: cuando terminó la II Guerra Mundial, el cómic dirigido a mujeres se encasilló en una única temática, la romántica (que perpetuaba el papel tradicional de la mujer), mientras que los masculinos ofrecían una amplia gama de asuntos.

Lo primero que debemos recordar es que tanto la plantilla de Marvel como la de DC, además de otras muchas editoriales, estaba compuesta en un inicio por hombres<sup>397</sup> y, además, por varones que ya se encontraban en la mediana edad<sup>398</sup>. Asimismo, tal y como dice Marín, ninguno de los anteriores destacaba por dibujar hermosas mujeres (hasta la llegada de John Romita a *Spider-Man*, Gwen Stacy y Mary Jane Watson no poseían el glamour preciso para desbaratar la vida amorosa de Peter Parker; y Kirby precisó de la llegada de Joe Sinnott para dotar de cierta sensualidad a sus personajes), si bien existe alguna excepción, como Alex Raymond, dibujante de Flash Gordon.

---

<sup>394</sup> Un ejemplo destacado sería el de *Batman*, quien en varias ocasiones se ha dejado seducir por alguna de sus enemigas.

<sup>395</sup> Esto podría relacionarse con una de las primeras narraciones de la historia y una de las más conocidas, la *Biblia* y, concretamente, el “Génesis” en el que se muestra como a Eva le engaña el Demonio disfrazado de serpiente mientras que Adán sucumbe ante las palabras de Eva.

<sup>396</sup> Vid. *Watchmen*.

<sup>397</sup> “Es importante señalar que la inmensa mayoría de los géneros y personajes son creados y desarrollados por editores, guionistas y dibujantes masculinos, incluso en el caso de personajes femeninos como Wonder Woman o Black Canary; además, algunos personajes que aparentemente son escritos o dibujados por mujeres esconden, en realidad, un autor masculino con seudónimo femenino, como el caso de Spider Queen y su creadora, Elsa Lesau, que en realidad son los hermanos Louis y Arturo Cazeneuve. Cuando realmente hay una artista, suele estar en minoría, como en Black Cat, que entre 1941 y 1946 tiene seis dibujantes, de los cuales sólo una es mujer, Lee Elías” (Rodríguez: 2012).

<sup>398</sup> “Tanto Stan Lee como Jack Kirby ya habían cumplido más de cuarenta años cuando en noviembre de 1961 se publica el primer número de *Fantastic Four*” (Marín: 2012).

Sin embargo, aunque su aspecto sí que se vio modificado, los estereotipos femeninos continuaron siendo los de la “damisela en apuros” o la “eterna enamorada” cuando se trataba de personajes no heroicos<sup>399</sup>, si no actúan como compañeras del héroe o villanas. Ejemplo de ello son Jane Foster (Thor), Betty Ross (*Hulk*), las mencionadas Gwen y Mary Jane (*Spider-Man*) o *The Wasp* (*Avengers*), quien parece perder la cabeza cuando decide casarse con *Yellowjacket*, aparentemente el asesino de su novio (Hank Pym, que no es otro que *Ant-Man*), si bien luego se descubre que es el mismo Pym que ha sufrido un ataque psicótico y que *The Wasp* lo había sabido desde la primera vez que se besaron.

Lois Lane, por su parte (y tal vez para razonar por qué no veía más allá del aspecto torpe de Clark y caía rendida a sus pies), se mostró en un inicio como una “mujer atractiva, poderosa y fría”, aunque tras la Segunda Guerra Mundial se convirtió en “hogareña, romántica, celosa compulsiva, obsesionada con el matrimonio y ajena a los deseos sexuales (...) un modelo de mujer muy acorde con los valores de una sociedad patriarcal que se resistía al cambio<sup>400</sup>” (Sepúlveda, : 65-66).

Una serie que romperá con esta línea así como con ciertos tabúes será *X-Men*, de Claremont, que presentará un amplio espectro de personajes femeninos que no serán compañeras de héroe ni reflejos de sujetos masculinos.

Claremont sentía una devoción ferviente por sus personajes femeninos (...) Había mujeres de todo tipo –desde la adolescente idealista Kitty Pride, a la gloriosa y altanera Tormenta, pasando por Emma Frost, la ingeniosa y malévola *dominatrix* telepática–, dibujadas con todo lujo de detalles y a las que se les permitía controlar los giros emocionales y argumentales de unas historias que ya no las retrataban como figuras de fondo, como las novias celosas o las profesionales tranquilas y reservadas de la Edad de Plata, sino como amigas, guerreras, madres, diosas, genios y modelos que imitar. (Morrison, 2012: 212).

De este modo, en sus inicios las apariciones femeninas en el cómic se dedicaron a perpetuar la dicotomía ángel-demonio que tan característica era en la literatura, aunque poco a poco comenzaron a abrirse paso a través de las viñetas y, con el tiempo, todos los grupos de héroes o villanos contaban con una mujer (en el caso de las villanas,

---

<sup>399</sup> Por ejemplo, “desde sus orígenes, Lois Lane fue una dama en apuros que necesitaba ser salvada, y eso no iba a cambiar en su propia colección (...) Superman tendría que intervenir para ayudarla” (Sepúlveda, 2011: 64).

<sup>400</sup> “No podemos olvidar que, hasta hace no tanto, la mujer que no encontraba un marido era tachada irracional, enfermiza, marimacho o frígida no solamente por la cultura popular, sino también por la literatura especializada” (Sepúlveda, 2011: 63).

y al igual que sucedía con sus homólogos masculinos, generalmente con tonos secundarios como el verde o el morado). Y es que, aunque “la mayoría de los superhéroes de cómic más conocidos son varones, como *Superman*, *Batman*, *Spider-Man*, *Green Lantern*, *Flash*, *Thor* y *Daredevil* (...); en la actualidad *Hollywood* está intentando satisfacer la demanda del público más joven e incluye héroes de género para todas las numerosas facetas de los espectadores del siglo XXI” (Morris y Morris, 2013: 126). Un ejemplo de esto serían los *X-Men* quienes, a pesar de su nombre que parece excluir al género femenino, posee en sus filas numerosos ejemplos de superheroínas (e incluso de grandes villanas)<sup>401</sup>.

De esta manera, la mayor parte de equipos superheroicos incluía alguna mujer (*Wonder Woman* en la *Justice League of America*, *Black Canary* en la *Justice Society of America*, Sue Storm en *Fantastic Four* o *The Wasp* en los *Avengers*), pero será la Patrulla X (*X-Men*), como hemos expuesto antes, quien ostente un mayor número de personajes femeninos (Morris y Morris, 2013: 129); aunque también se debe señalar que este género de cómics (el de los superhéroes) está representado predominantemente por personajes masculinos (*Superman*, *Batman*, *Blue Beetle*, *Captain America*, *Human Torch*, *Captain Marvel*, etc.). Aunque existen excepciones (*Wonder Woman*, *Mary Marvel*, *Batgirl*, etc.), el porcentaje más reducido queda patente en la mencionada escasez de mujeres en los grupos superheroicos como, por ejemplo, la *Justice Society of America* que cuenta únicamente con dos mujeres entre sus filas (*Wonder Woman* y *Black Canary*) frente a quince personajes masculinos (Rodríguez: 2012).

Esta situación se debe a que, cuando terminó la Guerra de Secesión americana en el siglo XIX, “con la victoria del norte industrial, la transformación del país en una gran potencia industrial fue inevitable”, creando la necesidad de una mano de obra que permitió que las mujeres pudieran salir de sus hogares y empezar a trabajar de manera remunerada. Con el inicio del conflicto de la I Guerra Mundial, la mujer consigue modificar el rol en el que se le ha inscrito, accediendo a puestos laborales antes vedados y demostrando ser capaces de desempeñar las mismas labores que los hombres<sup>402</sup>.

---

<sup>401</sup> Tal vez los nombres más relevantes sean Tormenta, Mística y Jean Grey; la primera como superheroína, la segunda como villana y la última siempre debatiéndose entre dos posturas, Jean Grey y Fénix, las dos caras de una misma moneda. Esta dualidad también se ve en otros personajes conocidos como la Viuda Negra (quien comenzó como villana en *Spider-Man*), *Catwoman* (que se debate a lo largo de las aventuras de Batman entre la ayuda al Caballero Oscuro y su intento de acabar con él para conseguir sus propósitos) o Dos Caras (en este caso directamente observable).

<sup>402</sup> “A lo largo de los años la mujer gana importancia. Por un lado, muchas mujeres comienzan a tener recursos propios, fruto de su trabajo, y pueden permitirse elegir qué periódico comprar. Por otro lado, el estallido de la I Guerra Mundial hará que la propaganda bélica muestre a una nueva mujer, capaz de

Un tiempo después, logró que se le concediera el derecho al voto, lo que sumado a la reducción del número de hijos o la asunción de la educación de los niños por parte del Estado, supondrá un nuevo cambio en su papel en la sociedad (a partir de este momento podrán acceder a estudios secundarios y mejorar su formación).

En este momento, la mujer recuperará la posibilidad de elegir sus lecturas, por lo que aparecerá un gran número de heroínas imitando a sus equivalentes masculinos y asumiendo un éxito doble, “ya que atraen tanto al lector masculino –son mujeres bellas y, a veces, poco vestidas– como al lector femenino, que se identifica más con personajes de su mismo sexo” (Rodríguez: 2009).

Con la entrada de EE. UU. en el conflicto de la II Guerra Mundial (a finales de 1941), las mujeres volverán a ocupar los puestos de los hombres en las fábricas, oficinas y el ejército, aunque sin conseguir la igualdad y la independencia; por ejemplo, “a pesar de unos nuevos valores de belleza, de feminidad, e incluso de sexualidad más libre, la mujer no deja de estar sometida al hombre. Debe ser bella y sociable para gustar al varón, por lo que la homosexualidad femenina o la soltería son duramente criticadas” (Rodríguez: 2009).

A partir de la II Guerra Mundial surgirán una serie de heroínas (fuertes, valientes, bellas y patriotas) que romperán los estereotipos de seres débiles y enamoradizos compitiendo en igualdad con los hombres, aunque como versiones feminizadas del héroe (en ocasiones motivadas por razones de propiedad intelectual o para evitar que la competencia consiga algún éxito valiéndose de material ajeno, como es el caso de *She-Hulk* o *Spiderwoman*)<sup>403</sup>.

“Al ser la mujer fuerte, el novio se vuelve débil<sup>404</sup>”, o simplemente no presentan una pareja, “lo que llevaría a algunas voces conservadoras a preguntarse si no sería que realizaban un trabajo de hombres justamente porque eran lesbianas<sup>405</sup>” (Rodríguez: 2009).

“Todos estos cambios, los positivos, pero sobre todo los negativos, van a ser fielmente reflejados en los cómics estadounidenses a lo largo de su primer medio siglo de existencia” (Rodríguez: 2009), sin embargo, entre 1935 y 1954 los cómics mostrarán

---

trabajar igual que un hombre, tan valiente y tan fuerte como para poder mantener en pie el país.” (Rodríguez: 2009).

<sup>403</sup> “De igual modo, no pocas heroínas son versiones femeninas de héroes ya existentes, de tal modo que Namora es una feminización de Namor, Mary Marvel de Captain Marvel, Miss America de Captain America, Sun Girl de Human Torch y numerosas reinas de la jungla lo son de Tarzán” (Rodríguez: 2012).

<sup>404</sup> Ocupando en estos casos el lugar de la “damisela en apuros” que tiene que ser constantemente salvada.

<sup>405</sup> Probablemente se trate de las mismas voces que no se preguntan lo mismo cuando quien no tiene pareja es un héroe masculino.



una representación de la mujer que no tendrá una entidad propia y cuyos empleos siempre serán de menor importancia que los de los hombres, tanto dentro como fuera de la viñeta. Las nuevas superheroínas surgirán, por tanto, como un modo de explotar los cambios que se habían conseguido tras la liberación de la mujer (Morrison, 2012: 194).

En lo referido a las historias de superhéroes, Morrison señala que eran escritas para que fueran universales e integradoras, aunque generalmente su público objetivo era masculino y de una edad próxima a la infancia o la juventud, motivo por el cual las superheroínas solían ser “chicas *playboy* con grandes pechos, cinturas inverosímilmente estrechas y piernas kilométricas sobre tacones de aguja” con una amplia variedad de constituciones físicas (Morrison: 2012). Este aspecto recurrente puede deberse, no sólo al hecho de que, como ya se ha mencionado, los cómics estaban escritos, por lo general, por y para varones, sino a que “los medios han entendido siempre liberación femenina y liberación sexual como temas que van cogidos de la mano, obviando el componente de *s explotación* que, para los públicos masculinos, tiene la exposición del cuerpo femenino” (Marín: 2012).

En un inicio, se consideraba que los cómics tenían como público principalmente a hombres, ya fueran adultos o niños, por lo que sus publicaciones estaban dirigidas a satisfacer únicamente a ese conjunto de la población. Es a partir de 1938 cuando la figura femenina comienza a aparecer en las viñetas<sup>406</sup> y, al principio, para satisfacer las demandas del público adulto<sup>407</sup> puesto que los cómics no se dirigían al receptor masculino si su protagonista era un hombre y al femenino si este se trataba de una mujer, sino que muchas veces los primeros servían como un alarde de la masculinidad (fuerza, inteligencia, atletismo y valor) y los segundos como un entretenimiento para la vista. Además, a lo largo de la década de los setenta, las colecciones destinadas a mujeres fueron decreciendo debido al cambio en los intereses de las mujeres y al desinterés de las editoriales por abordarlos (quien sí logró adecuarse a sus gustos fue la industria japonesa, incentivando el acercamiento de varias generaciones de lectoras al manga (Sepúlveda, 2011: 66).

Martson, el creador de *Wonder Woman* creía, como se recoge en el artículo de

---

<sup>406</sup> “*Famous Funnies*, aparecida en julio de 1934, no muestra a una niña en sus portadas hasta diciembre de 1938, ni a una adolescente hasta febrero de 1939; igualmente, *Detective Comics*, aparecido en marzo de 1937, no enseña el rostro de una mujer en su portada hasta septiembre de 1943, y no vemos una figura femenina hasta abril de 1947” (Rodríguez: 2012).

<sup>407</sup> *Princess Pantha* (*Thrilling Comics*, #71, abril de 1949), por ejemplo, a pesar de mostrarse como una figura fuerte que es capaz de esgrimir armas y luchar contra fieras, viste de forma provocativa y su postura es más sensual que amenazante.

Marfil (Marfil, 2014: 137) que los cómics estaban llenos de “espeluznante masculinidad” y, aunque en sus cómics de *Wonder Woman*, “había siempre una historia real de mujeres que en cualquier campo hubiesen representado un ejemplo para las niñas (...), esto contrastaba con cierto erotismo observable en las escenas de *bondage*” (Marfil, 2014: 141), lo que continuaba representando cierta explotación de la sexualidad de la mujer.

Además, con el final de la guerra, el papel de *Wonder Woman* cambiaría y sus conflictos pasarían de ser luchas contra dictadores y regímenes totalitarios a preocupaciones sentimentales sobre su novio, lo que supuso el fin de las historias de mujeres reales en sus cómics. Sin embargo, antes de la muerte de Martson, en mayo de 1947, se produce otro acontecimiento importante: la creación del primer grupo de supervillanas en el número 28 de *Wonder Woman*, el último con Martson al frente (Marfil, 2014: 142).

Pero *Wonder Woman* no fue la primera superheroína, sino que esta era:

un ama de casa cincuentona y sin maquillar llamada Ma Hunkel, que en su debut (número 20 de *All American Comics*, 1940<sup>408</sup>) vestía una gran capa y llevaba una olla sobre la cabeza. Esta señora con malas pulgas y dura como una roca fue al mismo tiempo el primer superhéroe del ‘mundo real’ –sin poderes, con un traje de fabricación casera y un rango de acción limitado a su barrio–, así como la primera parodia de los superhéroes. (...) Aunque casi todo el mundo ha olvidado a Ma Hunkel, esta superheroína, como todos los demás, sigue formando parte del Universo DC (...) la industria del cómic también produjo como churros una buena dosis de chicas *pin-up* y mujeres sensatas con nombres como Spitfire, Miss Victory o la reconfortante Pat Parker, War Nurse (...) esta heroína no tenía superpoderes, y vestía un atuendo tan sucinto que despejaba cualquier duda sobre lo que había comido ese día, por no hablar ya de su identidad. Sin embargo, (...) hizo todo lo que estuvo en su mano para ejemplificar el espíritu dinámico y activo, (...) de aquellas mujeres que ‘combatían’ en el frente doméstico. (Morrison, 2012: 62-63).

Otra protagonista de los cómics de superhéroes fue *Fantomah*, creada en 1940 por Fletcher Hank y a quienes algunos consideran como la primera superheroína. Apareció por primera vez en *Jungle Comics*, 2 (febrero de 1940) y se trata de una mujer de la selva que utiliza sus poderes (que se amplían en función de las necesidades del guión: volar, transformar y mover objetos, cambiar el aspecto de las personas,...) para proteger a los animales y a las personas que viven en ella y que, cuando esto sucede,

---

<sup>408</sup> Si bien apareció con su identidad civil, Abigail Mathilda “Ma” Hunkel, en *All-American Publications* ‘All-American Comics’, 3 (junio de 1939).

modifica su cara y se convierte en una calavera azul.

En los setenta, Marvel comenzó a crear personajes que “dejarían de ser exclusivo reposo del guerrero”, aunque eso supuso también que mostraran todo lo que el *Comics Code* les permitiera; pero no sería hasta casi ya la década de los ochenta cuando las heroínas del cómic lograrían ser personajes redondos e independientes.

Uno de los mayores problemas de las mujeres (tanto heroínas como villanas) de los cómics, además de su representación física, era el modo en el que sus tonificados y esbeltos cuerpos eran “cubiertos”, pues era bastante habitual mostrarlas con trajes imposibles que en ningún momento serían una opción para un superhéroe; comenzando con las mallas que no sugieren ningún tipo de material, ni cuero ni *lycra*, sino piel desnuda o serigrafía (como es el ejemplo de *Black Widow*, quien comenzó siendo representada como una mujer independiente y madura que tendía a llevar un traje que se adhiere perfectamente a su cuerpo, o de *Spider-Woman*, a quien no se le ven las costuras del mono por ninguna parte) y siguiendo con elementos poco prácticos como tacones (en este aspecto la lista es tan extensa que la reduzco a algunos de los ejemplos más representativos como *Zatanna* o *Black Canary*).



(Fuente: <http://iffybizness.blogspot.com.es/2010/11/lady-shogun-and-her-men.html>)

(Fuente: MILLER, F. y LEE, J. (2016<sup>3</sup>), *All-Star: Batman*, Barcelona: ECC Ediciones)

Además, en cuanto al vestuario de las superheroínas/villanas del cómic cabe decir que solo parecen existir dos opciones: por una parte, el traje ceñido imposible (*Spider-Woman* o *Catwoman*) y, por otro, la escasez de ropa (*Red Sonja* o *Emma Frost*) o el diseño absurdo (*Power-Girl*), ninguna de ellas opciones aceptables para alguien que combata el crimen o lo fomente. En la actualidad, existe una tendencia a adecuar el vestuario de las superheroínas a una realidad más plausible y lógica con ejemplos como los de *Batgirl* o la *Ms. Marvel* de Willow Wilson como respuesta a las demandas de las lectoras de cómics de superhéroes que no podían sentirse identificadas con esas representaciones.

Esta selección de vestuario se producía a pesar del código moral que se estableció en el cómic tras la Segunda Guerra Mundial, debido a que la excesiva exposición de la sexualidad alentó “las campañas de decencia que organizaron grupos religiosos, clubs de mujeres y asociaciones de padres y profesores” que obligaron a que la *Association of Comics Magazine Publishers* creara un código de conducta en 1948 que hacía especial incidencia en la representación del erotismo<sup>409</sup>, la sexualidad y la violencia, y que había sido abandonado hacia 1954 (Rodríguez: 2012). Pero en este mismo año se instaura otro nuevo código (*Comic Code Authority*) que adoptaron prácticamente todas las editoriales en 1955.

En la actualidad, el modo en el que la mujer es considerada ha cambiado (aunque no demasiado, o no lo suficiente) y cada vez más mujeres se incluyen dentro del público de los cómics de superhéroes, pero las nuevas técnicas de dibujo, color y entintado han trabajado en detrimento de esta evolución. Así, Marvel tiende a mostrar a sus heroínas en posturas antinaturales, que parecen copiadas o inspiradas en fotos de modelos de ropa de baño o actrices porno. A este respecto, Morrison señala que “a veces una pobre superheroína podía parecerse a cuatro o cinco mujeres completamente distintas dentro de la misma entrega, dependiendo del número de odaliscas con morritos que el dibujante en cuestión hubiese calcado de *Maxim* o *FHM*.” (Morrison, 2012: 410). De modo que el destino de los personajes femeninos en los cómics de superhéroes es sumamente pésimo ya que, a excepción de personajes como *Wonder Woman*, *Marvel Girl*, o *Catwoman* (excepciones que prueban una terrible norma) los héroes femeninos

---

<sup>409</sup> “Las historietas que muestren erotismo gratuitamente no serán publicadas. Ningún dibujo mostrará a una mujer de manera indecente ni se excederá mostrando sus atributos, y en ningún caso se la mostrará con menos ropa que con un traje de baño de los que se empleen habitualmente en los Estados Unidos de América.” (Rodríguez: 2012).

solo prosperan como imitaciones o equivalentes de los masculinos<sup>410</sup> (Tondro, 2011: 4-5) y han de soportar estar siempre supeditadas a unos estereotipos contra los que llevan luchando desde su introducción en el cómic hace casi un siglo.

---

<sup>410</sup> “the fate of female characters in superhero comics is infamously dire. (...) In superhero comics (...) rare characters like Wonder Woman, Marvel Girl, and Catwoman are exceptions which prove a dismal rule: Female heroes only prosper if they are imitations to the male ones. These ‘spin-off heroines’, including beloved characters like Batgirl, Supergirl and Mary Marvel, are far fallen from (...) adventurous example” (Tondro, 2011: 4-5).

### 3.3.4.1. *Wonder Woman*

*Wonder Woman* fue creada en 1941 por William Moulton Martson y se le considera una de las primeras superheroínas, “la única con presencia ininterrumpida en los quiscos a lo largo de más de 60 años” (Unceta Gómez, 2007: 338-339)<sup>411</sup> y “de las pocas heroínas que no tiene una contraparte masculina” (Marfil, 2014: 147).

Además, se trata de “la más famosa de las superheroínas<sup>412</sup>, *Wonder Woman*<sup>413</sup>” (Morrison, 2012: 63) es un personaje que, aunque se presentaba como alguien más dialogante que *Superman* y *Batman*, no dudaba en matar a sus enemigos si era necesario siendo “esa disposición la que marca la diferencia con los otros dos superhéroes de la trinidad” (ya hemos podido observar que “existe en los superhéroes una especie de código ético que los distingue de los villanos”, si bien en *Wonder Woman* dependerá de quién le pone voz a la amazona (Marfil, 2014: 146)).

“En diciembre de 1941 se prepara el cómic nº 8 de *All Star Comics* con una novedad en su interior, la introducción de una mujer como superhéroe” (Marfil, 2014: 139). Así, “Introducing Wonder Woman” comenzaba con un avión militar que se estrellaba en una misteriosa isla en la que hermosas mujeres eran capaces de levantar al piloto (Steve Trevor) sin esfuerzo (Morrison, 2012: 64).

---

<sup>411</sup> “la primera y única superheroína con presencia ininterrumpida en los quiscos a lo largo de 75 años” (Marfil, 2014: 139).

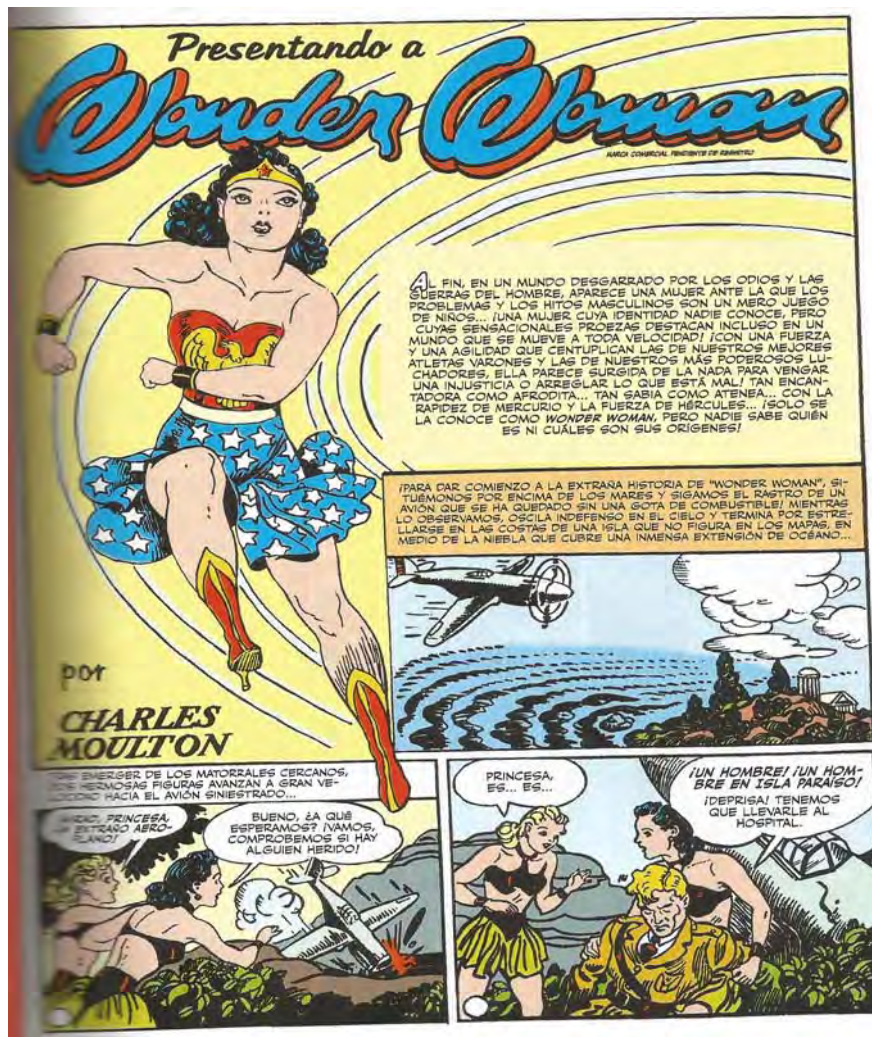
<sup>412</sup> Este es uno de los motivos por los que se le incluye en la nómina a pesar de no tener un “Year One”. Además, siempre se ha considerado como parte fundamental de la trinidad que conforma junto con Batman y Superman.

<sup>413</sup> There were several other titles announced that would have added to the All-Star lineup but due to the end of the imprint and lack of further announcements, it is unlikely they will ever see publication.

All Star Wonder Woman was confirmed at the San Diego Comic Con 2006, with Adam Hughes announced as writer and artist. Hughes intended to retell the character's origin story, and described his approach to the series as an “iconic interpretation” of the character, but explained at the 2010 San Diego Comic-Con International that that project was “in the freezer” for the time being, due to the difficulty involved in both writing and illustrating himself. As of October 2010, a page on his website indicates that after the current Catwoman series ends with issue #82, Hughes will cease his DC cover work, and will focus on producing the six-issue All-Star Wonder Woman series.

All Star Batgirl was announced at the Toronto Comic Book Expo in 2006. Geoff Johns and J. G. Jones will work on the first six issues, which will present a connection between Barbara Gordon and Arkham Asylum, and a mystery to Batman on Batgirl, in Johns' words, like Batman: The Long Halloween. The title is described as not taking place in the continuity of All Star Batman and Robin the Boy Wonder.





(CALDERÓN, F., MARTÍNEZ, G., SOGAS, A., GUARIDO, S. y FERNÁNDEZ, D. (Ed.) (2016),  
Especial All-Star Comics (1941-2016): 75 años de Wonder Woman, Barcelona: ECC Ediciones)

A pesar de todas sus características individualizadoras, algunos autores la ven como la feminización de otros superhéroes, restándole de esta forma su singularidad e independencia. Rodríguez (Rodríguez: 2009) por ejemplo señala que “Wonder Woman es en cierta medida Superman”, aunque ambos solo compartan su gusto por combatir la injusticia. Wonder Woman es tan “supermujer” como podría serlo cualquiera de sus compañeras como She-Hulk, Miss Marvel, Tormenta o Sue Storm y, sin embargo, no se afirma que ninguna de ellas sea una versión femenina de Superman. Este intento de emparejar a los superhéroes, ya sea de forma romántica o simplemente como dos caras de una misma moneda, no es nuevo ya que podemos observarlo en numerosos ejemplos (dentro de la factoría Disney, por ejemplo, han buscado una contrapartida femenina o masculina a todos los personajes: Mickey y Minnie, Donald y Daisy, Horacio y Clarabelle...).

“Los cómics de Wonder Woman superaron con creces a sus competidoras” (Morrison, 2012: 64) pero, con la llegada de los años 50 y el declive de los superhéroes, los detractores de estos intentaron, como también sucedió con *Batman* y *Superman*, eliminarlos por completo; así, Wertham definía a *Wonder Woman* “como una lesbiana escandalosa, que vivía en una isla de perversas y acérrimas bolleras amantes del *bondage* ritual y la dominación” (Morrison, 2012: 78).

Tras la muerte de Martson en 1947, Kanigher adaptó el personaje a la época, tras cuya labor llegaron O’Neil y Sekowsky, que también trataron de renovar a la superheroína a partir del número 178 de *Wonder Woman* suprimiendo sus superpoderes. Así lo explica Guiral:

En 1968 *Wonder Woman* pasó por un *lifting*, no tanto para modernizar sus aventuras como para salvar a este ya longevo título de la quiebra a la que parecía destinada a causa de sus cada vez más desconsoladoras ventas. Infantino encarga a Dennis O’Neil un cambio drástico de imagen y de contenidos, que empieza en el n.º 178 de la colección (septiembre de 1968) con la ayuda de Mike Sekowsky y Dick Giordano al lápiz y al pincel, un cambio que empieza por la renuncia de Wonder Woman a todos sus poderes con el fin de salvar a su amado Steve Trevor<sup>414</sup>, lo que la condena a vivir el resto de sus días como la simple mortal Diana Prince. (Guiral, 2007c: 39-40).

En la década de los 60, “el cine pone de moda las artes marciales y la amazona se convierte en karateka” dejando “el feminismo radical en un segundo plano” y “convirtiéndola en una heroína sin poderes” (Marfil, 2014: 142). Esta desposesión provocó que en los 70 Gloria Steinem, editora de la revista *Ms* desde 1971, escribiera un artículo sobre el personaje, quien llegó a convertirse en un símbolo de liberación de la mujer y, posteriormente, a recuperar sus poderes, puesto que a Steinem (activista en favor de los derechos de la mujer) esta desposesión de un elemento caracterizador de la superheroína le pareció errónea ya que se la estaba desposeyendo de toda la simbología feminista con la que nació el personaje y, por ello, emprende una campaña en contra que culminará con el número 204 de *Wonder Woman* (“The Second Life of Original Wonder Woman”, enero de 1973) en el que se le devuelven todos sus atributos originales (Guiral, 2007c: 40).

Diez años después, en la década de los sesenta, los cómics de *Wonder Woman*

---

<sup>414</sup> Sin embargo, este sacrificio no sirve de nada ya que el piloto muere asesinado de todas formas y Diana tiene que recurrir a las enseñanzas de un maestro oriental (I-Ching) para poder volver a lanzarse a la aventura y al peligro.



adquieren un mayor contenido de romanticismo suprimiendo cualquier referencia a la contienda bélica, si bien la Mujer Maravilla introduce la participación de un mentor (I-Ching) y “sus historias van de la mitología a problemas de la vida real, trata de blancas, ciencia ficción o misterio”, lo que supuso que el personaje quedara desdibujado (Marfil, 2014: 143).

En los ochenta, y gracias al artículo de Gloria Steinem y a la serie de Lynda Carter de los setenta, *Wonder Woman* pervive en la cultura popular estadounidense con “una posición excepcional gracias a la tensión entre sus dos facetas: la de ser un ejemplo para su género y la de mantener entretenido a su público” (Marfil, 2014: 143), aunque sus ventas se reducen a pesar de la incorporación de grandes autores como Roy Thomas y Gene Colan (que introdujeron el cambio en el dibujo de la coraza de *Wonder Woman*, del águila inicial a una doble “W”).

George Pérez (dibujante y guionista, autor de *Crisis en Tierras Infinitas*) retomó las riendas del personaje (de 1987 a 1992) y, gracias a la ayuda de varias mujeres (quienes le mostraron su visión particular de la heroína), llevó al personaje hacia un nuevo esplendor en el que la mitología volvió a ser parte importante de la historia. De este modo, *Wonder Woman* se convierte en “una heroína humanista, defensora de la paz, cuyos métodos para combatir la agresión son el diálogo y la búsqueda de la verdad”, una embajadora de Isla Paraíso que no volverá a ser esposada o encadenada (Marfil, 2014:144).

Guiral explica que en 1987 *Wonder Woman* vuelve a instalarse en el Olimpo DC, con una nueva colección regular en manos de Len Wein y George Pérez que revive sus inicios mitológicos. “Wonder Woman recupera sus esencias míticas, su relación con dioses como Afrodita, Atenea y Hermes, y vuelve a disfrutar de algunos de sus más preciados poderes en una larga etapa iniciada con su presencia en la Tierra diez años después de la primera aparición de Batman o Superman” (Guiral, 2007c: 81-82).

La llegada de los noventa trajo la destrucción de todo el mundo conocido por *Wonder Woman* (en las versiones de Azzarello, *Sangre y Agallas*, también se muestra la conversión de todas las Amazonas en estatuas de arcilla por la ira de Hera), incluso de la misma *Wonder Woman*, que muere y vuelve a la vida en varias ocasiones, llegando a ascender al Olimpo para convertirse en diosa. El cinismo y la violencia característica de esta época se adueña de las páginas hasta llegar a la modernización de los dioses en el siglo XXI, donde el posmodernismo se une con una pretensión de realismo así como de verosimilitud.

De esta manera, entre 1992 y 1995 Messner-Loebs se hace cargo de la superheroína, dotando a la serie de grandes dosis de ironía. Tras él, se sucedieron los autores que guiaron las narraciones de *Wonder Woman*: Byrne (1995-1998), quien concedió a la amazona la categoría de diosa; Rucka (2003-2006), Straczynski (2010-2011); Morrison y Paquette (2016), quienes publicaron *Wonder Woman: Earth One*, donde se pretende devolver a Diana su carácter reivindicativo; o la serie todavía en curso de Azzarello y Chiang (2015-2017<sup>415</sup>) en la que redefinen todo el panteón mitológico que rodea a *Wonder Woman* y en la que señalan a la superheroína como hija de Zeus y, por tanto, una semidiosa (y que terminará ocupando el lugar de Ares como diosa de la Guerra).

Su origen entronca directamente con la mitología griega, puesto que se cuenta que la raza de las Amazonas, ya sea tras su enfrentamiento con Teseo y sus hombres o tras ser vencidas por Hércules, se exilió en la inaccesible isla de Themyscira (también llamada en otros *comic books* Isla Paraíso) donde se les encargó custodiar la caja de Pandora.

Allí vivieron en paz durante siglos y ya en época contemporánea, a finales del siglo XX, la reina (Hipólita) quiso ser madre y, guiada por alguna diosa, moldeó con barro la figura de un bebé a la que le dotaron de vida<sup>416</sup> y, como en un cuento de hadas, varias diosas le otorgaron como dones la invulnerabilidad y las facultades de volar, desplazarse a la velocidad del sonido y comunicarse con los animales, convirtiendo a la niña (Diana) en la más poderosa de las Amazonas.

---

<sup>415</sup> La publicación del sexto *comic book* de la serie, *Bones*, está prevista en España para mayo de 2017.

<sup>416</sup> En publicaciones recientes, como la serie de *comic books* protagonizados por *Wonder Woman* y escritos por Brian Azzarello y dibujados por Cliff Chiang, Diana será el resultado de la relación entre Hipólita y Zeus, convirtiéndola a ella en una semidiosa.

## ***¡Y ESTA ES LA ASOMBROSA HISTORIA QUE HIPÓLITA, REINA DE LAS AMAZONAS, REVELÓ A LA PRINCESA, SU HIJA!***

En los tiempos de la Antigua Grecia, muchos siglos atrás, las amazonas constituíamos la principal nación del mundo. En Amazonía, las mujeres gobernaban y todo iba bien. Pero un día el hombre más fuerte del mundo, Hércules, afectado por las burlas que afirmaban que era incapaz de conquistar a las amazonas, escogió a sus más fuertes y fieros guerreros y alcanzó nuestras costas. Le desafió a un combate personal... porque sabía que gracias a mi Cinturón Mágico, un regalo que me hizo Afrodita, la Diosa del Amor, yo no podía perder.



¡Y vencí! Aunque Hércules, mediante engaños y trucos, se las arregló para apoderarse de mi Cinturón Mágico... y las amazonas no tardamos en convertirnos en esclavas. ¡Y Afrodita, furiosa conmigo por haber sucumbido a los embustes del hombre, no haría nada por ayudarnos!



Al final nuestra sumisión al hombre se volvió insostenible —ya no podíamos seguir bajo su yugo— y volví a apelar a la diosa Afrodita. Aquella vez no fue en vano, pues ella cedió y, con su ayuda, recuperé el Cinturón Mágico arrebatado por Hércules.

Con el Cinturón Mágico en mi poder, no tardamos mucho en imponernos a nuestros amos, los hombres... ¡y tras apropiarnos de toda su flota pusimos rumbo a otras costas, pues la condición de Afrodita era que abandonáramos el mundo del hombre y fundáramos otro por nosotras mismas! Afrodita decretó también que nunca debíamos despojarnos de estos brazaletes, como recordatorio para mantenernos siempre al margen de los hombres.



(CALDERÓN, F., MARTÍNEZ, G., SOGAS, A., GUARIDO, S. y FERNÁNDEZ, D. (Ed.) (2016), *Especial All-Star Comics (1941-2016): 75 años de Wonder Woman*, Barcelona: ECC Ediciones).



¡Y así, tras navegar muchos días y muchas noches por los mares, encontramos Isla Paraíso y nos asentamos aquí para construir un mundo nuevo! Con su suelo fértil, su maravillosa flora... sus variados recursos naturales, en suma... aquí no existe la pobreza, ni la enfermedad ni el odio, no hay guerras y, mientras sigamos en Isla Paraíso y yo conserve el Cinturón Mágico, tendremos el poder de la Vida Eterna... ¡siempre que no permitamos a los hombres volver a subyugarlos! ¡Somos una verdadera raza de Mujeres Maravilla!

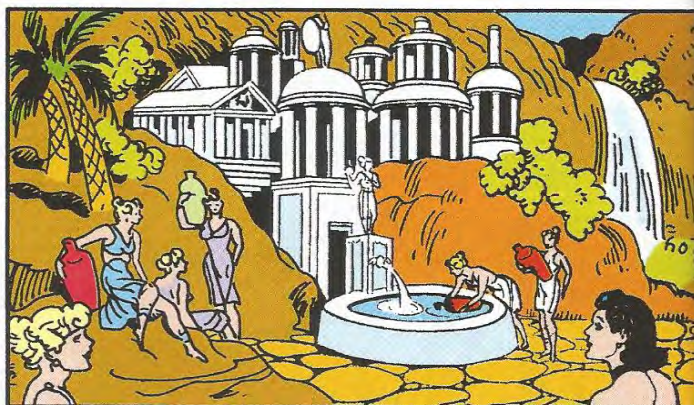


Aquella fue la promesa que nos hizo Afrodita... ¡y debemos cumplir la nuestra con ella si queremos seguir aquí, a salvo y en paz!

¡Por eso el americano debe marcharse, y hacerlo cuanto antes!



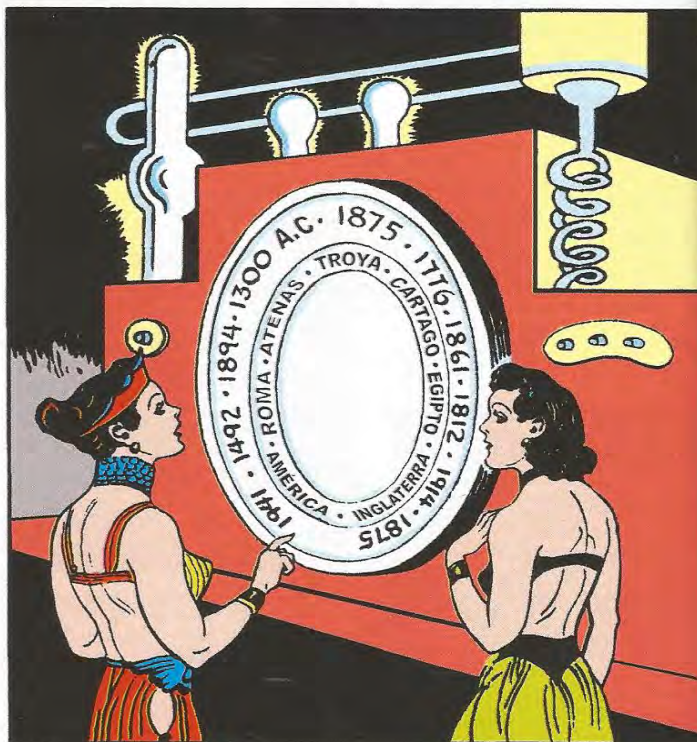
Ven, deja que te enseñe la Esfera Mágica que me has oído mencionar. ¡Me la proporcionó Atenea, Diosa de la Sabiduría, después de que conquistáramos a los Hércules y pusieramos rumbo a Isla Paraíso! ¡Mediante esta Esfera Mágica he sido capaz de saber lo que ha ocurrido y lo que ocurre en ese otro mundo, e incluso a veces de predecir el futuro!



¡Por eso nosotras, las Amazonas, hemos podido sobrepasar con creces las invenciones de la denominada civilización del hombre! No solo somos más fuertes y más sabias que los hombres... sino que nuestras armas son mejores... ¡y nuestras máquinas voladoras mucho más avanzadas!

¡Y a través del conocimiento que he obtenido mediante esta Esfera Mágica, hija mía, he podido educarte, instruirte en todas las artes, las ciencias y las lenguas existentes tanto en tiempos modernos como en la Antigüedad!

Pero veamos de dónde vino tu capitán americano y cómo llegó aquí. Observa atentamente...



(CALDERÓN, F., MARTÍNEZ, G., SOGAS, A., GUARIDO, S. y FERNÁNDEZ, D. (Ed.) (2016), *Especial All-Star Comics (1941-2016): 75 años de Wonder Woman*, Barcelona: ECC Ediciones)

Ya de adulta, participó en un torneo “en el que se habría de decidir cuál de entre todas las Amazonas resultaba la mejor guerrera y en el que, por supuesto, Diana resultó vencedora”, obteniendo como premio poder viajar al mundo exterior para combatir al dios Ares que pretendía desencadenar una hecatombe nuclear. Los medios de comunicación, cuando se hicieron eco de la noticia de la participación de Diana en el conflicto la bautizaron con el nombre de guerra de *Wonder Woman*.

Antes de organizar el torneo, y viendo que su hija Diana se estaba enamorando del piloto, Hipólita consultó a Afrodita y Atenea, quienes le comunicaron que Trevor había sido enviado por los dioses para sacarlas de su aislamiento y que contribuyeran en la lucha contra el Eje con la mejor de sus guerreras. Diana se disfrazó<sup>417</sup> para participar en los juegos<sup>418</sup> que decidirían quién sería la elegida y resultó vencedora, por lo que acudiría ella a América (Morrison, 2012: 65).

En lo que respecta a su origen, Coma indica que *Wonder Woman* se caracteriza por una serie de anomalías, como el hecho de que ya tuviera su propia revista o que su origen no fuera novelesco, científico o mágico, como sí sucede con el resto de superhéroes, sino que, como ya se ha expuesto, este “procedía directamente de la mitología clásica<sup>419</sup>”. De este modo, las amazonas huyeron de los hombres a una isla escondida, la isla Paraíso (en la que no estaba permitida la entrada de ningún hombre), donde fundaron una sociedad modélica basada en la paz, la justicia y la verdad y, gracias a ello, perfeccionaron y desarrollaron de manera extraordinaria las artes y las ciencias (Coma, 1982: 250). Morrison explicará la sociedad de esta isla y las causas de su fundación de la siguiente manera:

Una doble página ilustrada explicaba la historia de las amazonas desde que fueron esclavas de Hércules. Incitadas por Afrodita, su diosa patrona, las amazonas se liberaron y zarparon hacia una isla mágica donde pudieron establecer una nueva civilización de mujeres, lejos de la crueldad, la avaricia y la violencia que representaba el ‘mundo de los hombres’. Esa era Isla Paraíso, diseñada por mujeres inmortales según su fabulosa alternativa a la sociedad patriarcal y heliocéntrica<sup>420</sup>. (Morrison, 2012: 64-65).

También el creador de *Wonder Woman* es un caso singular, puesto que no era ni escritor ni artista sino un psicólogo formado en Harvard que se introdujo en el mundo

---

<sup>417</sup> El motivo del disfraz para ocultar la identidad no sólo aparece en los textos clásicos (Patroclo y Ulises, por ejemplo, lo utilizan en la *Iliada* y la *Odisea*, respectivamente), sino también en el héroe justiciero del romanticismo (Robin Hood, el Zorro o la Pimpinela Escarlata, entre otros) y en otros superhéroes como *Batman*, *Batgirl* o *Green Arrow*, por citar algunos.

<sup>418</sup> Diana desobedece a su madre participando en el torneo disfrazada. Hipólita descubre que la vencedora es su hija y permite que sea ella quien vaya al mundo de los hombres (Marfil, 2014: 140).

<sup>419</sup> “El inicio de la historia se basa en el mito de las amazonas, Martson elige la versión de Apolonio de Rodas (295 a. C.) modificándola. El noveno trabajo de Hércules era conseguir el cinturón de Hipólita. La historia se inicia con la disputa entre Ares y Afrodita por el mundo. Ares lo conquista por la guerra y Afrodita crea una raza de supermujeres, las amazonas, con su reina Hipólita y su cinturón de oro que la hace invencible. Hércules engaña a Hipólita y captura a las amazonas, pero Afrodita las ayuda y escapan a Isla Paraíso, una isla con una cultura basada en la Antigua Grecia. El castigo por dejarse capturar es llevar siempre unos brazaletes recordándoles su encadenamiento ante los hombres.” (Marfil, 2014: 140).

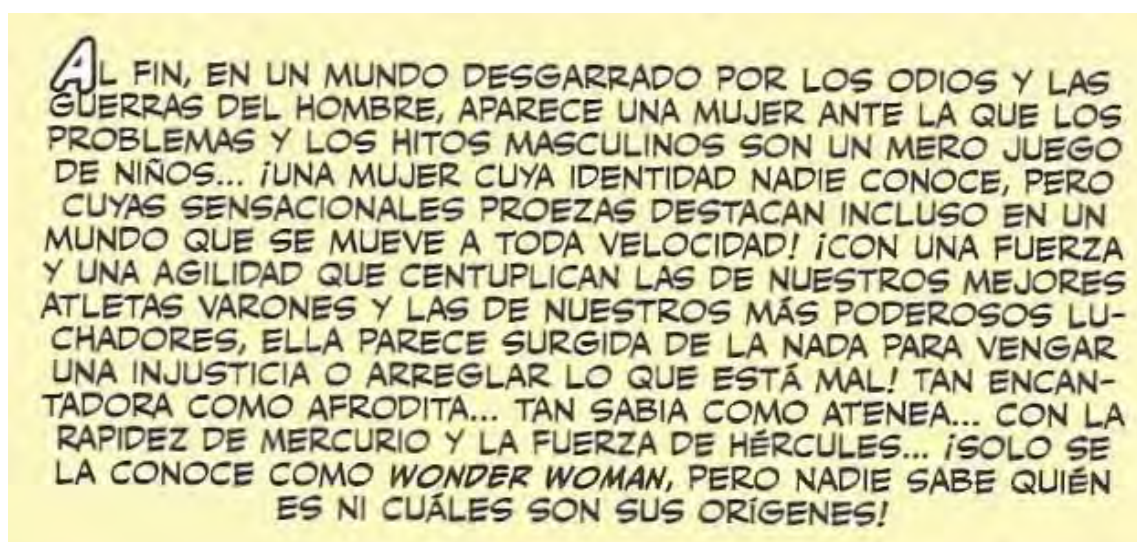
<sup>420</sup> Esta idea de una sociedad gobernada por mujeres aparece representada en la Arcadia de *Fuerza V* (Marvel).



del cómic cuando Max Gaines le pidió consejo sobre cómo atraer al público femenino, ante lo que el doctor sugirió crear una *superheroína* (Coma, 1982: 251).

*Wonder Woman*, desde su inicio, sigue el camino del héroe de Campbell así como el rito de tránsito de Van Gennep en su primera aparición: “Es separada de su entorno tras pasar las pruebas olímpicas que la llevarán a entrar en el nuevo mundo del hombre. Ella es hija de los dioses, llamada por el estruendo de la guerra para traer la paz al mundo” (Marfil, 2014: 140).

*Wonder Woman* es presentada como una amazona escultural “tan encantadora como Afrodita... tan sabia como Atenea... con la rapidez de Mercurio y la fuerza de Hércules”<sup>421</sup> (Calderón, 2016) que aparece envuelta en la bandera estadounidense dispuesta a defender al país que la ha acogido, con un lazo de la verdad, un avión invisible y unos brazaletes antiproyectiles (Marfil, 2014: 139).



(CALDERÓN, F., MARTÍNEZ, G., SOGAS, A., GUARIDO, S. y FERNÁNDEZ, D. (Ed.) (2016), *Especial All-Star Comics (1941-2016): 75 años de Wonder Woman*, Barcelona: ECC Ediciones)

En lo que respecta a la representación de las Amazonas, Morrison afirma la diferencia que existe entre estas y el resto de heroínas o personajes femeninos que existían en la década de los cuarenta y cincuenta.

---

<sup>421</sup> Esto no sólo nos lleva a relacionarla directamente con la mitología griega (a la que hace evidente referencia desde el momento en que se trata de una amazona) sino también con otro superhéroe que también hace referencia a personajes griegos clásicos, entre otros. Este es el caso de *Shazam* (también llamado Capitán Marvel, aunque se trataba de un personaje de DC) quien posee la sabiduría de Salomón, la fuerza de Hércules, la resistencia de Atlas, el poder de Zeus, el coraje de Aquiles y la velocidad de Mercurio.

A diferencia de las chicas *pin-up* tradicionales, las chicas de *Wonder Woman* eran atléticas y poderosas, vestían diademas y togas y entablaban violentas luchas de gladiadoras a lomos de monstruosos canguros modificados genéticamente. *Wonder Woman* era *sexy* a la manera tradicional (y había planos *pin-up* que se encargaban de demostrarlo), pero en la mayoría de las viñetas hacía cabriolas como una especie de *majorette* de las artes marciales que se echara carreras con los coches para pasar el rato. (Morrison, 2012: 64).

*Wonder Woman*, de origen divino (si entendemos *divino* como *singular*, ya que Diana es una princesa y, ya sea en la explicación inicial de su origen o en la actual, su nacimiento está rodeado de elementos excepcionales) y con unos poderes sobrehumanos, entronca directamente con los héroes apolíneos, cuya actitud heroica proviene de sus rasgos singulares que les empujan hacia el camino del héroe, a cuya llamada responde *Wonder Woman* sin dudarla.

Diana de Themyscira será descrita como una joven de gran conocimiento, cuyos ideales se basan en la justicia, el valor y la verdad, y que no dudará en demostrar sus aptitudes cuando sea necesario, aunque sirviéndose de armas que no supongan la pérdida de vidas. Una mujer creada en una sociedad en paz cuyo entretenimiento se basa en combatir unas contra otras y que, como la mayoría de los héroes, destacará por unas aptitudes que superan lo común.

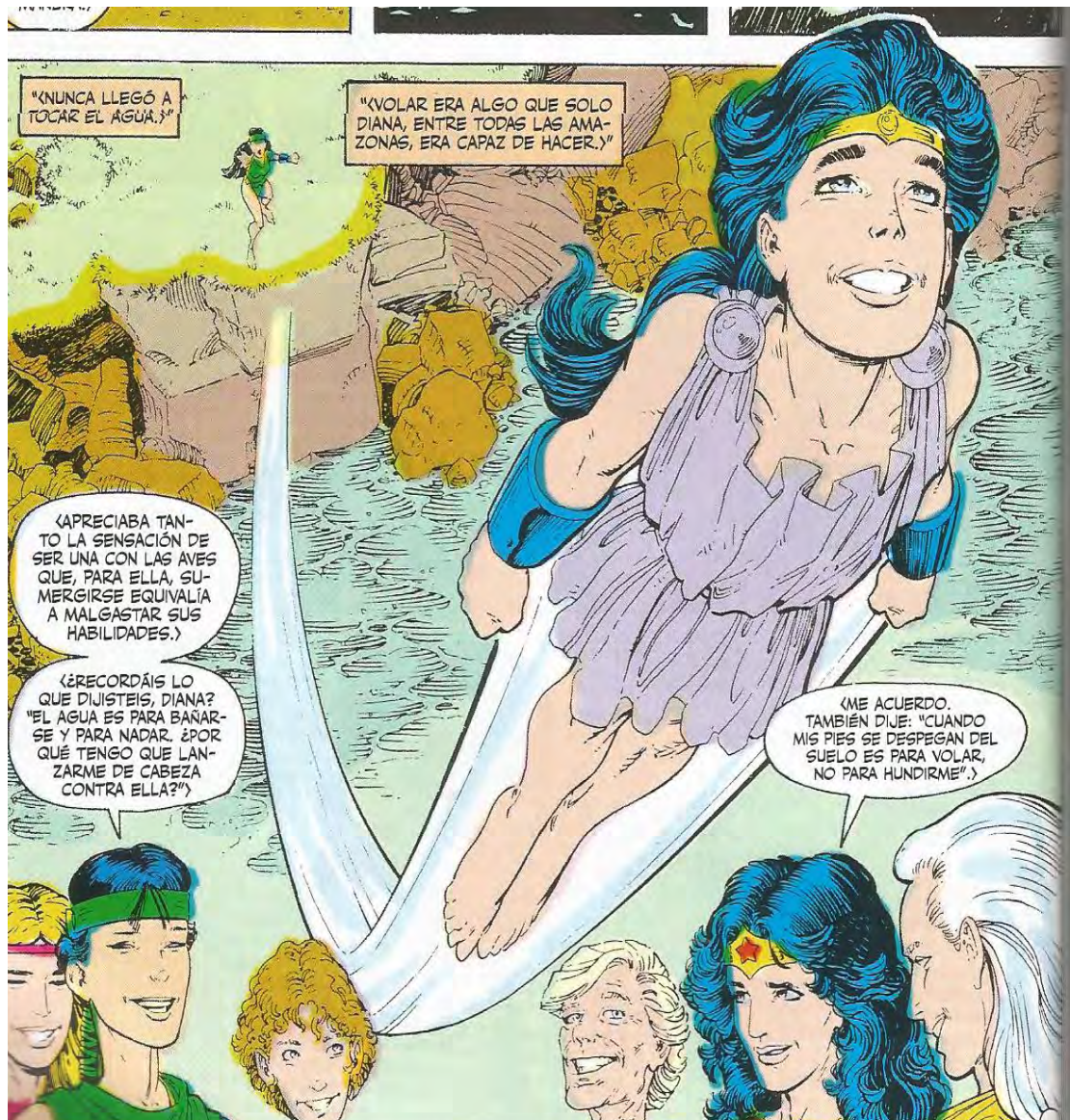


(CALDERÓN, F., MARTÍNEZ, G., SOGAS, A., GUARIDO, S. y FERNÁNDEZ, D. (Ed.) (2016), *Especial All-Star Comics (1941-2016): 75 años de Wonder Woman*, Barcelona: ECC Ediciones)

Así, junto a esas cualidades morales, también se encuentran otros rasgos que definen al personaje como, por ejemplo, su excepcional fuerza que le permite levantar pesados objetos o, incluso, combatir a toda la *Justice League of America*, como se muestra en *Especial All-Star Comics (1941-2016). 75 años de Wonder Woman*.



Además de su extraordinaria fuerza, en la descripción inicial del personaje en su primera aparición, también se indica que posee una velocidad superior, como la de Hermes (dios de los mensajeros), que le dotan de la capacidad de repeler con sus brazaletes las armas con las que puedan atacarle, además de la capacidad de volar, poniendo al personaje a la altura en aptitudes de otro de los grandes personajes de DC, *Superman*.



(CALDERÓN, F., MARTÍNEZ, G., SOGAS, A., GUARIDO, S. y FERNÁNDEZ, D. (Ed.) (2016), *Especial All-Star Comics (1941-2016): 75 años de Wonder Woman*, Barcelona: ECC Ediciones)

Junto a estas cualidades destacadas de su personalidad, también se encuentran una serie de objetos que le ayudan desde sus comienzos a llevar a cabo sus gestas de forma exitosa. Así, Coma indica que:



Los artefactos amazónicos de Wonder Woman incluyen un avión invisible que obedece órdenes telepáticas, un lazo místico que obliga a todo aquel que se encuentra atrapado en él a decir la verdad y un par de brazaletes que sirven para desviar las balas. Estas herramientas, combinadas con la fuerza, la velocidad y la agilidad que las Amazonas han adquirido durante sus años de aislamiento, dan a Diana una superioridad abrumadora. (Coma, 1982: 251).

Se ha de señalar, sin embargo, que aquellos elementos que aparecerán permanentemente en todas las narraciones de la Amazona serán el “lazo mágico”<sup>422</sup>, que obligaba a sus víctimas a decir la verdad” (Morrison, 2012: 66) y los brazaletes que, en algunos cómics se dicen provenir del mágico cinturón de Hipólita pero que, en cualquier caso, sirven como recordatorio de la pasada cautividad de las Amazonas.

En lo que respecta a su identidad secreta, es curioso el hecho de que se disfrace para competir en los juegos y, sin embargo, luego no oculte su identidad al igual que hacen la mayor parte de los superhéroes. En un principio, “igual que Superman, adopta una identidad secreta: Diana Prince, secretaria del servicio de inteligencia americano” (Marfil, 2014: 141), aunque más adelante este uso de la identidad secreta se omite.

Hay que señalar además, que *Wonder Woman* simplemente se esconde bajo un nombre distinto (aunque no muy original) y ropas apropiadas a la época y el lugar en el que se encuentra, frente a otros superhéroes que emplean máscaras (*Batman*, *Green Arrow*, *Iron Man*...) u objetos y posturas que despisten (*Superman*). *Wonder Woman*, al igual que *Doctor Strange*, no emplea ningún elemento que enmascare quién es, si bien puede que el disfraz que llevan sea suficiente.

---

<sup>422</sup> “Fabricado con parte del cinturón de Afrodita” (Marfil, 2014: 140).



(CALDERÓN, F., MARTÍNEZ, G., SOGAS, A., GUARIDO, S. y FERNÁNDEZ, D. (Ed.) (2016), *Especial All-Star Comics (1941-2016): 75 años de Wonder Woman*, Barcelona: ECC Ediciones)

Este aspecto la relaciona con algunos héroes épicos, como Ulises, o el héroe romántico Capitán Nemo, quienes no se ocultan bajo una máscara pero sí emplean el cambio de nombre para esconderse en algún momento.

En cuanto al disfraz de *Wonder Woman*, este se ha ido modificando a medida que pasaba el tiempo (por ejemplo, con la supresión del águila del pecho y el cambio por una doble “W”, o con la eliminación de la falda por la parte inferior de un bikini), aunque siempre ha contado con una serie de elementos que perduraban a lo largo de su historia, como la elección de los colores empleados: el rojo, el blanco, el dorado y el azul, que aluden directamente, como ya hemos indicado, a la bandera estadounidense, al igual que *Superman*.

Con traje, alias rimbombante y algún elemento mágico que los dioses añadieron a su parafernalia (los brazaletes plateados, el lazo, forjado con la esencia de Gea, que fuerza a decir la verdad, o las sandalias de Hermes), tenemos a una joven superheroína dispuesta a enfrentarse a cuanto villano le salga al paso. (Unceta Gómez, 2007: 338-339).

Marfil señala que en los sesenta, “su aspecto cambia totalmente, desaparecen las estrellas de su atuendo, ahora trabaja en una boutique y viste con ropa elegante” (Marfil, 2014: 142); aunque este cambio no perdurará ya que las estrellas, aunque sea apareciendo en el reducido número de dos, son un rasgo característico del disfraz de *Wonder Woman*.

De manera que, con frecuencia, Diana se presentará con un corpiño que se asemeja a una coraza, de color rojo y con un emblema dorado en el pecho (ya sea el águila o la doble “W”), una falda o bañador azul con estrellas blancas, unas botas rojas casi hasta la rodilla (a veces con una franja blanca o dorada), una cinta de metal dorada con una estrella roja en la frente y los brazaletes de metal y el lazo de la Verdad. Asimismo, a diferencia de otras superheroínas, generalmente el cuerpo de *Wonder Woman* muestra un aspecto similar al de los superhéroes, pero adaptado a la constitución de una mujer. Así, sus brazos y piernas exponen una musculatura definida y su cintura y pecho es el que podría tener cualquier mujer que se dedique al deporte profesionalmente.



(CALDERÓN, F., MARTÍNEZ, G., SOGAS, A., GUARIDO, S. y FERNÁNDEZ, D. (Ed.) (2016), *Especial All-Star Comics (1941-2016): 75 años de Wonder Woman*, Barcelona: ECC Ediciones)

En cuanto a los auxiliares y villanos de Diana, a diferencia de *Batman* y *Superman* (entre otros), quienes viven en ausencia de sus progenitores (al menos, los biológicos), *Wonder Woman* seguía manteniendo relación con su madre, la reina Hipólita (de su padre o no se sabe nada o no hace sino producirle un problema tras otro<sup>423</sup>). Diana comparte algunas “similitudes con sus predecesores masculinos: (...) abogó (...) porque la gente se involucrara en política” y “fue una fervorosa aristócrata progresista, que predicaba la paz en tiempos de guerra”, sin embargo, “a diferencia de los solitarios *Batman* y *Superman*<sup>424</sup>, *Wonder Woman* tenía numerosas amigas.” (Morrison, 2012: 67), que fueron apareciendo a lo largo de varios números, así como una pareja mortal (que hacía las veces de la Lois Lane de *Superman*, pero sin tener que acudir a su rescate con demasiada frecuencia). Este hombre era Steve Trevor, que acompañó a la amazona en más de una aventura, sirviéndole de apoyo, hasta que, finalmente, decidieron matarle (1969 y 1978).

Otro de los apoyos para *Wonder Woman* serán los integrantes de la *Justice League of America*, a la que pertenece desde sus comienzos y, sobre todo, aquellos dos héroes con los que forma la Trinidad de DC, *Batman* y *Superman*.

En lo que respecta a sus agresores, en un principio estos se redujeron a una serie de enemigos nazis que debía combatir y vencer en nombre de la democracia para, más adelante, resurgir el carácter mitológico de los villanos, con malvados sacados de los mitos (dioses, semidioses, criaturas...) así como con otros a los que atacaría junto a la JLA, como *Darkseid* o *Doomsday*.

Sus propias hermanas, las Amazonas, estarían dentro de los enemigos a combatir, habitualmente al esgrimir puntos de vista contradictorios, en su mayoría relacionados con su actuación en el “mundo del hombre”. Así, *Wonder Woman* no sólo pelea contra agentes externos, villanos similares a los de cualquier otro superhéroes (aunque adaptados a su contexto), sino que también habrá de combatir las ideas de las personas de su entorno así como luchar contra sí misma para descubrir quién es en realidad.

Por último, en lo que respecta a su símbolo, este será la doble “W” que presenta sobre su pecho y que aludirá directamente a su personaje y a sus ideales.

*Wonder Woman* apareció por primera vez en las últimas páginas de *All-Star Comics* en 1941, cuando *Batman* llevaba dos años de vida y *Superman* tres. Un mes

---

<sup>423</sup> Azzarello, B., Chiang, C. y Akins, T. (2015), *Wonder Woman. Sangre*, ECC Ediciones, Barcelona.

<sup>424</sup> Debemos recordar que la introducción de *Robin*, en el caso de *Batman*, o de cualquiera de los miembros de la familia “súper” fue posterior a su creación.

después de su primera narración, apareció en la portada de *Sensation Comics #1* (1942) y en el verano de 1942 obtuvo su propio número, *Wonder Woman #1*, iniciando así un camino que no ha abandonado jamás.

Este personaje ha sido desde sus inicios controvertido, con ideales feministas radicales en los años de Moulton y moderados actualmente. (...) Se le atribuyen rasgos positivos representando un ideal, los guionistas crean un personaje con fuerza física pero sin violencia, aunque la utilice sin dudar en el momento necesario, un personaje seguro de sí mismo con ligeras imperfecciones porque se dan cuenta de que la amazona es sencillamente un ideal y, como tal, inalcanzable (...) Su oficio es ser amazona, su cultura se basa en las artes militares, se entrena física y mentalmente para la lucha valorando el esfuerzo y la disciplina. Y su misión es llevar los valores de su pueblo como embajadora de paz. Ese es el dilema, aunar en el mismo personaje a una gran guerrera que al tiempo predica la paz (Marfil, 2014: 145).

*Wonder Woman*, bajo su coraza y su origen divino, ha logrado, como otros superhéroes apolíneos (y, antes de ellos, los héroes épicos y románticos) que su ideal y sus objetivos queden impregnados en la conciencia social, representando un modelo a seguir, no solo por las mujeres, sino por cualquiera que pretenda preservar la paz y la justicia de su comunidad evitando la violencia y utilizando la Verdad.

### 3.3.4.2. *Batgirl*

Barbara Gordon, la *Batgirl* más conocida y la que ha llevado durante más tiempo ese nombre, llegó al universo de Batman relativamente tarde ya que su primera aparición en los cómics data de 1967 (como *Batgirl* y sobrina del teniente de policía James Gordon, quien luego la adoptó como hija, si bien más adelante se convertirá directamente en la hija de James Gordon con su mujer, también llamada Barbara).

Morris y Morris señalan que “uno de los rasgos más interesantes del personaje es el hecho de que ha tenido dos identidades superheroicas distintas” debido a que, en *The Killing Joke* (Alan Moore, 1988), el *Joker* dispara a Barbara Gordon, dejándola paralítica y terminando, por ello, con su carrera como *Batgirl*<sup>425</sup>. Sin embargo, Barbara no se rendirá y resurgirá como *Oracle*, “una gestora de información extraordinariamente hábil que usa su enorme pericia con el ordenador para ayudar a combatir el crimen en Gotham City”. Así, en el caso de Barbara Gordon, existen dos relatos de origen (*Year One* ambos); por un lado, *Batgirl: Year One*, en el que nos basamos predominantemente para el estudio del personaje, y un relato breve de *Oracle: Year One (Born of Hope)*. Además, desde su cambio de *Batgirl* a *Oracle*, Barbara ha desarrollado su propio equipo de lucha contra la delincuencia, *Birds of Prey*, integrado por *Black Canary* (Dinah Drake) y *Huntress* (Helena Bertinelli) (Morris y Morris, 2013:147).

Sin embargo, Barbara Gordon no ha sido la primera y única *Batgirl*, ya que este título lo han defendido varias heroínas desde sus inicios a finales de los sesenta. Así, en 1961 Bill Finger y Sheldon Moldoff introdujeron a un personaje llamado *Bat-Girl*, que escondía la identidad de Betty Kane (sobrina de *Batwoman*, Kathy Kane)<sup>426</sup> y que fue suprimida en 1964<sup>427</sup> bajo órdenes de Julius Schwartz que quería devolver a la mitología de *Batman* a su concepción original del solitario vigilante.

Será a Betty a quien sustituya Barbara Gordon en 1967, debutando en el número 359 de *Detective Comics* con el episodio "The Million Dollar Debut of Batgirl!"<sup>428</sup>

---

<sup>425</sup> En *The New 52* será reinstaurada como *Batgirl* durante el relanzamiento de toda la línea editorial de DC en 2011.

<sup>426</sup> Debido a las acusaciones de Wertham en *Seduction of the Innocent* (1954) sobre la existencia de un subtexto homoerótico en los cómics de superhéroes, se desarrollaron una serie de personajes para contraargumentar estas ideas: Kathy Kane/*Batwoman*, apareció en 1956 como interés romántico de *Batman* y en 1961 Betty Kane hizo lo mismo con *Robin*.

<sup>427</sup> En *Crisis on Infinite Earths* volverá como *Flamebird*.

<sup>428</sup> En esta primera historia, Barbara Gordon acudirá a un baile de disfraces vestida como una versión femenina de *Batman* y, una vez allí, frustrará el intento de secuestro de Bruce Wayne por el villano *Killer Moth*. Debido a esta acción heroica, atraerá la atención de *Batman* y comenzará así su carrera de justiciera enmascarada (a pesar de los reiterados intentos de *Batman* por que abandone esta idea). Este mismo episodio se volverá a incluir en 2009 en *Batgirl. Year One*.

(Gardner Fox y Carmine Infantino, 1967) y, desde entonces, realizará apariciones regulares en *Detective Comics*, *Batman Family* y otros *comic books* de DC hasta 1988, cuando aparezca en el número uno de *Batgirl Special*, donde se retirará de la lucha contra el crimen. En ese mismo año también se publicará *The Killing Joke* de Alan Moore, cuyos sucesos y consecuencias en la vida de Barbara ya hemos comentado.

Así, como ya hemos señalado, *Batgirl* continuará apareciendo entre la década de finales de los sesenta y los setenta como un personaje auxiliar en *Detective Comics*, así como invitada en varios títulos de la editorial (*Justice League of America*, *World's Finest Comics*, *The Brave and the Bold*, *Adventure Comics* o *Superman*).

A principios de la década de los setenta, *Batgirl* revelará su identidad heroica a su padre, el comisario Gordon (aunque este ya lo había descubierto por sí mismo<sup>429</sup>) y se mudará a Wahington para trabajar como miembro de la Cámara de Representantes de EE. UU. en el episodio “Batgirl's Last Case” (Schwartz, 1972). Aunque aparecerá en los números 268 y 279 (1973) de la serie *Superman*, así como en el número 453 *Adventure Comics* y en el 171 de *Superman Family* estableciendo una relación de colaboración entre *Batgirl* y *Superman*, así como con otros personajes como *Supergirl*.

En *Batman Family* se le concede un papel destacado junto al Robin original, Dick Grayson, cuya unión era denominada con frecuencia como *Dynamite Duo: Batgirl & Robin*. *Batgirl* se encontrará con otro personaje de la *batfamilia* en el número diez de *Batman Family*, en el que combatirá el crimen junto a *Batwoman*, tras lo cual este se retirará de las series.

*Crisis on Infinite Earths* (1985), que cambió la continuidad del Universo DC, concedió a *Batgirl* un pequeño papel en la historia y estableció la idea de que esta era hija de Roger y Thelma Gordon y, por ello, sobrina de James Gordon, el comisario de Gotham, así como que *Supergirl* había llegado tras los acontecimientos de *The Killing Joke* por lo que todas las aventuras que había vivido con Barbara se habían derivado en otro personaje, *Power Girl*.

Dos años después de *Crisis*, en *Secret Origins* (Randal, 1987), se cuenta la serie de acontecimientos que llevaron a Barbara a querer combatir el crimen de Gotham bajo la identidad de *Batgirl*, desde su primer encuentro con *Batman* siendo niña a los estudios en artes marciales y en diversas áreas del conocimiento que la llevan a ser considerada una atleta estrella y una estudiante excepcional. DC retiró oficialmente al

---

<sup>429</sup> En *Batgirl. Year One*, *Batman* y *Robin* idean un ardid para que Gordon deje de sospechar que Barbara es *Batgirl*.

personaje en el número uno de *Batgirl Special* (Kesel, 1988) aunque aparecerá ese mismo año en la obra de Moore.

En 1996 se publica *Oracle: Year One. Born of Hope* (Ostrander y Stelfreeze), en el que Barbara está iniciando el largo proceso de recuperación de la herida que le ha causado el Joker<sup>430</sup>. Mientras tanto, descubre la investigación que está llevando a cabo su padre sobre un caso de lavado de dinero mediante el hábil uso de la informática y la tecnología, por lo que decide aprovechar sus conocimientos para combatir el crimen desde su silla de ruedas. Al mismo tiempo, también resuelve aprender técnicas de autodefensa junto al experto en artes marciales Richard Dragon, con el fin de recuperar su vida (Morris y Morris, 2013: 157).

En el episodio *No Man's Land* publicado en 1999 (once años después de la retirada del personaje de *Batgirl* del cómic), *Huntress* asume brevemente la identidad de *Batgirl* (*Batman: Shadow of the Bat*, número 83 o *Batman: Legends of the Dark Knight*, número 120), hasta que *Batman* hace que renuncie a ella por violar los códigos morales de los superhéroes. En esa misma historia Puckett y Scott introducirán al personaje de Cassandra Cain (quien fue entrenada por su padre para convertirse en la asesina más letal aunque, tras su primer asesinato, jura no volver a emplear la fuerza de manera mortal. Además, sufría un tipo de dislexia dado que su padre, también un asesino, no le había enseñado las habilidades comunicativas orales y escritas sino que sus sistema de comunicación se llevaba a cabo a través del lenguaje corporal, siendo capaz de conocer con extrema precisión los movimientos de los demás<sup>431</sup>), que también retoma la identidad de *Batgirl* (número 567 de *Batman*) guiada por *Batman* y *Oracle*.

En el 2000 será la primera *Batgirl* que protagonice un *comic book* de periodicidad mensual con su nombre en la portada, convirtiéndose, además, en uno de los personajes de ascendencia asiática más relevantes del cómic norteamericano. A pesar de ello, la serie fue cancelada seis años después y ella abandonó la identidad de *Batgirl* para convertirse en una villana y liderar la *League of Assassins* (aunque más tarde, en *Teen Titans*, “Titans East” (2007), después de la dura crítica del público, fue devuelta a su concepción original, explicando que su mente había sido alterada por *Deathstroke*, y retomando su papel de héroe en *Batman and the Outsiders* como *Blackbat*).

---

<sup>430</sup> Y de la que saldrá totalmente recuperada en Stewart, Fletcher y Tarr, *Batgirl* 35, DC Comics.

<sup>431</sup> Gabrych describe a este personaje como un individuo cuya forma única de lenguaje deriva en el factor que hace de ella una detective excelente (capaz de leer si algo va mal en una habitación en base a su lenguaje corporal).



Stephanie Brown, sucederá a Cassandra en su papel de *Batgirl* (pasando primero por las identidades de *Spoiler* y el cuarto *Robin*, cuando Tim Drake abandone el puesto) de 2009 a 2011. La propia Barbara Gordon aprobará la idea de que Stephanie tome su identidad, entregándole su propio disfraz y convirtiéndose en su mentor durante algún tiempo. Esto convierte a Brown en la cuarta *Batgirl* dentro de la continuidad DC y en la segunda en protagonizar su propia serie.

La conclusión de las series limitadas de *Flashpoint* estableció una nueva continuidad en el Universo DC en la que todos los personajes regresaban a una edad y estado tempranos en sus carreras, aunque manteniendo la cronología moderna para asegurar una aproximación actual tanto a cada uno de los personajes como en las relaciones entre ellos. De modo que, en 2011 (durante el reinicio de DC con *The New 52*), Barbara Gordon logrará recuperarse de su parálisis gracias a la cirugía y a la rehabilitación en una clínica de Sudáfrica (ya que se indicará que los sucesos de *The Killing Joke* ocurrieron tres años antes del reinicio de DC), y es relanzada como *Batgirl* en su propia serie<sup>432</sup> (a partir de septiembre) a cargo de Gail Simone.

Aunque Barbara regrese como *Batgirl*, continuará sufriendo ciertas consecuencias de su parálisis previa, como estrés postraumático (que es uno de los resultados reales de una situación como la sufrida por Barbara, junto con el sentimiento de culpa), que le impedirán resolver algunas acciones con la rapidez y el éxito anteriores.

En octubre de 2014, Fletcher, Stewart y Tarr comenzaron una nueva línea narrativa en la que Barbara comienza una nueva vida en *Burnside*, un barrio de Gotham, donde comenzará sus estudios de doctorado y deberá enfrentarse a sí misma, ya que el villano de la primera historia será un algoritmo extraído de su propio escáner cerebral. Morris y Morris explican este cambio de localización diciendo que, “en un guión más reciente de *Batman*, Barbara se ve obligada a dinamitar su casa y cuartel general en el edificio de la Torre del Reloj, en Gotham City. Después de esto, Barbara decidirá marcharse de Gotham junto con sus amigas” (Morris y Morris, 2013: 161).

En la actualidad (desde 2016), se reinició nuevamente el Universo DC a través de *DC Rebirth*, manteniendo los acontecimientos de *The New 52* pero revisando aquellos previos a *Flashpoint*, en el caso de *Batgirl*, en las series *Batgirl* y *Batgirl and the Birds of Prey*.

---

<sup>432</sup> Cuyo primer número vendió 100.000 copias, necesitando una segunda impresión, y que obtuvo una excepcional acogida tanto por el público como por la crítica. Además, desde el relanzamiento de la serie en septiembre de 2011, *Batgirl* ha permanecido entre los 30 *comic books* de periodicidad mensual más vendidos en Norteamérica.

En cuanto al origen de Barbara Gordon como *Batgirl*, Morris y Morris lo explican de esta manera:

Mientras están en la fiesta, aparece Polilla Asesina que intenta secuestrar a Bruce Wayne (...). Barbara entra en acción, rescata a Bruce y persigue al malo. En cierto momento, el criminal la llama 'Batgirl' y esto, según comenta ella, viene a suponer un bautizo casi 'oficial'. En el transcurso de la pelea con el malo, se nos da acceso a sus pensamientos: 'Puedo ser algo más. Algo más noble. Del cascarón que fui, saldré siendo mejor. Me levantaré con nuevas alas. Como una mariposa de la luz. O como un murciélago'. Aquí aparece Batman en escena (...) Esta será la respuesta de cómo obtener una guía para llegar a su nuevo yo. (Morris y Morris, 2013:152-153).



(BEATTY, S., DIXON, C. y MARTÍN, M. (2009), *Batgirl. Año Uno*, Barcelona: Planeta De Agostini)

Barbara pedirá de *Batman* lo mismo que del resto de las personas que le rodean: reconocimiento. De *Batman* lo conseguirá cuando, después de lograr pasar la prueba de la *batcueva* (en el segundo intento), la lleve a las tumbas de los padres de Bruce Wayne y se quite la máscara, “reconociendo a Barbara al confiarle quién es y permitirle entrar en su pasado y en su deseo continuado de un yo mejor. Al mismo tiempo, aunque ya está claro que Batman será el ejemplo orientador, esta escena también pone de relieve que el camino individual de Barbara no puede ser una simple copia de la vía de Batman.” (Morris y Morris, 2013:155). Allí, le hará realizar un juramento, comprometiéndose con la causa prometiendo su lealtad, valor y honestidad.

De este modo, podemos comprobar que, en cualquiera de sus dos identidades, *Batgirl* comienza su carrera heroica como un héroe dionisiaco, alguien que considera que puede combatir el crimen a pesar de su falta de habilidades sobrehumanas; ya que Barbara, a los ojos de los demás es una estudiante modelo y gran atleta pero también la hija del comisario Gordon, bajo cuya protección siente que se asfixian sus sueños de combatir el crimen de su ciudad.



(BEATTY, S., DIXON, C. y MARTÍN, M. (2009), *Batgirl. Año Uno*, Barcelona: Planeta De Agostini)



Barbara, que conoce la excepcionalidad de sus habilidades, se siente atrapada en un empleo odia (el de encargada de la biblioteca de Gotham) y en el que no consigue desarrollar todo su potencial. De modo que, como su padre impide continuamente que pueda acceder a la academia de policía y se convierta en inspectora, su afán por servir a la justicia a pie de calle le lleva a convertirse en una vigilante enmascarada.

Así se nos presenta a Barbara en *Batgirl. Year One*, en su trabajo, mostrando la identidad que todos conocen, la de la bibliotecaria hija del comisario Gordon, cuyo mayor deseo es combatir el crimen como miembro de la policía de Gotham, aunque este puesto le será denegado por su padre, quien pretende alejarla (no sin motivos, ya que conocemos los villanos que abundan por la ciudad) de esta vida, sin conseguirlo.



(BEATTY, S., DIXON, C. y MARTÍN, M. (2009), *Batgirl. Año Uno*, Barcelona: Planeta De Agostini)

Barbara, que demuestra su inteligencia y su valor a través de las viñetas, así como su lealtad y sentido de la justicia y la verdad, deberá aprender a controlarse a sí misma para no hacerse daño ni herir a los demás. *Batgirl*, que comienza a combatir el crimen salvando a Bruce Wayne de un intento de secuestro y continúa enfrentándose a pequeños ladrones (atracadores de tiendas, ladrones callejeros, y similares), tendrá que aprender, no sólo a dominar su fuerza, sino también a aceptar una serie de normas, como el código que impide a los superhéroes matar.



(BEATTY, S., DIXON, C. y MARTÍN, M. (2009), *Batgirl. Año Uno*, Barcelona: Planeta De Agostini)

Por ello, Barbara habrá de aprender ciertas lecciones, como la humildad y la obediencia ya que el resto de cualidades que le describen como superheroína (fuerza, agilidad, velocidad, inteligencia, sabiduría...) ya las posee.





(BEATTY, S., DIXON, C. y MARTÍN, M. (2009), *Batgirl. Año Uno*, Barcelona: Planeta De Agostini)

El disfraz de *Batgirl* es consecuencia de la casualidad, ya que elige realizar un traje de *Batman* adaptado a ella para molestar a su padre después de que este se opusiera nuevamente a sus aspiraciones de convertirse en policía.

Barbara Gordon caerá en el papel de *Batgirl* por accidente. Acude a un baile de disfraces con su padre y aparece vestida con un disfraz de ‘murciélago’. Lo hace con la intención primordial de pinchar a su padre quien, a su modo de ver, ansía frustrar su ambición de una vida más activa y emocionante y preferiría destinarla a un futuro mediocre (...). Pero la elección del vestido también obedece, sin duda, a que en algún nivel se siente atraída por la particular vida de *Batman*. (Morris y Morris, 2013: 152).

Barbara escogerá una serie de colores que relacionarán su disfraz con las versiones iniciales de *Batman*<sup>433</sup>, escogiendo el azul, el amarillo y el negro como colores de su ropa, de modo que la capa y la capucha serán de un azul oscuro, mientras que los guantes, las botas y el cinturón (inspirado en el de *Batman*) serán amarillos y el

<sup>433</sup> En la identidad de Barbara Gordon como *Batgirl* (en el cómic, ya que en las versiones televisivas y cinematográficas cambia) se emplean estos colores e, incluso, en algunas de las versiones de *Batgirl* bajo otras personalidades también se mantiene, aunque no ocurre siempre así (algunas *Batgirl* escogen otros colores, como el morado, para elaborar su disfraz).

resto, negros. El símbolo del pecho, un murciélago, también utilizará el amarillo.



(BEATTY, S., DIXON, C. y MARTÍN, M. (2009), *Batgirl. Año Uno*, Barcelona: Planeta De Agostini)

Sin embargo, a diferencia del resto de héroes dionisiacos estudiados (*Batman*, *Iron Man* y *Green Arrow*), Barbara no posee recursos económicos ilimitados sino su sueldo de bibliotecaria y el descuento de la policía para comprar artículos del departamento gracias a que su padre es el comisario (y en un momento dado se quejará de ello y asumirá que *Batman* debe poseer una gran fortuna para poder permitirse llevar esa vida). En consecuencia, es ella misma la que se hace el disfraz, aunque recibe apoyo de *Batman* y *Robin*, tanto táctico como material (en principio, para evitar que se hiera hasta que decida dejarlo y, más adelante, por ser parte del equipo), por lo que, como superheroína dionisiaca, se servirá de la tecnología (en cualquiera de sus dos identidades heroicas) para preservar la paz y la justicia.

Por tanto, *Batgirl* se verá apoyada por varios auxiliares desde sus inicios, ya sean parte de la *batfamilia* (*Batman*, *Robin* o *Batwoman*) o del Universo DC (*Huntress* y *Black Canary*<sup>434</sup>), aunque esto no supondrá que sea incapaz de luchar sola, como demuestra en la serie *Batgirl* de Stewart y Fletcher.

En lo que se refiere a los villanos que combate *Batgirl*, siguen la línea de los enemigos de *Batman*, compartiendo en ocasiones algunos de ellos, como *Killer Moth* o el *Joker*. En la actualidad, los agresores de *Batgirl* se adecuan a sus características así

<sup>434</sup> Quien, además, aparece en *Batgirl. Year One*, junto a otros miembros de la *Justice League of America* como *Green Arrow*.

como a sus habilidades y su contexto, provocando una serie de problemas tanto en su ciudad como en su vida personal.

Finalmente, no hay mucho que señalar en cuanto al símbolo que emplea *Batgirl*, ya que se trata de un murciélago similar al que emplea *Batman*, aunque en color amarillo y sin estar enmarcado en ninguna forma geométrica. Sin embargo, sí se puede concluir con las palabras de Morrison sobre este personaje: “He aquí una heroína que, nacida para vivir en un medio, fue transplantada a un suelo más rico, donde supo crecer hasta convertirse en un personaje fascinante y complejo.” (Morrison, 2012: 393).



### 3.3.4.3. *Elektra*

*Elektra* fue creada por Frank Miller y su primera aparición data del número 168 de *Daredevil* (enero de 1981), héroe al que ha estado unida frecuentemente con mayor o menor intimidad. El personaje de *Elektra* está también relacionado, no sólo por el nombre, con su homónimo griego, tal y como indica Unceta Gómez:

una bella heroína (...) oriunda de Grecia, que se trasladó con su padre, embajador, a los EE UU tras la muerte de su madre a manos de su propio hijo y hermano de ella, de nombre Orestes (...) el secuestro que sufrieron esta Electra moderna y su padre se saldó con el asesinato de este último, lo que le provocó un profundo trauma, dada la fuerte dependencia emocional que había desarrollado por los acontecimientos mencionados. La furia y el ansia de venganza se apoderaron de Electra desde aquel momento y la empujaron al ejercicio de las artes marciales. Después de algunos truculentos episodios ocurridos durante su periodo de aprendizaje (...), Electra terminará por convertirse en asesina a sueldo. Las distintas peripecias que irá viviendo la llevarán incluso a la muerte, de la que también terminará por zafarse (Unceta Gómez, 2007: 336).

Guiral señala que *Elektra* constituye “uno de los mejores personajes femeninos de Marvel” creados por Miller, “una asesina profesional llamada a recorrer un camino de ida y vuelta constante (es asesinada en el n.º 181, en enero de 1982, pero, por supuesto, volverá de la tumba)” (Guiral, 2007b: 61), y que podía estar basada en *Sand Saref*, una antigua mujer fatal de los cómics de *Spirit* que acentuaba su potencial mítico bajo el nombre de la heroína griega.

De esta manera, *Elektra*, que comienza como un auxiliar femenino de *Daredevil*, terminará convirtiéndose, como *Hulk*, en heroína y antagonista al mismo tiempo, el resultado de la herencia romántica y el pensamiento posmodernista. Gracias a este carácter, junto con su presentación ruda y misteriosa, obtuvo una popularidad enorme, convirtiéndose en un personaje de gran éxito dentro del Universo Marvel. Guiral señala que “su condición de asesina a sueldo, unida a unos principios morales muy particulares, hicieron de ella un personaje seductor para muchos lectores. Una mujer fatal en estado puro” que murió y renació rápidamente a través de algunos *comic books* como *Daredevil/Elektra: Love and War*, *Elektra Lives Again*, la serie limitada *Elektra: Assassin* o dos colecciones iniciadas en 1996 y 2001, respectivamente; haciendo que el misterio de la superheroína perdurara en todos ellos considerándose algo inherente a la misma (Guiral, 2007b: 67). Howe afirma, en este sentido, que *Elektra* “atrapaba a los lectores de *Daredevil*. (...) Elektra mezclaba lo atlético y el sexo de una forma a la que

los jóvenes no podían resistirse” (Howe, 2013: 249).

Desde su creación en el número 168 de *Daredevil* a principios de los ochenta, *Elektra* pasó por varios estadios, desde la compañera del héroe hasta convertirse en villana y su muerte trece números después (en abril de 1982). Reaparecerá una década más tarde, en 1994, en los números 324 al 327 de *Daredevil* así como en *Wolverine* (100-106).

Finalmente, en 2004 se publicó *Ultimate Elektra*, que recogía la miniserie de Larroca y Carey y en el que se narraba el origen del personaje mientras una serie de héroes y villanos desfilaban por las viñetas; por otro lado, en 2012 Daniel Way y Steve Dillon la incluyeron en la serie de los *Thunderbolts*.

En lo que respecta al origen del personaje de *Elektra*, hay algunas versiones diferentes; por un lado, en *Elektra: Root of Evil* (1995), la madre de *Elektra* es asesinada por su hijo y hermano de la heroína, Orestez, mientras que en el número 18 de *Elektra* (1998) sucumbe ante un rebelde en la guerra civil griega, aunque en ambos casos da a luz a *Elektra* de forma prematura antes de morir.

En *Ultimate Elektra*, sin embargo, *Elektra* comienza su andadura después de que sus primos se aprovechen de la difícil situación económica de su padre para blanquear dinero en su tintorería. De esta manera, *Elektra* se introducirá en un mundo cada vez más sórdido y oscuro para salvar a su padre de crímenes que no ha cometido.

Si se tienen en cuenta las dos primeras versiones, en ellas es Orestez quien insta a su padre a que *Elektra* tome clases de artes marciales después de sufrir un intento de secuestro. En el número uno de *Elektra: Assassin* (agosto de 1986), a causa de unos recuerdos cuya veracidad preocupan a *Elektra*, esta es enviada a psicoterapia hasta estabilizarse, aunque nunca se resuelve la duda de su recuperación.

En el número 168 de *Daredevil*, se cuenta cómo Hugo Natchios, padre de *Elektra* trabajaba de embajador griego en EE. UU. mientras ella asistía a la Universidad de Columbia en Nueva York, donde empezó a salir con Matt Murdock. Un año después, padre e hija son secuestrados por terroristas y, cuando Murdock intenta rescatarlos, algo sale mal y muere Natchios. Como consecuencia, *Elektra* pierde la fe y la esperanza, abandona la universidad y se marcha a China a estudiar artes marciales. Allí se une a una organización llamada La Casta, que la entrena hasta descubrir la oscuridad que hay en ella, por lo que la expulsa y *Elektra* se une al enemigo, La Mano, quienes la entrenan como una asesina. Después de enfrentarse a su antiguo mentor y que este muriera por su culpa, huye y se convierte en una mercenaria independiente.

Vuelve a encontrarse con Murdock, quien se ha convertido ya en *Daredevil*, lo que provoca que entre ellos se produzcan varios enfrentamientos al pertenecer a bandos contrarios, aunque también colaboran en más de una ocasión.

Más tarde, se convierte en la asesina a sueldo de Kingpin, jefe mafioso de varias series Marvel, como *Spider-Man*, *The Punisher* y *Daredevil*. Este hecho también se insinúa en *Ultimate Elektra*, en el que la heroína colabora con él en cierta medida entregándole un libro en el que su nombre podría inculparle tanto a él como al padre de *Elektra*, después de golpear a *Daredevil* para poder llevárselo.



(CAREY, M. y LARROCA, S. (2005), *Ultimate Elektra*, Girona: Panini)

Una vez como mercenaria bajo las órdenes de *Kingpin*, se le ordena matar a un antiguo compañero de Murdock, *Foggy Nelson* pero, cuando este la reconoce como la exnovia de Matt, se ve incapaz de realizar el encargo y le deja huir demostrando de esta manera que aún no se ha convertido en una villana de manera absoluta.

Después de este episodio, *Bullseye* (quien también aparece en *Ultimate Elektra*) persigue a *Elektra* para, con su muerte, recuperar el puesto de asesina que ella ostenta y que antes le pertenecía. Logra matarla con sus propias armas, dos sais<sup>435</sup>, y ella acude a Murdock, sabiendo que va a morir, para poder despedirse de él.

Sin embargo, este no será el final de *Elektra*, ya que La Mano roba su cadáver y realiza un ritual según el cual resucitará más poderosa que antes y fiel a la organización criminal. *Daredevil* consigue combatirlos pero no detener el rito, con lo que *Elektra* resucitará, aunque el amor de Murdock purificará su alma (esto, que parece conformar un buen presagio para el personaje, le dará problemas, ya que, una vez terminada su colaboración con *Wolverine*, deberá luchar con su lado malvado, transmutado en *Erynys* y que, una vez derrotado, volverá al alma de *Elektra*).

Tras su regreso a la vida, *Elektra* será enviada entonces a ayudar a *Wolverine* cuando este haya regresado a un estado mental anterior al pensamiento humano, con quien permanecerá hasta que recupere el habla y el razonamiento previos a su regresión. Esto sucede en *Wolverine: Enemy of the State* (Millar y Romita Jr., 2004-2005). En esta serie, HYDRA y La Mano unen sus fuerzas para matar a varios héroes y convertirlos en héroes poseídos a sus órdenes, como *Wolverine*, que se convierte en una máquina de matar.

En una pelea con La Mano, *Elektra* muere y es resucitada como un guerrero de la organización, convirtiéndose con el tiempo en su líder y logrando la destrucción del helitransporte de S.H.I.E.L.D. (momento en el que se supone que *Elektra* es secuestrada y sustituida por un *skrull*) y herir gravemente a su director, *Nick Fury*.

*Wolverine*, buscando venganza, luchará con *Elektra*, quien le explicará telepáticamente (pues ha adquirido nuevas habilidades gracias a La Mano), que su plan consistía desde el principio en morir y renacer en la organización para poder dinamitar a esta y a HYDRA desde dentro. Su regreso al lado bueno se confirma cuando combate a soldados de ambos grupos criminales que pretenden matar a *Nick Fury*, quien todavía se recupera de sus heridas en el Vaticano.

En otro episodio, será contratada por *Nick Fury* (director de S.H.I.E.L.D.) para asesinar al líder de Iraq, que formaba parte de HYDRA (quienes también tratan de pagar

---

<sup>435</sup> Los sais son armas de origen asiático similares a un tridente pero con la punta central mucho más larga que las otras dos, y pueden utilizarse como arma defensiva y ofensiva, pudiendo parar katanas y otras armas o arrojarlas con un alcance de hasta tres metros. Este tipo de armas ha sido empleado por otros personajes de cómic (*Teenage Mutant Turtles*) así como en el cine y la televisión, y continúa siendo parte de las enseñanzas de las artes marciales.

por sus servicios, a lo que ella se opone), y recuperar la Llave Escorpio. Sin embargo, *Elektra* se niega a entregar la llave a *Fury*, dada la desconfianza que le provoca entregarle un arma tan poderosa, por lo que se la da a un oficial de policía con quien tenía cuentas pendientes.

En *Secret Invasion* (Michael Bendis y Francis Yu, 2008), tras una serie de apariciones en las que parece que *Elektra* ha sido corrompida por La Mano, es asesinada de nuevo, demostrándose que se trata de una *skrull*, y que esta raza alienígena se ha vuelto indetectable incluso para aquellos miembros de los *Avengers* dotados de una sensibilidad extrema (*Spider-Man*, *Wolverine*, y *Doctor Strange*).

En el número 16 de *Mighty Avengers* (Michael Bendis y Pham, 2008) se explica cómo se produjo la sustitución de *Elektra* por un *skrull* y cuáles son los planes de estos alienígenas, así como que la *Elektra* verdadera ha sobrevivido y se encuentra en una de las naves *skrull*.

*Dark Reign* (Michael Bendis y Maleev, 2008) presenta a una debilitada *Elektra*, tras sufrir una larga cautividad y signos de haber sido sometida a la experimentación y la tortura. Norman Osborn, que ha sido elegido director de la nueva S.H.I.E.L.D. (ahora H.A.M.M.E.R.), ordena estudiarla y monitorizarla para obtener información de ella, a pesar de su estado.

Después de volver a enfrentarse a un intento de asesinato y de lograr escapar de su internamiento, su cuerpo colapsa por la pérdida de sangre y despierta en la clínica de la *Night Nurse*. Una vez allí, volverán a intentar asesinarla (junto con la enfermera) en dos ocasiones consecutivas, primero por Nico (enviada por el agente Brothers, de S.H.I.E.L.D., que la culpa de ser la responsable de la muerte de cientos de soldados de la organización) y luego por Carmine. Este último morirá a manos de *Bullseye*, quien ha sido también enviado para acabar con *Elektra* (en su caso, a las órdenes de Osborn).

*Elektra*, al intentar salvar a Nico de una flecha sedada, recibe las drogas y es lanzada desde una azotea, logrando caer de manera segura, tras lo cual *Bullseye* tratará de repetir el momento en el que mató a *Elektra* con su propio sai. Sin embargo, en esta ocasión, *Elektra* le apuñala en la espalda con una de sus flechas para, a continuación, volver a pelear contra Nico bajo los efectos de los sedantes. Agentes de H.A.M.M.E.R. acuden a acabar con ambas, aunque sólo consiguen disparar, pues *Wolverine* los mata antes.

Un año más tarde, en *Code Red* (Loeb y Churchill, 2009-2010), se ve envuelta en un incidente junto a una serie de superhéroes pertenecientes a la categoría de los prometeicos así como con algunos villanos, entre los que se encuentran *Red Hulk*,

*Deadpool y The Punisher.*

Ese mismo año, se publica *Shadowland* (Diggle y Tan, 2010) en el que *Elektra* deberá infiltrarse nuevamente en La Mano para evitar que corrompan a Murdock (a quien ha visto matando a *Bullseye* en una retransmisión) y que terminará con la muerte de este (al estar poseído por el Demonio de la Mano) y su posterior resurrección.

Como parte de *Marvel NOW!*, *Elektra* pasará a formar parte de los *Thunderbolts* de *Red Hulk* en 2012; tras lo cual será recluida por razones que desconoce en un pueblo llamado *Pleasant Hill* dentro de la serie *Avengers: Standoff!* (Spencer, Saíz, Acuña y Renaud, 2016), y en el que algunos de los grandes villanos han sido enviados con la intención de reconvertirlos en buenas personas. Una vez resuelto el argumento de esta serie y al tiempo que se producen los acontecimientos de *Civil War II* (Michael Bendis y Marquez, 2016), *Elektra* solicita unirse a S.H.I.E.L.D., terminando por ocupar el puesto de jefa de campo cuando deja el grupo Phil Coulson. Este tratará de interferir en los planes de *Captain Marvel* de detener el crimen antes de que ocurra gracias a las habilidades de Ulysses Cain (un inhumano con precognición), y para ello empleará a Leo Fitz como espía. Asimismo, *Elektra* reinstaurará a Grant Ward (antiguo miembro de HYDRA) en S.H.I.E.L.D., colocándole un collar explosivo para asegurarse su lealtad.

Según lo que se ha expuesto, podemos determinar que el origen de *Elektra*, cualquiera de las opciones que escojamos que se ofrecen desde su primera aparición en 1981, se aproxima al de los héroes dionisiacos, es decir, si decide convertirse en una heroína es a raíz de un trauma o una injusticia, aunque el camino que sigue para lograr sus objetivos se aproximaría más a los héroes que hemos denominado como prometeicos, dado que no duda en matar si lo considera necesario, traspasando así la línea del villano (aunque en ella persista cierto código moral).



(CAREY, M. y LARROCA, S. (2005), *Ultimate Elektra*, Girona: Panini)



*Elektra*, al igual que ocurre con *Batgirl*, no posee dones sobrehumanos, sino que sus habilidades son consecuencia del aprendizaje y el entrenamiento. Así, por ejemplo, se indica que posee un vasto conocimiento de las artes marciales, dado su aprendizaje de estas en China, Siam y Japón, y las armas, siendo su arma preferida (y la que se empleará como símbolo del personaje) los sais, aunque también es hábil con otras como la katana o el shuriken y en la lucha cuerpo a cuerpo.



(CAREY, M. y LARROCA, S. (2005), *Ultimate Elektra*, Girona: Panini)

Del mismo modo que *Batgirl*, *Elektra* es una atleta a nivel olímpico y cuyos rasgos físicos más característicos serán su fuerza, velocidad, destreza, equilibrio, agilidad y resistencia, que le permitirán resistir el dolor así como las temperaturas extremas y moverse tan rápido que no puede ser vista incluso a la luz del día. Un ejemplo de estas habilidades lo podemos encontrar en las siguientes viñetas, en las que se muestra tanto su agilidad como la potencia de sus golpes.



(CAREY, M. y LARROCA, S. (2005), *Ultimate Elektra*, Girona: Panini).

Junto a estas habilidades físicas, también se encuentran una serie de cualidades psíquicas, como el hipnotismo, que le permite provocar alucinaciones y otros fenómenos similares a los demás. Asimismo, es capaz de establecer control mental (como se muestra en *Elektra: Assassin*) y de comunicarse de modo telepático (habilidad que desarrolló en una de sus estancias en La Mano).

A pesar de todas estas cualidades, *Elektra* no puede adscribirse a ninguno de los dos primeros tipos de héroes dado que carece de algunos rasgos importantes como el autodominio o el sometimiento a un código moral que impide ejercer una potencia mortal sobre los enemigos. Esto, unido a sus continuos cambios de bando hacen que, dado que en ella persiste cierto carácter misericorde (como cuando permite que *Foggy* huya), pertenezca a los superhéroes prometeicos.

*Elektra*, tal y como ocurre con algunos de los superhéroes que se han estudiado, no oculta su identidad de ninguna forma, sino que simplemente emplea un disfraz concreto cuando actúa como heroína/villana. Este hecho tal vez se deba a la plena confianza que tiene en sus habilidades o a que, en muchas de las líneas argumentales, carece de una familia que pueda ser maltratada si se conoce su identidad secreta.

Asimismo, es reseñable que sean los superhéroes con relaciones orientales



(*Doctor Strange y Elektra*<sup>436</sup>) aquellos que carecen de una identidad secreta y que emplean únicamente un tipo de ropa característico mientras ejercen de héroes.

En cuanto al disfraz de *Elektra*, este ha estado formado siempre por un conjunto de ropa y accesorios de un color rojo intenso. Así, en *Ultimate Elektra* podemos verla con un pantalón, unas botas y lo que parece un sujetador deportivo carmesí (aunque en otras versiones llevará lo que parece la unión de un bañador de un solo tirante y una falda larga con una abertura a cada lado hasta la cadera), que acompaña de tiras o tela en torno a sus codos, unos mitones y una cinta para el pelo.

En ningún momento se explica el motivo de la elección de esta tonalidad, que se aproxima más al cromatismo de los héroes apolíneos pero que, tal y como le sucede a *Daredevil*, la preponderancia de un único color no lo relaciona con estos. Además, el uso del rojo en *Elektra* también parece relacionarla con sus comienzos en la publicación del héroe ciego.



(CAREY, M. y LARROCA, S. (2005), *Ultimate Elektra*, Girona: Panini)

<sup>436</sup> Y *Wonder Woman*, si consideramos como relación oriental la época en la que ha perdido sus poderes y aprende artes marciales junto a I-Ching.

En cuanto a los villanos y auxiliares, ambos grupos alternarán sus miembros en función del bando en el que se encuentre *Elektra* en ese momento. Así, junto a las organizaciones criminales La Mano e HYDRA, se encuentran S.H.I.E.L.D. y H.A.M.M.E.R. además de varios personajes de otros cómics de Marvel (de esta forma, compartirá enemigos con *Spider-Man*, *Daredevil*, *The Punisher* y *Avengers*). De gran relevancia serán *Kingpin* (a quien vemos en la viñeta inferior) y *Bullseye*, dada su reiterada aparición en las tramas de *Elektra*, además del hecho de que la heroína trabajará en un determinado momento para el primero y será asesinada por el segundo<sup>437</sup>.



(CAREY, M. y LARROCA, S. (2005), *Ultimate Elektra*, Girona: Panini)

El auxiliar más frecuente de *Elektra* y con quien mantendrá una relación romántica previa, será *Daredevil* (Matt Murdock), en cuya publicación comenzó y con el que ha estado frecuentemente relacionada a lo largo del tiempo en una relación más destructiva y confusa que la mantenida por otra pareja de héroes como *Green Arrow* y

---

<sup>437</sup> “Un número que dedicaba cuatro páginas a una pelea casi muda entre Elektra y Bullseye en la Sexta Avenida. Su enfrentamiento acababa cuando él la ensartaba con su propia arma; luego ella se arrastraba hasta Matt Murdock para morir en sus brazos.” (Howe, 2013: 249).

*Black Canary.*

*Elektra* simboliza la búsqueda de nuestra propia identidad y la facilidad con la que se puede caer en el abismo del mal, aunque nuestras intenciones sean las correctas.

Desde su origen, *Elektra* ha tenido que luchar contra el dolor y la culpa y vivir exiliada de sí misma, alejando de su lado a aquellos que puedan conseguir, de una manera o de otra, volver a hacerle daño.

*Elektra*, como algunos héroes románticos (Griffin, por ejemplo), traspasa la línea que separa el bien del mal y, a pesar de esgrimir un objetivo bueno, se pierde en las sombras del camino.

#### 4. CONCLUSIONES

Después de haber realizado un repaso del cómic<sup>438</sup> (tanto en lo que respecta a su terminología y caracterización como en lo referente a su historia) y estudiado individualmente a cada uno de los superhéroes que habíamos incluido en el corpus, podemos extraer una serie de conclusiones al respecto.

En primer lugar, el cómic posee una serie de rasgos que le permiten definirse como noveno arte o, por lo menos, como un género literario más con la misma relevancia que la novela, el teatro o la poesía. El cómic narra una historia sirviéndose de la unión de dos sistemas de comunicación, por un lado, el lenguaje verbal y, por otro, el icónico-gráfico; es decir, emplea dos medios diferentes que se relacionan entre sí formando un sistema más rico que el que constituyen por separado ya que la imagen y el texto no están continuamente supeditadas una a la otra, sino que se alternan en función de su tipología, el autor o la narración (de este modo, en un cómic como *Au fil de l'art*, de Gradimir e Ivana Smudja, la imagen será preponderante frente al texto, mientras que *Persépolis*, de Marjane Satrapi, por ejemplo, dota de una importancia mayor al texto).

Por otro lado, el nacimiento del superhéroe, que tendrá raíces tanto literarias (Edmundo Dantés en *El conde de Montecristo* de Dumas, o el capitán Nemo en *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Verne) como filosóficas (*Así habló Zaratustra*, Nietzsche), logra su éxito en un contexto determinado, el de Estados Unidos en la época de entreguerras y posterior al *Crack* de 1929, y en un medio concreto de reciente creación: el cómic. Gracias a la suma de todos estos elementos, así como al sentimiento de soledad y deriva moral de la sociedad del momento, el superhéroe se erige como un reflejo de nuestra propia identidad que revela todas las posibilidades que se ocultan en nosotros. Por ello, los superhéroes se erigen como modelos o ideales a los que tendemos, como proyecciones mejoradas de nosotros mismos, al mismo tiempo que responden a ilusiones de complacencia para reparar nuestras frustraciones a través de sus triunfos, que sentimos como propios.

En otro orden de cosas, tal y como hemos indicado, existirían (a nuestro parecer) tres categorías de superhéroes en función de los rasgos que los describen. Primero, los apolíneos, aquellos superhéroes *víctimas* de sus dones superiores a los de cualquier ser

---

<sup>438</sup> El cual, ya se ha visto que fue concebido en sus inicios como paraliteratura y que, poco a poco, ha ido ganando prestigio, tanto entre el público y la crítica como académico.

humano común (y, en consecuencia, sus gestas y los agresores a los que habrán de enfrentarse estarán a la altura de sus aptitudes). Estos héroes representarán la luz, el carácter positivo que encontramos en nuestro propio ser, el deber de responder a la llamada a la aventura, traspasar el umbral y mantener la paz y la justicia de nuestra comunidad, incluso si para ello debemos recurrir al autosacrificio. Este tipo está representado por los siguientes miembros de nuestro corpus: *Superman*, *Spider-Man*, *Doctor Strange* y *Wonder Woman*, y se encontrarán en estrecha relación con algunos de los héroes épicos que se han señalado en el capítulo II.

Por el contrario, los héroes dionisiacos estarían más relacionados con los justicieros enmascarados de la novela romántica (Robin Hood, El Zorro o la Pimpinela Escarlata). En este grupo, formado por *Batman*, *Green Arrow*, *Iron Man* y *Batgirl*, hallamos personajes cuyas habilidades comunes han sido desarrolladas mediante el esfuerzo y la constancia, mostrándonos un camino que cualquiera podríamos seguir. Son los héroes buscadores, los héroes de la voluntad y el querer, cuyas vidas han dado un giro a consecuencia de un trauma o una injusticia y han jurado mantener el equilibrio entre el bien y el mal dedicando su vida a ello por entero. En numerosas ocasiones se les verá como proscritos y serán perseguidos por la misma sociedad a la que protegen y de la que surgirán sus más acérrimos enemigos, muchas veces representaciones de los males que acucian al ser humano.

Por último, los prometeicos son aquellos que han traspasado la línea del villano y pueden concebirse como antihéroes o, incluso, en alguna ocasión, actuarán como villanos, tal y como les sucede a *Hulk* y *Elektra*.

Con características similares a los grupos anteriores, sin embargo, no pertenecerán a ninguno de ellos dado que no comparten el rasgo más importante que los aúna: el código moral que les impide matar. Los superhéroes de este grupo han combatido en más de una ocasión a sus agresores con una fuerza mortal y/o empleando ardides deshonestos causando un sufrimiento innecesario y evitable de haber optado por otras soluciones.

Aunque son personajes con un código determinado, este no es compartido por otros superhéroes, dejándolos con frecuencia apartados de los equipos y convirtiéndolos en mercenarios o lobos solitarios que rara vez confían en alguien ni son objeto de fe.

Sin embargo, si existe algo que aúne a todos ellos, será su origen singular (ya sea porque provienen de una fuente *divina*: *Superman* o *Wonder Woman*, por ejemplo; porque proceden de un nivel social superior: *Batman*, *Green Arrow*, *Iron Man*...; o por

otras razones que pueden relacionarse con sus progenitores) así como la presencia de una identidad heroica, que va directamente relacionada con un disfraz (todos los superhéroes, sin excepción, permiten establecer una distinción entre su identidad secreta y la heroica gracias a un vestuario determinado cuando combaten el crimen y la injusticia).

Ya se ha mencionado que algunos de ellos poseen una serie de cualidades sobrehumanas, por lo que se servirán de las mismas para luchar contra los agresores, mientras que aquellos que no estén dotados de ellas, emplearán la tecnología como medio para suplir estas carencias. Asimismo, en muchos de los casos contarán con un auxiliar, que puede realizar las tareas del *sidekick*, y que servirá de apoyo al héroe e, incluso de contrapunto al carácter de este en la narración. Sin embargo, al igual que sucede con los auxiliares épicos, en muchos casos resultarán heridos o morirán (*Speedy*, Jason Todd, *Krypto*<sup>439</sup>) para dotar de un fondo más dramático al personaje.

También se ha mencionado que los villanos de los superhéroes estarán a la altura de sus aptitudes; así, los héroes apolíneos se enfrentarán a grandes mentes criminales, monstruos, alienígenas o semidioses (e incluso dioses), mientras que los dionisiacos combatirán con frecuencia a personajes de su entorno cuyas habilidades también están relacionadas con artilugios tecnológicos o con crímenes derivados de una psique trastornada o de la codicia, el odio, la venganza...

En el caso de los prometeicos, como les ocurre a algunos héroes románticos (Jeckyll y Hyde, Griffin,...), serán ellos mismos los que se erigirán como héroe y agresor al mismo tiempo, convirtiéndose en personajes duales que se oponen a sí mismos tanto en su carácter heroico como malvado, sufriendo la carga de una doble identidad antitética.

Otro de los elementos que también parece hallarse en la mayor parte de los superhéroes es la relación del exilio que, en su caso, no se mostrará como la partida o reclusión del personaje, sino como la ausencia de una conexión con el resto de la sociedad de la que, de alguna manera, siempre estará separado. En el caso de *Wonder Woman* o *Superman* este exilio es mucho más evidente, dado que en ambos casos se encuentran lejos de su hogar al que no pueden regresar (*Superman* porque su planeta se ha destruido y *Wonder Woman* por diversos motivos en función del cómic: las Amazonas han sido aniquiladas, no se le permite volver...).

Todos los superhéroes que hemos visto mueren en alguno de sus arcos narrativos

---

<sup>439</sup> Respecto a este último, el perro de *Superman*, incluso se llega a bromear con ello en los *comic books* de *DC Rebirth*.

(a veces, en más de una ocasión), salvo alguna excepción contada, en cuyo caso están a punto de hacerlo. Además, en varios de los ejemplos esta muerte viene como consecuencia de un sacrificio para evitar un mal mayor (como la destrucción de la Tierra), entroncándose con la épica estudiada (por ejemplo, *Beowulf*) y que, en el caso de los apolíneos, vendrá de la vulnerabilidad que poseen (la *kryptonita*, su propia arma, un color...).

Relacionado con la muerte se encuentra el mencionado código moral del superhéroe, cuya primera regla es la de no matar y que continúa la línea de algunos románticos que pretenden imponer la justicia de una manera que evite el homicidio. Será por ello por lo que aquellos que obvian esta norma deban caminar en las tinieblas que existen en el punto que separa el bien del mal.

En lo que respecta a las características de los superhéroes, en su mayor parte todos dispondrán de cualidades similares (sabiduría, justicia, valor, honestidad...), si bien las aptitudes físicas destacarán en los héroes apolíneos frente a los dionisiacos, que serán fundamentalmente más psicológicos (poseerán un vasto conocimiento de áreas diversas que les ayudarán en la creación de su equipo armamentístico y tecnológico). Los prometeicos, al extraer rasgos de uno y otro tipo, podrán desarrollar una parte u otra de su descripción, aunque la fuerza bruta y la ausencia del autodomínio serán dos rasgos habituales en ellos, así como su propia concepción de la justicia.

También se ha de hacer referencia a esta profusión de poderes (término que, como ya se ha mencionado en este capítulo, es un concepto nuevo adscrito al cómic de superhéroes, puesto que en los héroes anteriores se hablará de *habilidades* o de *cualidades*), puesto que estos hiperbolizan los rasgos que antes poseían los héroes. La exageración de las cualidades de los superhéroes se debe tanto a su relación con la idea de *superhombre*, como con el contexto de avance científico y tecnológico en el que se desarrollan, y que suponen la creación de una ucronía que abre las posibilidades de acción del ser humano hasta el infinito.

En relación con esta idea, hemos observado que los superhéroes carentes de superpoderes, como *Batman*, *Green Arrow*, *Iron Man* o *Batgirl*, se sirven de una forma física desarrollada mediante el entrenamiento así como de una inteligencia y una sabiduría superior que les permite desarrollar (como herederos del héroe científico del Romanticismo y del detective del cómic *pulp*) toda una serie de dispositivos de alta tecnología que supla la falta de habilidades sobrehumanas.

En lo referente al aspecto de los superhéroes, es habitual que estos presenten (al

menos en las dos primeras categorías), una apariencia atractiva, admirable y, en el caso de las superheroínas, sensual. Este aspecto podrá comprobarse a través del disfraz que cada uno de los héroes *elegirá* como representación de sí mismo (que se ha descrito y mostrado en los diferentes apartados), puesto que, en muchos de los casos (sobre todo, si se trata de personajes femeninos, como hemos podido comprobar), el diseño de los disfraces se ajusta al contorno del cuerpo al máximo, y ofreciendo así la definición de la musculatura del superhéroe en cuestión.

Por otro lado, se ha mencionado que la preferencia por unos tonos u otros (colores primarios como el rojo, el azul o el amarillo, frente a los secundarios azul, verde o violeta), se debe generalmente al tipo de héroe del que se trata. Así, héroes como *Superman*, *Spider-Man* o *Wonder Woman*, emplearán tonos primarios, que los mostrarán como héroes a primera vista; mientras que *Batman*, *Green Arrow* y *Batgirl*, con sus tonos oscuros o colores secundarios, deberán demostrar su pertenencia al grupo de los superhéroes a través de sus actos. Por otro lado, *Elektra* y *Hulk*, con la preponderancia de un único color en su vestuario o representación, se oponen a los dos tipos de héroes anteriores tanto en este aspecto como en su caracterización y actuación. De esta manera, este grupo de superhéroes presentará a mujeres sensuales y misteriosas (*Elektra*, *Catwoman* o *Mistique*, por ejemplo), cuyo aspecto recordará a las villanas de los inicios del cómic de aventuras. Los superhéroes de este grupo, por el contrario, mostrarán un aspecto que, aunque fuerte, no resultará atractivo por algún motivo (la apariencia de *Hulk* o la piel de *Deadpool* son ejemplos representativos de ello).

Finalmente, en cuanto al símbolo del superhéroe, al tratarse el cómic de un producto de masas, se han creado sistemas para poder provocar una respuesta rápida del lector y uno de estos elementos pasa por la elección de un símbolo o emblema que haga que el receptor relacione de forma directa a ese icono con el personaje y los valores que representa (algunos con mayor o menor aceptación, en función de la acogida del superhéroe o del éxito del mismo). De esta manera, la mayor parte de las personas recurrirán a la imagen de *Superman* si ven una “S” enmarcada en un escudo, a la de *Batman* si esta es la silueta de un murciélago o a *Wonder Woman* si observan una doble “W” amarilla y roja.

En suma, se puede concluir que, a pesar de los cambios que se pueden establecer en comparación con los héroes anteriores, los superhéroes demuestran ser la consecuencia de una literatura cuya trascendencia es universal y cuyos valores han sido transmitidos desde Gilgamesh y Edmundo Dantés a *Superman* y *Batman*. Los



superhéroes serán la consecuencia necesaria ante un mundo más rápido y desconcertante que nunca, una realidad que ha abierto todas sus puertas y a las que nos hemos visto abocados sin remedio y sin la posibilidad de aferrarnos a un dios que pudiera salvarnos.

El hombre, solo y abandonado ante un presente atemorizador y un futuro aún más inquietante, no puede aliviar sus miedos ni potenciar sus esperanzas en una idea religiosa muerta ni en unos héroes literarios que siente distantes; por ello, amparado por la misma ciencia que ha ampliado su mundo hasta lo inconmensurable, exagera a estos mismos héroes, elevándolos hasta niveles casi divinos (gracias a sus poderes), y creando una nueva mitología en la que poder descansar.



#### **CAPÍTULO IV. CONCLUSIONES: DIOS HA MUERTO, PERO AÚN NOS QUEDA SUPERMAN**

Los superhéroes del cómic norteamericano del siglo XX son los herederos de aquellos héroes de la épica y la novela romántica que nos hicieron soñar y creer en un mundo más justo y en las posibilidades de nuestro propio ser.

El cómic, por su parte, es, según afirma McCloud (McCloud, 2016: 10-11), un campo digno de estudio capaz de representar la vida, época y cosmovisión de un autor y cuyas propiedades formales pueden llegar a la consideración de otras artes dadas la potencialidad del medio y el progreso del que ha sido objeto desde sus inicios. De esta manera, actualmente el cómic no sólo es objeto de estudios académicos (tesis doctorales, congresos, asignaturas...<sup>440</sup>) sino también de una mayor consideración tanto por el público general como por las instituciones educativas que han logrado empezar a vencer el prejuicio popular y han iniciado el camino que lleva hacia una concepción igualitaria del cómic respecto a otras artes.

Tras establecer de forma breve cuál había sido la trayectoria en la investigación del cómic y del héroe (puesto que ambos elementos son fundamentales para nuestro estudio), hemos planteado los objetivos e hipótesis de los que se partía. En cuanto a los primeros, se trataba de profundizar en el estudio del cómic y precisar el concepto de *héroe* y sus características en la épica y la novela romántica así como realizar una aproximación a una definición y descripción del superhéroe.

Por otro lado, en lo referente a la hipótesis que se planteaba, esta podría sintetizarse en que los superhéroes son la consecuencia de los héroes románticos y épicos en un contexto y un medio determinados.

Así, la intención principal de esta tesis ha sido la de descubrir, en la medida de lo posible, las características compartidas por héroes (épicos y románticos) y superhéroes (del cómic norteamericano del siglo XX) para, de este modo, demostrar que los segundos son la consecuencia de los rasgos heredados de los primeros, junto a una serie de atributos novedosos que los distinguen e individualizan, y que los constituyen como obras mitopoyéticas que ocupan, desde el siglo XX hasta la actualidad, el lugar de las antiguas mitologías, dada la necesidad de crear nuevos mitos.

---

<sup>440</sup> De esta manera, en la actualidad se han desarrollado congresos, seminarios, estudios o tesis doctorales que tienen como objeto el cómic desde diversas perspectivas, teniendo lugar algunos de los ejemplos más recientes estos últimos años (el Congreso internacional de estudios interdisciplinares sobre cómic, celebrado en Zaragoza del 4 al 6 de abril de 2017; o la tesis sobre el supervillano, de Miguel Ángel Morán, fechada en 2015) y dirigida por el profesor José Manuel Trabado de la universidad de León.

Después, con la intención de realizar una aproximación a la metodología que se iba a aplicar en la tesis, hemos hecho un acercamiento al concepto de literatura. Tras lo cual se ha concluido afirmando que se podía considerar a esta como el producto o el conjunto de obras, que poseen una forma determinada de mensaje verbal (el cual emplea un uso estético del lenguaje), resultado de la acción del ser humano y común a la humanidad cuya finalidad principal es el placer, que posee connotaciones sociales y cuyo medio de transmisión puede ser tanto oral como escrito y/o visual.

La literatura comparada, metodología seleccionada como la más adecuada para la consecución de nuestros objetivos, se ha presentado a través de un panorama histórico que resumía la evolución de algunas de las escuelas y líneas que se habían propuesto a lo largo del tiempo para concluir que se trataría de adecuar el modelo a nuestra investigación. De este modo, mediante el comparatismo se ha decidido extraer los rasgos distintivos de cada uno de los héroes, en primer lugar, para poder confrontarlos entre sí y extraer una serie de conclusiones que nos permitieran más adelante una equiparación entre los héroes y los superhéroes atendiendo a sus características más comunes así como sus rasgos definitorios e individualizadores.

De ello se ha deducido que el héroe épico constituía el personaje principal de las obras en las que aparecía y que se trataba de un personaje generalmente admirado por la sociedad a la que sirve (si bien hay excepciones, como Gilgamesh, que aparece al principio como un tirano del pueblo que gobierna) en busca de la paz, la justicia o la restauración del equilibrio. Además, los héroes suelen tener de un origen singular, ya sea mediante su nacimiento (por ejemplo, el abandono y la exposición a las aguas será uno de los elementos que se podrán encontrar en algunos héroes como Amadís) o por su ascendencia, frecuentemente relacionada con las divinidades, las cuales tendrán un papel definitorio en algunas de las obras.

Los héroes épicos brillarán en el combate y en sus gestas, serán guerreros cuyas habilidades bélicas superarán a la mayoría de sus coetáneos, si bien el destino que les aguarda es, en la mayoría de los casos, la muerte en la batalla. De este modo, escasos personajes heroicos se libran de morir a manos de un enemigo y, en varios casos, esto se produce a causa de una vulnerabilidad mínima pero letal, como el talón de Aquiles o un pequeño lugar en la espalda de Sigfrido. Los héroes épicos, personajes semidivinos, arrastrarán su mortalidad aunque las gestas logradas en vida les supondrán un lugar en la memoria de los hombres (que los griegos denominaban *kalós tanatós*, ‘bella muerte’) o, incluso, un sitio en el panteón de los dioses.

Los héroes románticos, por su parte, constituyen una evolución de los héroes épicos ya que, aunque poseen las cualidades físicas de sus predecesores, no se encuentran exageradas, sino adecuadas a las posibilidades humanas reales. Sin embargo, estos personajes heroicos mostrarán una mayor habilidad y agilidad, tanto física (fuerza, destreza...) como intelectual (sabiduría, inteligencia, valor...), que, junto a su afán de venganza, convertirá a algunos de ellos en los justicieros enmascarados que han pasado a la historia, como Robin Hood, el Zorro o la Pimpinela Escarlata.

El uso de la ocultación de la identidad, que ya se pudo ver en personajes épicos como Ulises, es un rasgo frecuente en estos justicieros y la mayor parte de los héroes románticos de nuestro corpus encubrirán su identidad real, ya sea mediante una máscara (el Zorro), a través de disfraces (Edmundo Dantés o Percy Blakeney) o mediante el cambio de nombre (el capitán Nemo).

De esta manera, los héroes románticos adecuarán sus características al contexto y el medio por el que se transmiten, haciéndolos adalides de la sociedad burguesa (todos ellos provendrán de linaje noble o de familias ricas) que se enfrentan a la injusticia y persiguen el bien (entendiéndolos según la perspectiva de la sociedad finisecular europea y, en ocasiones, desde su ideología particular). Sin embargo, aunque pertenecen a la burguesía o a la nobleza, algunos de sus valores los alejan de estos estratos (la soledad, el desprecio por la sociedad, el código de conducta propio...) si bien no rompen totalmente con el nivel del que proceden.

Por otro lado, dentro de los héroes románticos también se encuentran dos personajes que responden más a la categoría del antihéroe con lo que contribuyen a transmitir la complejidad de los asuntos éticos; Griffin (el hombre invisible) y el doctor Jeekyll (y su contrapartida, Mister Hyde). Ambos, además de compartir su carácter científico, que heredarán algunos de los superhéroes posteriores, supondrán un cambio respecto a los personajes heroicos precedentes, ya que se puede dudar de su carácter intrépido si se atienden a las razones que los mueven (el ansia de conocimiento, la voluntad de poder...) así como al carácter egoísta de algunos de sus comportamientos. Sin embargo, ambos son fundamentales para poder comprender a superhéroes como *Hulk*, cuya dependencia del personaje de Stevenson es innegable.

Los héroes románticos, tanto estos dos últimos como los anteriores, continúan los rasgos de los épicos también en su mortalidad; así, aunque se ha transmutado el origen divino por el burgués, muchos de ellos mueren (Robin Hood) o están dispuestos a hacerlo (Dantés) en aras de un bien superior, por lo que serán recordados. Jeekyll y

Griffin también morirán como único modo de liberación tanto para la sociedad como para ellos mismos.

Frente a estos héroes de la literatura medieval y romántica, surge un nuevo medio inscrito en la cultura de masas que acogerá a los nuevos personajes heroicos: los superhéroes. De esta manera, el cómic, cuyo nacimiento tiene cierta relación con algunas de las obras románticas a través de la periodicidad y al uso de los medios de comunicación escritos para su transmisión, será el medio que acogerá a los superhéroes a finales de la década de los treinta del siglo XX.

En 1935 la *National Periodical Publications* (actual *DC Comics*) publicó el que podría considerarse como el primer *comic book* y que incluía cómics de aventura y humor que habían aparecido ya en los periódicos anteriormente, atendiendo a la demanda de publicaciones que incluyeran únicamente cómics y siguieran la estela de los detectives del *pulp* y de lo que podría tomarse como la épica de los norteamericanos, el *western*. Estos héroes de frontera, que habían sido creados gracias al *pulp* y al *western*, serían un elemento recurrente en personajes posteriores de otros géneros y supondrían para los norteamericanos (cuya historia tiene una trayectoria más breve que la europea) lo que para los europeos constituye la épica.

Un año más tarde, la *National* presentó una nueva publicación, esta vez con contenido original y, en 1937, publicó el primer número de *Detective Comics*, que no sólo incluía material inédito sino que se centraba en un único tema y preconizaba la llegada de los superhéroes como *Batman*.

Los superhéroes serán, por tanto, hijos de su tiempo, de un país como EE.UU. y de los *mass media* (motivo por el que, inicialmente y durante décadas, será considerado paraliteratura). Así, en 1938, después de superar una guerra mundial y una crisis económica que revolvió los cimientos de la sociedad estadounidense, y a las puertas de un nuevo conflicto a escala mundial, los norteamericanos necesitaban de un nuevo mito. Los estadounidenses, que habían logrado sobrevivir a la Gran Depresión y que se habían erigido como la nueva potencia mundial, un nuevo mundo convulso en el que la desesperación y la esperanza reinaba a partes iguales, transmitieron su espíritu individualista, amable y aventurero a sus héroes, ya fueran reales o ficticios.

En el cómic, como arte visual que es, la estética supondrá uno de los rasgos más relevantes, puesto que la imagen transmite buena parte de la información. De esta manera, la llegada de la cultura *pop* influirá notablemente en los dibujantes de cómics y, en consecuencia, los superhéroes se verán enfocados desde la perspectiva y los colores

del *Pop Art*. Asimismo, este lenguaje combinado de palabra e imagen irá cambiando a medida que el cómic evolucione y se busquen otros públicos u otros fines (un buen ejemplo de la complejidad de la parte visual se puede comprobar en la obra de H. G. Williams III o en el uso del hiperrealismo de Alex Ross, ambos comentados en el cuerpo de esta investigación).

Así, a finales de la década de 1930, llegó *Superman* (inaugurando la que se conocería como *Golden Age*) y, tan solo un año más tarde, *Batman*. A partir de ese momento, los superhéroes inundaron las publicaciones y todas las editoriales se lanzaron a la creación de héroes vestidos con mallas (cuyos símbolos identificadores y colorido supondría un elemento caracterizador de los mismos, como hemos podido observar) y que parecían semidioses del siglo XX. La clave de su éxito radicaría en la unión de los argumentos de ciencia ficción que llenaban sus páginas junto con su deuda con los mitos clásicos (la aventura, la lucha maniquea entre el bien y el mal y el triunfo de los valores asumidos por la sociedad americana del momento), y que en algunos resultaría más evidente que en otros.

Sin embargo, no todos ellos seguirían el mismo patrón, sino que el esquema que vertebraría a cada uno de ellos puede adscribirse (considerando siempre que existen variaciones dentro de cada uno de ellos que los hacen únicos) a tres tipos distintos de superhéroes y que hemos denominado como apolíneos, dionisiacos y prometéicos atendiendo a una denominación basada en la mitología griega. Esta distribución no se corresponde con las diversas edades en las que se divide la historia del cómic puesto que se entremezclan a lo largo de su devenir.

Así, en primer lugar, los superhéroes apolíneos se corresponden con aquellos héroes más conectados con la divinidad a través de sus superpoderes, son herederos de la épica clásica en la que los personajes heroicos tenían la obligación de preservar la justicia y la paz y servir a un pueblo o a una causa. *Superman*, *Wonder Woman*, *Spider-Man* o *Doctor Strange* son los herederos de Gilgamesh, Aquiles o Sigfrido, con sus características hiperbolizadas y su continua lucha contra agentes del mal cuyos poderes y capacidades se encuentran al nivel de los suyos.

Los superhéroes apolíneos, representados con colores primarios, se verán forzados a aceptar la llamada a la aventura pues, de lo contrario, las consecuencias serán negativas (la muerte del tío Ben de *Spider-Man* o la aniquilación de Kansas en *Kingdom Come*).

Los superhéroes dionisiacos, en segundo lugar, son herederos del Romanticismo

y del *pulp*; de los justicieros, los vengadores y los detectives enmascarados que, después de asistir a una gran injusticia, consagrarán su vida a la defensa de la justicia. Así, *Batman*, *Green Arrow*, *Iron Man* o *Batgirl*, recogerán el aspecto bélico de los guerreros épicos (a través del uso de corazas, cascos, armaduras, enseñas...) y la doble identidad y el carácter humano de los héroes románticos, así como su aspecto oscuro y estremecedor.

Este tipo de superhéroes surgirán de un trauma y se convertirán en el arquetipo de héroe buscador que se lanza a la aventura para combatir la injusticia y cuyo potencial humano se incrementa por medio de la tecnología y el conocimiento.

Finalmente, los superhéroes prometeicos se encontrarán en más de una ocasión en el límite con el villano y por ello, con frecuencia, se les considerará como antihéroes, personajes heroicos trágicos y apartados tanto de la sociedad común como de aquellos que podrían ser sus semejantes (son, como Prometeo, individuos que se encuentran en medio de dos comunidades, a las que pertenecen, pero en las que no pueden verse incluidos o no son aceptados).

De esta manera, este tercer tipo hace referencia a aquellas figuras astutas, críticas y autónomas, que han cometido una falta (ya sea en un acto de justicia o como consecuencia de una acción egoísta) y han de purgarla el resto de su vida (a veces, incluso, esta mancha es visible; como una marca, el tono anómalo de la piel o algún elemento perturbador). Son superhéroes que, aunque se hallan siempre en una situación contradictoria que les llevará a fluctuar entre los dos bandos, procurarán siempre tender hacia el bien.

Los superhéroes de la *Golden Age* (*Superman*, *Batman*, *Wonder Woman* o *Green Arrow*) pertenecían a la *National* y se distribuían en dos tipos diferenciados respecto a sus poderes y a sus orígenes. Así, por un lado se encontrarían los *superhombres*, *Superman* y *Wonder Woman*, cuyo origen semidivino y la exageración de sus poderes los relacionaba con los héroes épicos como Aquiles o Gilgamesh. *Superman* y *Wonder Woman* procedían de una sociedad ajena a la del resto de la humanidad; el primero, venía de un planeta del que era (en principio) el único superviviente (gracias a que había sido abandonado a los elementos aunque cambiando las aguas y la humilde cesta por una nave espacial y el universo), mientras que la segunda provenía de una utópica isla habitada por amazonas inmortales. De este modo, ambos se presentaban como seres únicos frente a los demás seres humanos, guardianes de la paz y la justicia mientras lucieran sus atuendos de guerra. *Superman*, en una alusión a los forzudos de circo, lucía



unas mallas (sobre las que llevaba unos calzoncillos) y una camiseta ajustada azules (sobre la que se encontraba su símbolo) y una capa y unas botas altas rojas.

*Wonder Woman*, por su parte, aunque incorporaba a su disfraz los mismos colores que *Superman* (y que señalaban indirectamente la bandera norteamericana, roja, blanca y azul), reducía su disfraz a una coraza con un águila en el pecho, una falda azul tachonada de estrellas, unas botas rojas y unos brazaletes antiproyectiles.

Los poderes de estos dos superhéroes no atendían a ningún realismo (aunque, en un principio, se pretendió atribuir cierto carácter científico a los de *Superman* y mítico a los de *Wonder Woman*) y, con el paso del tiempo, se fueron hiperbolizando hasta que fue necesaria la inclusión en ellos de alguna vulnerabilidad como los héroes antiguos (Aquiles o Sigfrido, por ejemplo); en el caso de *Superman* fue la *kryptonita*, un mineral procedente de su planeta natal que lo debilitaba, mientras que para la Mujer Maravilla se trataba de su propio lazo de la Verdad. Sin embargo, ambos eran capaces de volar, de levantar grandes pesos o de correr a gran velocidad, entre otras habilidades.

Estas capacidades sobrehumanas les obligaban a ocultar su identidad heroica a los que les rodeaban para evitar que sufrieran algún daño por parte de los numerosos villanos que poblaban sus aventuras. Los dos superhéroes, sin embargo, no se escondían bajo antifaces o máscaras, sino que un simple cambio de vestuario y de postura les permitía volverse invisibles en las identidades del torpe y tímido reportero del *Daily Planet*, Clark Kent, y la secretaria del piloto Steve Trevor, Diana Prince.

En el caso de *Superman*, cada identidad parecía necesitar a la otra, siendo tan relevantes las tramas del superhombre como las del distraído Clark; en el de *Wonder Woman*, la superheroína adquiría mayor protagonismo que la anónima Diana, puesto que había sido la misma desde su nacimiento, frente a Kent, que había tenido que ocultar sus poderes desde pequeño.

Por último, tanto uno como otro morirán sacrificándose por la humanidad aunque, como ya se ha podido observar, dado que el cómic es un producto de la cultura de masas, los superhéroes pronto vuelven del reino de los muertos para seguir fascinando con sus gestas.

En el caso de los otros dos superhéroes de la *Golden Age*, *Batman* y *Green Arrow* (herederos de los detectives de cine negro y descendientes espirituales de los héroes *pulp*), ambos tienen su origen en una pérdida importante y/o en la necesidad de una venganza. Para *Batman*, que vio morir a sus padres ante sus ojos a manos de un ladrón, su heroísmo nace en ese mismo instante y dedica una parte de su vida a

prepararse para combatir el crimen y la otra a luchar contra la injusticia.

*Green Arrow*, por su parte, comienza su andadura heroica después de que intentaran asesinarle y fuera abandonado en una isla. Ante esta perspectiva y movido también por las injusticias cometidas contra los nativos, decide dedicarse a preservar la paz.

Tanto uno como otro eran presentados de un modo más realista que sus coetáneos, por lo que carecían de superpoderes y estaban frecuentemente inmersos en tramas próximas a la realidad cotidiana, como las aventuras policíacas, de espionaje o de guerra. De esta manera, por el día mostraban su cara de *playboy* millonario (recuperando la idea del petimetre de la Pimpinela o el Zorro) mientras que por la noche se dedicaban a luchar contra villanos. Sin embargo, estos héroes no se ocultan tras su disfraz de superhéroe, sino que es en el momento de convertirse en el personaje heroico cuando adoptan esta nueva identidad olvidando la primera.

Junto a esta doble identidad, celosamente oculta para la mayor parte de la humanidad, los dos personajes carecen de unos superpoderes como los de *Superman* o *Wonder Woman*, aunque logran suplirlos con un entrenamiento exigente que desarrolle sus habilidades innatas y una inteligencia (heredera de los héroes científicos del Romanticismo y de los detectives del *pulp*) que les permita crear artefactos tecnológicos que sustituyan los poderes necesarios para enfrentarse al mal.

*Green Arrow* y *Batman*, al igual que *Superman* y *Wonder Woman*, llegarán a morir (*Batman* en más de una ocasión) aunque su regreso a la actividad heroica se producirá con rapidez (puesto que, dada su relación con la cultura de masas, la industria no puede prescindir de ellos).

En la *Silver Age*, otra editorial comienza a hacerle la competencia al mismo nivel a la *National*. Esta compañía (*Timely Comics*) será la que posteriormente pasará a llamarse *Marvel Comics* y que creó a la mayor parte de su panteón superheroico en la década de los sesenta, auspiciado por el avance de la ciencia contemporánea. Así surgieron *Spider-Man*, *Iron Man*, *Doctor Strange* y *Hulk*, además de *Batgirl* dentro de la *National*.

El primero de ellos, *Spider-Man*, supuso toda una revolución dentro del mundo de los superhéroes ya que su protagonista era un adolescente al que le había picado una araña radiactiva. La novedad no sería este empleo de la radiación (que ya había utilizado Lee, su creador, en otros personajes anteriores como *Fantastic Four*), sino la juventud del héroe que se ocultaba bajo la máscara y que supuso que las tramas de

*Spider-Man* se centraran tanto en la carrera del héroe como en los problemas que esta suponía en la vida diaria de Peter Parker.

De este modo, el origen de *Spider-Man* se relacionaba en cierta medida con el de los primeros héroes de DC, *Superman* y *Wonder Woman*, quienes se veían *obligados* a actuar de manera heroica a causa de sus superpoderes, como aprenderá el propio Peter (“un gran poder conlleva una gran responsabilidad”). Asimismo, tanto su disfraz como sus poderes se relacionaban con este origen arácnido, por lo que su vestuario se reducía a un traje de cuerpo entero, que le cubría también la cabeza y semejaba una segunda piel, en el que los colores rojo y azul estaban estampados con telarañas y, en su pecho, llevaba la imagen de una araña. También podía, como los arácnidos, saltar grandes distancias, trepar o, gracias a un dispositivo de su invención, lanzar telarañas; es por ello por lo que frecuentemente se le muestra adquiriendo posturas extrañas que recordarán más a un insecto que a un ser humano.

*Spider-Man* se oculta bajo la identidad de Peter Parker, un empollón, torpe y carente de habilidades sociales que, sin embargo, desarrollaba todo su potencial bajo la máscara del superhéroe neoyorkino, como les sucedía a otros héroes anteriores. Del mismo modo, también él llegará a morir (si bien en la actualidad coexisten dos *Spider-Man*), aunque para ello deba sufrir una serie de idas y venidas mediante clonaciones y giros argumentales que no tuvieron muy buena acogida.

*Iron Man* seguía la estela de héroes como *Batman* o *Green Arrow*, tanto en los rasgos de la doble identidad como en el origen del personaje heroico. Así, muestra cierta relación con Oliver Queen puesto que ambos sufren un intento de asesinato por parte de personas de su entorno más cercano y deben sobrevivir con sus habilidades innatas en un medio hostil hasta lograr regresar a su hogar. Sin embargo, en el caso de *Iron Man* se observa la evolución del héroe científico del Romanticismo sobre el que recae el peso de su propio descubrimiento. Tony Stark se verá alejado de la humanidad por culpa de la metralla que se encuentra alojada cerca de su corazón y que es repelida gracias a un sistema de avanzada tecnología que se ha colocado en su pecho. Por tanto, *Iron Man* se ve forzado a luchar contra sus demonios y defender a la humanidad de los ataques de los villanos que, en más de una ocasión, se servirán de sus inventos y de sus debilidades para provocar el caos.

El personaje de *Iron Man* también se relaciona con los mencionados superhéroes tanto en la elección como protagonista de un millonario despreocupado, juerguista y mujeriego para ocultar su identidad heroica como en la ausencia de poderes y en su

sustitución por elementos tecnológicos creados por el propio personaje. *Iron Man*, sin embargo, se diferencia de los superhéroes anteriores en que no muere (aunque sí finge su propia muerte), si bien sí abandona su identidad heroica en favor de un nuevo *Iron Man* en más de una ocasión (la más reciente la de Riri Williams, una joven afroamericana de quince años).

*Doctor Strange*, por su parte, creado en el mismo año que *Iron Man*, relacionará el mundo de los superhéroes del cómic con la cultura oriental tanto en las características del personaje (en el origen, de rasgos asiáticos) como en el contexto en el que se enmarcan su historia y sus argumentos. Así, Stephen Strange, un egoísta cirujano de gran prestigio, ve su vida truncada tras sufrir un accidente que le inhabilita para ejercer su profesión, por lo que emprende una búsqueda que le llevará hasta el Tíbet. Allí conocerá a El Anciano, quien le enseñará las artes místicas que le dotarán de poderes sobrehumanos. Junto a estos también adquirirá un vestuario y una serie de objetos que le presentarán como superhéroe y le ayudarán en su lucha contra las fuerzas del mal.

*Strange* no poseerá, sin embargo, frente a los héroes anteriores, una identidad secreta ni tampoco morirá; lo primero será debido a que los villanos a los que habrá de enfrentarse podrán localizarlo aunque se oculte tras un disfraz y, en el caso de su muerte, aunque esta no se produzca, sí que él será el culpable de la de otros, como la de su propio mentor.

*Hulk*, heredero directo del personaje de Stevenson, es un caso distinto a todos los superhéroes anteriores ya que podría, al igual que Jeckyll y Hyde, no considerarse como héroe dada su naturaleza destructiva (aunque cabe recordar que también los héroes clásicos, como Hércules o Ajax, podían padecerla en algunos momentos).

Al igual que *Spider-Man*, *Hulk* es producto de la radiación (en su caso, de la explosión de una bomba gamma), aunque lo que provocará en él no es el desarrollo de una serie de poderes, sino la división de su personalidad en dos identidades diferentes, el taimado doctor Banner y el monstruoso *Hulk*, que surgirá en un inicio al caer la noche y, más adelante, cuando Bruce sufra dolor, miedo o ira. Así, el origen de *Hulk* está estrechamente relacionado con aquellos personajes heroicos problemáticos de la narrativa romántica de nuestro corpus y, en consecuencia, él mismo no podrá inscribirse en los grupos de los superhéroes habituales, sino que instaurará su propia categoría de renegados y antihéroes (aunque no por ello dejamos de considerarlo un héroe, ya que sus acciones se encuentran encaminadas, en la mayoría de las ocasiones, en la persecución del bien común).

*Hulk*, al transformarse del débil doctor en un gigantesco monstruo verde que aumenta su tamaño al mismo tiempo que sus cualidades físicas se potencian y las mentales se debilitan, no precisa de un disfraz que oculte su identidad, sino que la transformación en su otra personalidad y figura física es suficiente para enmascararla. De este modo, la doble identidad y el intento de someter a *Hulk* a las órdenes de Banner para evitar causar daño a la sociedad son los ejes centrales de los primeros relatos, si bien termina enfrentándose a villanos y héroes como los demás a lo largo de su historia. Asimismo, también *Hulk* terminará muriendo (en la serie *Civil War* #3 a manos del vengador *Hawkeye*) y cediendo su puesto a un nuevo personaje que introducirá, junto con los nuevos cambios de la editorial (que pretenden mostrar un mundo mucho más abierto y multicultural), la presencia de un adolescente asiático como *Hulk*.

Así, los héroes de Marvel se distanciaron de los de la competencia por su estrecha relación con la ciencia del momento, comenzando por la revolución atómica de *Hulk* y llegando a la robótica de *Iron Man*, mientras que DC continuaba explotando sus personajes más exitosos y creando nuevos a partir de la franquicia.

*Batgirl* fue uno de ellos y, aunque en el inicio se introdujo como una compañera femenina para *Robin*, junto a *Batwoman* (que cumplía la misma función con *Batman*), que acallara las voces críticas que veían en la pareja de héroes algo depravado, con el tiempo logró su propia identidad y se erigió en uno de los pocos superhéroes con dos identidades heroicas. Primero, *Batgirl*, que compartía características con *Batman* (la ausencia de poderes, el empleo de una inteligencia superior para crear una serie de dispositivos que le permitieran suplir estos, el entrenamiento intensivo, etc.) aunque no su origen trágico ni su identidad. Barbara Gordon, hija del comisario Gordon, no logra encontrar su verdadera personalidad hasta que, como *Batman*, adopta una segunda identidad; sin embargo, en su caso se debe a la imposibilidad de combatir el crimen por los medios habituales (dada la ferviente oposición de su padre a que ingrese en el cuerpo de policía de Gotham). Así, la identificación secreta de Barbara presenta a una bibliotecaria de fuerte carácter mientras que, como *Batgirl*, puede desarrollar todo su potencial.

La segunda identidad heroica de Barbara tiene relación con el pasaje más oscuro de su historia, el momento en el que el *Joker* le dispara dejándola inválida (*The Killing Joke*). Sin embargo, logrará reponerse de este ataque y se convertirá en *Oracle*, nombre bajo el que luchará contra el crimen con la ayuda de la informática y su grupo *Birds of Prey*, al que se unirá de nuevo como *Batgirl* tras su recuperación.

En la *Bronze Age*, que continuó con los personajes desarrollados en las etapas anteriores y a los que se añadieron tramas más comprometidas con los problemas de la época (las drogas, el racismo, la contaminación, la pobreza...), surgió un nuevo personaje, *Elektra*, en las páginas de otro superhéroe (*Daredevil*) y que, al igual que *Hulk*, supondría un problema en cuanto a su inclusión en uno de los grupos habituales puesto que, aunque su origen se debía, como *Batman*, *Iron Man* o *Green Arrow*, a la consecución de una venganza, los medios para lograrlo se alejaban con cierta frecuencia del camino seguido por los superhéroes.

*Elektra*, al igual que los justicieros mencionados, carecía en un inicio de superpoderes, por lo que había de servirse de sus habilidades innatas desarrolladas mediante el entrenamiento. Sin embargo, con el tiempo, y gracias a la inclusión de otro elemento orientalizante (como en *Doctor Strange*), dos órdenes opuestas de guerreros (The Chaste y The Hand), obtiene una serie de poderes que le ayudarán en algunas de sus aventuras (como la telepatía).

*Elektra*, al igual que *Doctor Strange* no llevará una identidad secreta, sino que simplemente se podrá diferenciar la identidad heroica de la otra por el vestuario que lleve en ese momento, ya que su disfraz se compone de un atuendo completamente rojo que cubre todo su cuerpo salvo sus piernas y parte de sus brazos.

Otro rasgo en el que no se diferencia de la mayor parte de los superhéroes es su muerte, que se produce en más de una ocasión y de la que es recuperada a través de la magia de una de las órdenes (la malvada *The Hand*).

Después de la *Bronze Age*, llegó la *Dark Age*, que supuso el alejamiento de los cómics de la cultura de masas en pos de una mayor sofisticación y una perspectiva crítica de los superhéroes. De este modo, de la plácida visión de estos como una metáfora de la inocencia norteamericana (que aún se aferraba a la esperanza y a la bondad del ser humano), se llegó a la muerte del superhéroe tal y como se había conocido hasta entonces, a su transformación revulsiva que barrió los cimientos sobre los que se sustentaban y que provocó la llegada del *Batman* de Miller y los héroes de *Watchmen* de Moore. En la *Dark Age* se cuestionó todo, desde motivaciones, orígenes, posibles futuros hasta la misma esencia del superhéroe (*Watchmen* mostraba un futuro postapocalíptico en el que la moral, la paz y la justicia tenían un doble filo) y proliferaron los antihéroes como *Deadpool* o *Spawn*. La *Modern Age* supuso una vuelta al *mainstream*, a los personajes iniciales (aunque sin abandonar todas las nuevas creaciones y líneas abiertas) y a la revisión de orígenes, tramas y características.

Las superheroínas, aunque aquí se han tratado junto a sus homólogos masculinos, han sido estudiadas de forma separada ya que su presencia en el cómic no se encuentra en un principio al mismo nivel que los superhéroes sino que comenzaron siendo simples compañeras del héroe, villanas o damiselas que necesitaban ser rescatadas. Sin embargo, con el tiempo y gracias a la presencia de algunos ejemplos representativos (el más destacado, el de *Wonder Woman*) que se mostraban como personajes a la altura de los héroes masculinos tanto en características como en importancia de las tramas, han adquirido una mayor importancia y empaque.

Como se ha podido comprobar, la mayoría de los superhéroes que ocupan nuestro corpus comparten unos rasgos en común y solo se diferencian por una serie de elementos mítico-mágicos (a menudo en relación con los avances científicos del momento). De este modo, todos ellos poseen un origen que les empuja a la lucha, ya sea por la adquisición de una serie de (super)poderes (frecuentemente exagerado y que los conectan con los dioses) o por una motivación interna (lo cual se relacionaría con los héroes justicieros del Romanticismo), así como unas virtudes básicas (valentía, fuerza, rectitud moral...) y una iconografía que alude al *Pop Art* y fomenta que sean fácilmente reconocibles.

Así, como afirma Arizmendi, el concepto de héroe del cómic responderá, a través de sus características, a la idea clásica que exigía que el protagonista de la acción épica estuviera en posesión de unas virtudes extraordinarias (no sólo físicas, sino también psicológicas); de modo que en la épica antigua eran considerados héroes personajes como Aquiles, individuos que, dotados de magníficas cualidades, se convertían en personajes superiores a los demás, semidivinos y grandiosos, capaces de cumplir su heroico destino. Por ello, el superhéroe es el desarrollo del concepto del héroe tradicional que, posee una serie de diferencias respecto a sus precursores, siendo las más importantes la exageración de sus poderes, la adscripción a un símbolo fácilmente identificable y su aparente imposibilidad de permanecer muertos, y que atienden todas ellas a la pertenencia del cómic de superhéroes a la cultura de masas.

Como hemos podido observar, los *mass media* han sido estudiados desde diferentes perspectivas (Umberto Eco los dividía en la actitud ante ellos entre la de los apocalípticos y la de los integrados), si bien nosotros hemos preferido concebirlos desde una postura más optimista e integradora, evitando la infravaloración de la cultura de masas por el simple hecho de ser un producto dirigido a una mayoría heterogénea.

Los *mass media*, aunque pueden estar concebidos para ser disfrutados por un

receptor informe, accesibles a un grupo social de nivel cultural medio-bajo, no han de ser desdeñados por ello ya que, en primer lugar, una segunda lectura o una más reflexiva puede mostrar niveles más profundos. Asimismo, la posibilidad de llegar a este tipo de productos culturales, tengan o no estratos de mayor complejidad, pueden ser una vía para alcanzar otros niveles de la concebida como *cultura superior*.

Retomando el concepto de *superhéroe*, se ha de señalar que no sólo se hiperbolizan los poderes que ostentan los superhéroes, sino que allí donde los héroes de cada cultura y época han tenido que recurrir al autosacrificio para vencer, ellos resucitan una y otra vez. Esto también se debe (además de porque su existencia está sujeta a un beneficio económico que no se obtendría si cesara la publicación de sus aventuras) a la necesidad de la sociedad de creer en el mito de la eterna juventud y la inmortalidad, de mantener la esperanza de la victoria del bien sobre el mal, de la vida sobre la muerte (que ya comenzó en la Gran Depresión y en la II Guerra Mundial), al igual que a la mencionada relación de algunos de ellos con el Cristianismo y el Judaísmo (mediante el personaje de Jesucristo). Los superhéroes, como modernos Sísifos, se sacrifican día a día, enfrentándose a una constante lucha que nunca acaba, arriesgando su felicidad e incapaces de lograr pertenecer o ser reconocidos por la sociedad a la que continuamente salvan de la destrucción.

Por tanto, el hombre necesita de estos modernos e inmortales héroes para que sirvan no sólo de modelos a seguir, sino para que lleven la carga de las culpas del mundo que el ser humano común no puede (o no quiere) soportar y ocupen el lugar que los mitos tenían en el imaginario colectivo. Así, por ejemplo, el primer superhéroe, *Superman* es, como afirma Eco, al igual que el resto de los superhéroes, un mito de nuestro tiempo, pero no expresa una religión, sino una ideología. Si a lo largo de la historia de la humanidad se han creado diferentes formas de mitificación que exaltaran las virtudes que el individuo común no puede alcanzar en su totalidad o, al menos, no sin esfuerzo y constancia, *Superman* es consecuencia de la búsqueda de una figura que muestra que es posible vencer los complejos cotidianos y el rechazo de sus semejantes; de la sociedad industrializada en la que el hombre simplemente es un engranaje más de la cadena y cuyo puesto ha sido arrebatado por la máquina. Por otro lado, la defensa de la justicia y la protección del débil es también uno de los ejes vertebradores de estos personajes, que surgen de un mundo peligroso donde la injusticia triunfa muchas veces. Así, los superhéroes no sólo representan el enfrentamiento del individuo frente a la masa o la máquina, sino también el héroe que combate el mal para preservar la paz y la



ley y sirve de ejemplo para la comunidad a la que ayuda o de la que procede.

En consecuencia, se ha podido observar que los héroes no desaparecen en el tiempo, sino que cambian y se adaptan presentando unas u otras características, en función del contexto en el que se insertan (como también sucederá con los superhéroes) como modelos o representantes de una comunidad determinada.

Así, los héroes y los superhéroes se parecerán porque compartirán, como ya hemos mencionado, una serie de rasgos básicos (valentía, fuerza, agilidad, solidaridad, abnegación...) y los relatos de sus hazañas seguirán un esquema similar instituido desde los primeros relatos. Por ejemplo, el rey David se presentará como el héroe judío por antonomasia, frente a Aquiles o Gilgamesh, cuyos rasgos atenderán a la cultura en la que se formaron, o al Cid o Roldán, cuya concepción de la divinidad y su relación con esta así como con la sociedad y la muerte será distinta en unos y otros.

Desde los personajes míticos de la épica clásica hasta los superhéroes del cómic actual, el parentesco entre estos y los héroes es evidente, como puede comprobarse a través de la iteración, es decir, la repetición de los mismos esquemas básicos que, en el caso de la literatura, nos aporta placer; puesto que el concepto de *héroe* es un rasgo inherente a cualquier comunidad o sociedad desde que asume su cultura (incluso si esta desconoce su origen o los cambios a los que se ha podido ver sometido en su periplo histórico y geográfico) y cuya finalidad esperanzadora y ejemplarizante ha pervivido en el devenir de los tiempos. Los héroes son arquetipos que surgen continuamente a lo largo de la historia de las diversas sociedades y pueblos y cuya estructura fundamental se reutiliza de manera constante.

Esta idea de la pervivencia del arquetipo del héroe a lo largo del tiempo, que supone el eje vertebrador de nuestra tesis doctoral, nos hace cuestionarnos si es cierto que necesitamos héroes (y, aún más, si necesitamos superhéroes) y, si esto es así, por qué precisamos de ellos. De esta forma, si atendemos a la actualidad o a la pervivencia de los héroes anteriores en la cultura de masas, se puede comprobar que la mayoría de ellos no tiene presencia hoy en día, a excepción de algunos ejemplos concretos (como Aquiles o Robin Hood) que, gracias en parte a su adaptación a los medios de masas como el cine, han conseguido llegar hasta nuestros días. Sin embargo, estos héroes, que ya habían sufrido un proceso de singularización que les permitió mantener su presencia en el imaginario colectivo (siendo personajes atractivos que resultaron imprescindibles) y convertirse en figuras míticas (es decir, perviviendo en la memoria colectiva más allá de las obras de las que surgieron), también tuvieron que adaptarse a su llegada al siglo

XX. Una de las formas que tuvo el arquetipo del héroe de pervivir en la sociedad fue la de evolucionar en una nueva forma, de modo que los nuevos cómics de superhéroes son los relatos épicos de la Antigüedad y la Edad Media, las novelas románticas o los nuevos cuentos para adultos que versionan y modernizan el mito, y, por ello, los superhéroes se erigen como los dignos herederos de los héroes clásicos y los románticos en un mundo más rápido, más oscuro y más visual.

De esta manera, tras comprobar que la pervivencia del arquetipo del héroe se repite a lo largo de la historia en las distintas sociedades, hemos de exponer la razón por la que la humanidad parece precisar de un líder o modelo que la represente, aunque sea en el mundo de la ficción. Así, autores como Sidney Hook afirman esta necesidad y destacan el requisito indispensable a lo largo de la historia de un líder como consecuencia de la necesidad psicológica de seguridad, la tendencia a buscar compensación a las limitaciones materiales y personales y la huida de responsabilidades mediante el deseo de encontrar soluciones fáciles o entregando el interés político a profesionales. Por ello, tanto en las sociedades anteriores como en la actual (un mundo democrático, globalizado, sometido a leyes y políticas transfronterizas, universales en ciertas ocasiones), para algunos ciudadanos (probablemente muchos) existe la necesidad antropológica y cultural de erigir a un individuo como ejemplo a seguir, fundamentalmente en tiempos de crisis e inseguridad, aunque sea mediante una elección injusta (la mayor parte de los héroes y superhéroes vistos no son votados por el pueblo al que sirven, sino que actúan *motu proprio*), así como un sujeto que solucione los problemas.

En un tiempo en el que la figura de Dios parece diluida (salvo en los movimientos fundamentalistas), reviven los héroes y brotan los superhéroes por la necesidad que siente alguna parte de la humanidad de saberse segura en la dependencia de un Salvador que le quite responsabilidades. Estos nuevos dioses sirven como referente de seguridad a una sociedad que se halla en crisis y que teme responsabilizarse de su propia salvación.

Por otro lado, si lo consideramos desde un punto de vista racional y pragmático, tal vez la respuesta sea negativa, y algunos cómics, desde *Watchmen* a *Civil War*, han recalcado el peligro de que la justicia se apoye sobre la espalda de unos pocos que no han sido elegidos de una forma democrática. Así, en *Civil War* se trata el tema de los límites de la actuación de los superhéroes y su necesidad de someterse a los dictados políticos y legislativos como si fueran un grupo de operaciones más al igual que

cualquier otra fuerza del orden.

Incluso en el caso de algunos superhéroes (aquellos que poseen superpoderes) ni siquiera ellos mismos pueden negarse a recibir la llamada a la aventura puesto que terminarán por descubrir la inutilidad de rebelarse ante el deber. Héroes como Jessica Jones, Luke Cage o *Superman*, entre otros, son una clara muestra de la imposibilidad de negarse a lo que se muestra como una obligación que parece predestinada (*Superman* no puede decidir quedarse en su casa en Kansas mientras contempla impasible los males del mundo que puede resolver sin grandes problemas, por ejemplo, o, en el caso de los dos primeros superhéroes mencionados, su negativa no tendrá éxito ya que serán estos los que los persigan).

Para concluir, podemos afirmar que los superhéroes, surgidos en la década de los treinta y herederos de los caballeros de brillante armadura (Buck Rogers) o de los héroes *pulp* (procedentes de la novela romántica), suponen la nueva gran mitología del mundo moderno cuyos creadores no son remotos Homeros o Virgilio muertos hace ya mucho tiempo, sino autores como Stan Lee, Jack Kirby, William Moulton Martson, Bob Kane, Joe Shuster o Jerry Siegel (por mencionar algunos de los nombres más relevantes de la industria), alguno de los cuales aún vive. Así, los superhéroes conectan con los lectores, con el público amplio y heterogéneo al que están destinados y cuya vasta imaginación puede contener todo este tipo de historias y mundos. La vida y la muerte, la melancolía heroica, el anhelo de perfección o de inmortalidad eran tan significativos para los sumerios de hace cinco mil años como para nosotros, del mismo modo que el dolor por la muerte de los seres queridos o el ansia de justicia, podemos encontrarlos desde Gilgamesh hasta *Spider-Man*. Y es que, como afirma Abrams, somos los herederos de “una tradición muy antigua y en expansión –pagana y cristiana, mítica y metafísica, religiosa y secular” (Abrams, 1992: 310).

Por todo ello, los héroes y superhéroes no son simples personajes de una narración cuya finalidad es predominantemente recreativa y estética, sino que el rostro del héroe es el reflejo del nuestro y el sentimiento de verse representado en el personaje de ficción ocurre en muchos lectores, en parte gracias a que se trata de un producto hipnótico de la cultura de masas.

Amamos a los superhéroes porque no nos fallan, porque podemos analizarlos, negar su existencia, matarlos, prohibirlos, reírnos de ellos,... pero siempre volverán para servirnos de recordatorio de quiénes somos y hasta dónde podríamos llegar. Los superhéroes son un símbolo poderoso (y peligroso), una idea viva, que contienen

nuestros sueños y miedos ofreciendo una línea directa con el inconsciente colectivo, pasado y presente.



(VAN METER, J., CHIANG, C. y LEE EDWARDS, T. (2017), *Batman: las calles doradas de Gotham*, Barcelona: ECC Comics)

En definitiva, los héroes no pueden desaparecer porque, como expone Campbell, a través de ellos se da expresión simbólica a los deseos, temores y tensiones inconscientes que están por debajo de los patrones conscientes de la conducta humana, occidental y oriental, primitiva y civilizada, contemporánea y arcaica, visibilizando a la sociedad entera como una entidad única, viva e inmortal, como un río por el que pasarán millones de individuos pero en el que su forma permanecerá de manera permanente e intemporal. Así, cuando los héroes que admiraron nuestros antepasados no logran emocionarnos y provocar una respuesta en nosotros, surgen nuevas imágenes que se adaptan a la sociedad que se cree que ha de ser rescatada.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABRAMS, M. H. (1992), *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid: Visor.
- ALBORG, J. L. (1980), *Historia de la literatura española. El Romanticismo*, Madrid: Gredos.
- ANCHÓN LEZAUN, I. (2015), *Lo siniestro en la obra de Tim Burton*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- ARGULLOL, R. (1982), *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid: Taurus.
- BAUMAN, Z. (2006), *Vida líquida*, Barcelona: Paidós.
- BAUZÁ, H. F. (2007), *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BELL, D. (2004), *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid: Alianza Editorial.
- BELTRÁN, R. (2007), “Reseña de *Prometeo. El mito del héroe y del progreso. Estudio de literatura comparada* de García Pérez, David”, en *Nova Tellus*, vol. 25, 2, México: Centro de Estudios Clásicos.
- BENHABIB, S. (2006), *El Ser y el Otro en la ética contemporánea. Feminismo, comunitarismo y posmodernismo*, Barcelona: Gedisa.
- BRUNORI, V. (1980), *Sueños y mitos de la literatura de masas. Análisis crítico de la novela popular*, Barcelona: Gustavo Gili.
- CABALLERO LÓPEZ, J. A. (2003). “Desde el mito a la historia”, en *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales* (Nájera), Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- CACHO BLECUA, J. M. (ed.) (1987), *Amadís de Gaula I*, Madrid: Cátedra.
- CALINESCU, M. (1991), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid: Tecnos.
- CAMPBELL, J. (2014<sup>2</sup>), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México: Fondo de Cultura Económica.
- CARDONA ZULUAGA, P. (2006), “Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción”, en *Revista Universidad EAFIT*, Colombia: Universidad EAFIT.

- CARDONA, F. LL. (2009), *La Ilíada*, Barcelona: Ediciones Brontes.
- \_\_\_\_\_ (2013), *La Eneida*, Barcelona: Ediciones Brontes.
- CASQUETE, J. (2004), “Religiones políticas y héroes patrios” en *Papers*, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- CHANTRAINE, P. (1999), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, París: Klincksieck.
- COOMARASWAMY, A. K. (ed.) (2008), *Râmâyana*, José J. de Olañeta, Editor, Palma de Mallorca.
- CRIADO, C. (2013), *El Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, Madrid: Alianza Editorial
- CRIADO, E. L. (ed.) (2011<sup>8</sup>), *Cantar de los Nibelungos*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- DALBY, A. (2008), *La reinvención de Homero: el misterio de los orígenes de la épica*, Madrid: Gredos.
- DE AGUIAR E SILVA, V. M. (1979<sup>3</sup>), *Teoría de la literatura*, Madrid: Editorial Gredos.
- DE ORCZY, B. (2011), *La Pimpinela escarlata*. Madrid: Club Internacional del Libro.
- DE TORA, L. M. (2009), *Heroes of film, comics and American culture*, North Carolina: McFarland & Company.
- DÍEZ BORQUE, J. M. (coord.) 1974), *Historia de la literatura española. Volumen III: siglos XIX y XX*, Madrid: Guadiana.
- DÍEZ DEL CORRAL, L. (1974), *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid: Gredos.
- DORFLES, G. (1969), *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona: Lumen.
- DUMAS, A. (2015), *El conde de Montecristo*, Barcelona: Penguin Random House.
- ENCINAR, Á. (1990), *Novela española actual: La desaparición del héroe*, Madrid: Editorial Pliegos.
- Equipo Editorial SAPE (2011), *La Pimpinela Escarlata*, Madrid: Club Internacional del Libro.
- GARCÍA GUAL, C. (2016), *La muerte de los héroes*, Madrid: Turner.
- GARCÍA PÉREZ, D. (2006), *Prometeo. El mito del héroe y del progreso*, Universidad Autónoma de México: Instituto de Investigaciones filológicas.
- GIL CALVO, E. (2006), *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*,

Barcelona: Anagrama.

GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, S. (2006), *Introducción a la literatura comparada*, Valladolid: Secretariado de publicaciones e intercambio editorial Universidad de Valladolid.

GUILLÉN, C. (1998), *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona: Tusquets Editores.

GUTIÉRREZ DELGADO, R. (2012), “El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico” en *Ámbitos*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

HAGGARD, H. R. (2004), *Las minas del rey Salomón*, Madrid: Diario El País.

HOMERO (2007<sup>40</sup>), *Odisea*, Espasa-Calpe, Madrid.

\_\_\_\_\_ (2009), *La Ilíada*, Barcelona: Ediciones Brontes.

JANÉS NADAL, A. (1982), *Guillermo Tell*, Barcelona: Editorial Planeta.

JUNG, C. G. (2015<sup>6</sup>), *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona: Paidós.

KAYSER, W. (1970), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos.

KONINSBERG, I. (2004), *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid: Akal.

*La Santa Biblia* (1976<sup>7</sup>), Ediciones Paulinas, Madrid, pp.305-371.

LÁZARO CARRETER, F. (2008), *Diccionario de términos filológicos*, Madrid: Gredos.

LEGUINA, E. (1912), *Glosario de voces de armería*, Librería de Felipe Rodríguez: Madrid (consultado a través de Google Books).

LERATE, L. (2012<sup>4</sup>), *Edda Menor*, Madrid: Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_ (ed.) (2012<sup>4a</sup>), *Edda Mayor*, Madrid: Alianza Editorial.

LERATE, L. y LERATE, J. (ed.) (2012<sup>4b</sup>), *Beowulf y otros poemas anglosajones (Siglos VII-X)*, Madrid: Alianza Editorial.

LLOVET, J. (2005), *Teoría literaria y literatura comparada*, Ariel, Barcelona.

LÓPEZ EIRE, A. (ed.) (2007<sup>40</sup>), *La Odisea*, Madrid: Espasa Calpe.

MAGNY, J. (2005), *Vocabularios de cine*, Barcelona: Paidós/Los pequeños cuadernos de “Cahiers du cinéma”.

MARTÍN, M. (19995), *El lenguaje del cine. Iniciación a la estética de la expresión cinematográfica través del análisis sistemático de los procedimientos fílmicos*, Barcelona: Gedisa.

MARTÍNEZ PÉREZ, A. (2006), “Héroes míticos de la literatura medieval:

tipología e imágenes” en *Cuadernos del CEMyR*, Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna.

MCCULLEY, J. (ed.) (1919), *The Curse of Capistrano*, Summit Classic Press, Ohio.

MENÉNDEZ PIDAL, R. (1959), *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo*, Madrid: Espasa-Calpe.

MEYER, B. (2008), *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*, Madrid: Ediciones Iruela.

MINCA, C. (2002), “Más allá del posmodernismo. Viaje a través de la paradoja moderna”, en *Documents d'anàlisi geogràfica*, número 40, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 45-68.

MITCHELL, S. (ed.) (2014<sup>3</sup>), *Gilgamesh*, Alianza Editorial, Madrid.

NIETZSCHE, F. (1984), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza.

\_\_\_\_\_ (2016<sup>6</sup>), *Así habló Zaratustra*, Madrid: Cátedra.

NOGUERA MAS, R. (2008), *De Kosala a Bollywood: dos mil años contando historias. Un estudio semiótico del Ramayana*, Valencia: Universidad de Valencia.

PALACIO, M. y ZUNZUNEGUI, S. (1995), *Historia general del cine. Volumen XII. El cine en la era audiovisual*, Madrid: Cátedra.

PALACIO, M., “Notas sobre posmodernidad, feminismo y crisis”, en DÍAZ ÁLVAREZ, E. y MELLADO, Y. (2009), *Las secuelas del posmodernismo*, número 14, Barcelona: Fundació CIDOB.

PÁRAMO, J. A. (2002), *Diccionario Espasa de cine y tv. Terminología técnica*, Madrid: Espasa.

PASCUAL AUQUÉ, P. (2015), *Héroes y lectores. Literatura y narración en los role-playing games*, tesis doctoral, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

PÉREZ BOWIE, J. A. y GONZÁLEZ GARCÍA, F. (2010), *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los 50*, Tres Fronteras Ediciones, Murcia.

PÉREZ GÁLLEGO, C. (1966), *El héroe solitario en la novela norteamericana*, Madrid: Editorial Prensa Española.

PÉREZ PÉREZ, M. Á. (2015<sup>2</sup>), *El hombre invisible*, Madrid: Alianza Editorial.

PROPP, V. (1984<sup>4</sup>), *Las raíces históricas del cuento*, Madrid: Fundamentos.

\_\_\_\_\_ (1987<sup>7</sup>), *Morfología del cuento*, Madrid: Editorial Fundamentos.

PYLE, H. (2004), *Las alegres aventuras de Robin Hood*, Madrid: Diario El País.



RANK, O. (2013), *The Myth of the Birth of the Hero. A Psychological Interpretation of Mythology*, Poland: Read Books Ltd.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001), *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa.

REXROTH, K. (2014), *Cita con los clásicos*, Logroño: Pepitas de calabaza ed.

RIBAO PEREIRA, M. (1999), *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

ROBERTSON, R. (1998), *Arquetipos junguianos. Una historia de los arquetipos*, Barcelona: Paidós.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G. (1987), *Amadís de Gaula I*, Madrid: Cátedra.

SALABERT, M. (2012<sup>3</sup>), *Veinte mil leguas de viaje submarino*, Madrid: Alianza Editorial.

SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. (2002), *Guión de aventura y forja del héroe*, Barcelona: Ariel.

\_\_\_\_\_ (coord.) (2003), *Diccionario de creación cinematográfica*, Barcelona: Ariel.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós.

SÁNCHEZ ZAPATERO, J. y MARTÍN ESCRIBÀ, À. (eds) (2015), *El género eterno. Estudios sobre novela y cine negro*, Santiago de Compostela: Andavira.

SANZ, M. (2015<sup>2</sup>), *Farándula*, Barcelona: Editorial Anagrama.

SCHILLER, F. (1982), *Guillermo Tell*, Barcelona: Planeta.

SCOTT, W. (1988<sup>2</sup>), *Robín Hood*, Barcelona: Planeta.

SEBOLD, R. P. (1983), *Trayectoria del romanticismo español: desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona: Crítica.

SMITH, C. (ed.) (1983), *Poema de Mio Cid*, Ediciones Cátedra, Madrid.

SOTOMAYOR SÁEZ, M. V. (2005), "Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias" en *Revista de Educación*, número extraordinario 2005, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 217-238.

\_\_\_\_\_ (2006), *Personajes y temáticas en la literatura juvenil*, Madrid: Secretaría General Técnica.

STEVENSON, R. L. (2013), *El Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, Madrid: Alianza Editorial.

- STÚRLUSON, S. (2012<sup>4</sup>), *Edda Menor*, Madrid: Alianza Editorial.
- VEGA, M. J. y CARBONELL, N. (1998), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Editorial Gredos.
- VERNANT, J. P. (2000), *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- VERNE, J. (2012<sup>3</sup>), *Veinte mil leguas de viaje submarino*, Madrid: Alianza Editorial.
- VICTORIO, J. (1983), *Cantar de Roldán*, Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (1983), *Cantar de Roldán*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- VILLEGAS, J. (1978), *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona: Planeta.
- VIRGILIO (2013), *La Eneida*, Barcelona: Ediciones Brontes.
- VOGLER, C. (2002), *El viaje del escritor*, Barcelona: Robinbook.
- WELLEK, R. y WARREN, A. (2009), *Teoría literaria*, Madrid: Editorial Gredos.
- WELLS, H. G. (2015<sup>2</sup>), *El Hombre Invisible*, Madrid: Alianza Editorial.
- WILLIS, R. (Ed.) (1993), *Mitología. Guía ilustrada de los mitos del mundo*, Madrid: Círculo de Lectores.

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE CÓMIC

### LIBROS

- ARIZMENDI, M. (1975), *El cómic*, Barcelona: Editorial Planeta.
- BALLESTEROS, A. y DUÉE, C. (coord.) (2000), *Cuatro lecciones sobre el cómic*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- BARBIERI, D. (1993), *Los lenguajes del cómic*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- CLEMENTE, J. M. (2015), *Spiderman. La historia jamás contada*, Girona: Panini.
- COMA, J. (1982), *Historia de los comics. Volumen I. Los clásicos norteamericanos*, Barcelona: Toutain Editor.
- \_\_\_\_\_ (1984), *El ocaso de los héroes en los comics de autor*, Barcelona: Ediciones Península.
- \_\_\_\_\_ (1987), *De Mickey a Marlowe. La Edad de Oro*, Barcelona: Ediciones Península.
- DE FALCO, T. (ed.) (1993), *Official Handbook of the Marvel Universe Master Edition*, Vol. 1, número 35, New York: Marvel Comics.
- ECO, U. (2015<sup>2</sup>), *El superhombre de masas*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2016), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: DeBolsillo.
- EISNER, W. (1996<sup>2</sup>), *Los comics y el arte secuencial*, Barcelona: Norma Editorial.
- GASCA, L. y GUBERN, R. (1991), *El discurso del cómic*, Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ SALAMANCA, D. (2013), *Tebeo, cómic y novela gráfica. La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España*, Barcelona: Universitat Ramon Llull.
- GRESH, L. H. y WEINBERG, R. (2002), *The science of superheroes*, Nueva Jersey: John Wiley & sons.
- \_\_\_\_\_ (2003), *The science of superheroes*, Nueva York: Random House.
- GUBERN, R. (1973), *Literatura de la imagen*, Barcelona: Salvat Editores.
- \_\_\_\_\_ (1974), *El lenguaje de los cómics*, Barcelona: Ediciones Península.
- \_\_\_\_\_ (1981), *El lenguaje de los cómics*, Barcelona: DeBolsillo.

- \_\_\_\_\_ (2002), *Máscaras de la ficción*, Barcelona: Anagrama.
- GUIRAL, A. (coord.) (2007a), *Del tebeo al manga: una historia de los cómics*.
- 3.- *El comic-book: superhéroes y otros géneros*, Barcelona: Panini.
- \_\_\_\_\_ (2007b), *Del tebeo al manga: una historia de los cómics*.
- 4.- *Marvel comics: Un universo en constante evolución*, Barcelona: Panini.
- \_\_\_\_\_ (2007c), *Del tebeo al manga: una historia de los cómics*.
- 5.- *Comic-book: De la Silver Age a la Modern Age*, Barcelona: Panini.
- HOWE, S. (2013), *Marvel Comics. La historia jamás contada*, Girona: Panini.
- LACASSIN, F. (1971), *Pour un neuvième art, la bande dessinée*, París: Slatkine.
- MARTÍN, A. (2000), *Apuntes para una historia de los tebeos*, Barcelona: Glenat.
- MASOTTA, O. (1982<sup>2</sup>), *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona: Paidós.
- McCLOUD, S. (1995), *Cómo se hace un cómic: el arte invisible*, Barcelona: Ediciones B.
- \_\_\_\_\_ (2016), *Reinventar el cómic*, Barcelona: Editorial Planeta.
- MOIX, T. (2007), *Historia social del cómic*, Barcelona: Bruguera.
- MORÁN GONZÁLEZ, M. Á. (2015), *La evolución del supervillano en el comic book norteamericano: de Superman a Watchmen*, León: Universidad de León.
- MORRIS, T. y MORRIS, M. (2013), *Los superhéroes y la filosofía*, Barcelona: Blackie Books.
- MORRISON, G. (2012), *Supergods. Héroes, mitos e historias del cómic*, Madrid: Turner.
- MURO, M. Á. (2004), *Análisis e interpretación del cómic. Ensayo de metodología semiótica*, Logroño: Servicio de publicaciones Universidad de La Rioja.
- SERRA, M. (2011), *La semiosfera de los comics de superhéroes*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- TONDRO, J. (2011), *Superheroes of the Round Table. Comics Connections to Medieval and Renaissance Literature*, North Carolina: McFarland & Company.
- TRABADO, J. M. (2012), *Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa norteamericana*, Cátedra: Madrid.
- VARILLAS, R. (2009), *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*, Sevilla: Viaje a Bizancio Ediciones.
- WEINSTEIN, S. (2006), *Up, Up and Oy Vey!: How Jewish History, Culture, and Values Shaped the Comic Book Superhero*, New Jersey: Barricade Books.

## ARTÍCULOS

BARRERO, M. (2012), “Heroínas fantásticas sensuales y asexuadas. El caso de Red Sonja” en *Tebesofera* 2ª época 9, Cádiz: Tebeosfera.

\_\_\_\_\_ (2012a), “De la viñeta a la novela gráfica. Un modelo para la comprensión de la historieta”, en PEPINO BARALE, A. M. (coord.) (2012), *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*, México: Universidad Autónoma Metropolitana.

CORTEZ VEGA, I. L. (2005), *Análisis de la historieta norteamericana de superhéroes sobre el atentado del 11 de septiembre*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

COTT, N. F. (1993), “Mujer moderna, estilo norteamericano” en *Historia de la mujer: El siglo XX Tomo 5*, Madrid: Taurus, pp. 439-463.

DE MAJO, Ó. (2008), “El Supeman de John Byrne o la defensa de una gran idea”, en *Tebeosfera*, 2ª época, 2, Buenos Aires: Tebeosfera.

EPSTEIN, M. (2004), “Lo Hiper en la cultura del siglo XX: La dialéctica de la transición del modernismo al posmodernismo”, en *Quórum Académico*, Vol. 1, número 2, pp. 80-105.

GÓMEZ SALAMANCA, D. y ROM RODRÍGUEZ, J. (2013): “La novela gráfica: un cambio de horizonte en la industria del cómic”, en *Ítaca. Revista de filología*, 3, Alicante: Universidad de Alicante. Rescate en *Tebeosfera* (2008, *Tebeosfera*) -2ª época- 10. Disponible en línea el 22/II/2017 en: [https://www.tebeosfera.com/documentos/la\\_novela\\_grafica\\_un\\_cambio\\_de\\_horizonte\\_en\\_la\\_industria\\_del\\_comic.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/la_novela_grafica_un_cambio_de_horizonte_en_la_industria_del_comic.html)

GONZÁLEZ DELGADO, R. (2010), “Orfeo y Eurídice en el cómic” en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, Cáceres: Facultad de Filosofía y Letras.

GONZÁLEZ, L. y NAVAS, J. A. (2010), “Guía de la madurez del cómic”, en *El Mundo*, Madrid: Unidad Editorial Internet

HERNÁNDEZ CANO, E. (2009), “Nuevo Orden Mundial, Narraciones sobre el poder y superhéroes en el cómic *mainstream* estadounidense de *Stormwatch* a *Black Summer* (1996-2008)” en *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, Valencia: Universidad de Valencia.

IBÁÑEZ EHRLICH, M. T. (2009), “El concepto de héroe y su desarrollo en la

literatura española actual” en *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, Texas: Texas Tech University.

JIMÉNEZ ARIZA, M. C. (2013), “Sobre mitos antiguos y héroes modernos: una relectura de *La historia interminable* a partir de *El héroe de las mil caras*” en *Álabe* 8, Almería: Universidad de Almería.

LLADÓ I POL, F. (1997), “El análisis del cómic: del crítico al historiador del Arte” en *El historiador del arte hoy: simposio: actas*, 10 y 11 de octubre de 1997, Soria, p. 79-85.

LUCERGA PÉREZ, M. J. (2004), “Del uniforme del Capitán América al azul desnudo del Dr. Manhattan: ascenso y caída del superhéroe como principio de construcción identitaria” en *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, Murcia: Universidad de Murcia.

LYNCH, E., (2009) “Un nombre para una época”, en DÍAZ ÁLVAREZ, E. y MELLADO. Y., *Las secuelas del posmodernismo*, número 14, Barcelona: Fundació CIDOB.

MAINER, J. C. (2004), “El peso de la memoria: de la imposibilidad del heroísmo en el fin de siglo” en *Letteratura della memoria*, Vol. 1, Roma: Associazione Ispanisti Italiani, AISPI.

MARFIL DÍAZ, M. I. C. (2014), “Luces y sombras de la amazona de cómic Wonder Woman, la mujer maravilla” en *Espacio, tiempo y forma* 26. Serie V *Historia Contemporánea*, Madrid: UNED, pp. 135-148.

MARÍN, R. (2012), “Diez años de mujeres en Marvel” en *Tebeosfera* 2ª época 9, Cádiz: Tebeosfera.

MOLINA ARCAS, F. (2007), “Historia y evolución de la presencia del cómic en Internet”, consultado en:

MORRIS (1964-1967), “Neuvième Art, musée de la bande dessinée” en *Le Journal de Spirou*.

ORTIZ OSÉS, A. (1995), “Mitología del héroe moderno” en *RIEV, Revista Internacional de Estudios Vascos*, Donostia: Eusko Ikaskuntza.

ORTIZ, F. (2013), “La madurez de la autoconciencia. De Winsor McCay a Grant Morrison: variaciones del metacómic”, en *Ítaca. Revista de filología*, 3, Alicante: Universidad de Alicante. Rescate en *Tebeosfera* (2008, Tebeosfera) -2ª época- 10. Disponible en línea el 22/II/2017 en:

[https://www.tebeosfera.com/documentos/la\\_madurez\\_de\\_la\\_autoconciencia.\\_de\\_winsor](https://www.tebeosfera.com/documentos/la_madurez_de_la_autoconciencia._de_winsor)

\_mccay\_a\_grant\_morrison\_variaciones\_del\_metacomic.html

PORRAS, A. (2015), "Doctor Extraño. La erótica de la mística" en *Zona Negativa*, consultado en <http://www.zonanegativa.com/doctor-extrano-la-erotica-de-la-mistica/>

REMESAR, A. (1982), "Tecleando sobre Carlos Giménez", en *Un hombre, mil imágenes* nº 1, Barcelona: Norma Editorial.

RODRÍGUEZ, J. J. (2009), "La imagen de la mujer en los cómics estadounidenses" en *Tebeosfera 2ª época* 2, Cádiz: Tebeosfera.

\_\_\_\_\_ (2012), "Sexualidad y representación de los personajes femeninos durante la Edad de Oro del cómic estadounidense (1935-1954)" en *Tebeosfera 2ª época* 9, Cádiz: Tebeosfera.

\_\_\_\_\_ (2013): "Una nueva mirada al ocaso de los superhéroes durante la edad dorada del comic book estadounidense (1944-1949)", en *Tebeosfera*, 10, Sevilla. Rescate en *Tebeosfera* (2008, *Tebeosfera*) -2ª época- 10. Disponible en línea el 22/II/2017 en:

[https://www.tebeosfera.com/documentos/una\\_nueva\\_mirada\\_al\\_ocaso\\_de\\_los\\_superheroes\\_durante\\_la\\_edad\\_dorada\\_del\\_comic\\_book\\_estadounidense\\_1944-1949.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/una_nueva_mirada_al_ocaso_de_los_superheroes_durante_la_edad_dorada_del_comic_book_estadounidense_1944-1949.html)

SÁENZ HERRERO, J. y ZAPLANA BEBIA, B. (2012), "Héroes religiosos vs. superhéroes: arquetipos y repeticiones en la configuración de personajes populares y de masas", en *Boletín Hispánico Helvético*, Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.

SEGADO BOJ, F. (2005), "Tambores de guerra en viñetas": Spiderman y el 11-S" en *Revista Historia y Comunicación Social*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

SEPÚLVEDA NAVARRETE, P. (2011), "Lois Lane: una mujer de su tiempo" en *Historietas: Revista de estudios sobre la Historieta*, Universidad de Cádiz: Cádiz, pp. 58-67.

TARANCÓN, H. (2014), "Disecionando al Caballero Oscuro: una visión periférica desde la Batcueva", en *Tebeosfera*, 2ª época, 12, Albacete: Tebeosfera.

ULLOA BUSTINZA, I. A. (2013), "Superhéroes y caballeros andantes en la era neobarroca" en *Temas antropológicos. Revista Científica de Investigaciones Regionales*, México: Universidad Autónoma de Yucatán.

UNCETA GÓMEZ, L. (2007), "Mito clásico y cultura popular: reminiscencias mitológicas en el cómic estadounidense" en *Epos*, Madrid: Facultad de Filología.

UNED.

<https://webcomiqueros.files.wordpress.com/2009/02/historiaevolucionweb.pdf>

(en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/03/31/cultura/1270051567.html>)

### **COMIC BOOKS**

BEATTY, S., DIXON, C. y MARTÍN, M. (2009), *Batgirl. Año Uno*, Barcelona: Planeta De Agostini.

BUNN, C. y EDWARDS, N. (2012), *Spiderman: Primera temporada*, Girona: Panini.

BUSIEK, K. y ROSS, A. (2015<sup>3</sup>), *Marvels*, New York: Marvel Worldwide.

CALDERÓN, F. (dir. ed.) (2014), *Orígenes secretos: Superman/Batman/Green Lantern*, Barcelona: ECC Ediciones.

CALDERÓN, F., MARTÍNEZ, G., GUARIDO, S. Y FERNÁNDEZ, D. (Ed.) (2017), *Especial Action Comics (1938-2013). 75 años de Superman*, Barcelona: ECC Ediciones.

CALDERÓN, F., MARTÍNEZ, G., SOGAS, A., GUARIDO, S. y FERNÁNDEZ, D. (Ed.) (2015), *Orígenes secretos: Harley Quinn/Cíborg/Wonder Woman*, Barcelona: ECC Ediciones.

CALDERÓN, F., MARTÍNEZ, G., SOGAS, A., GUARIDO, S. y FERNÁNDEZ, D. (Ed.) (2016), *Especial All-Star Comics (1941-2016): 75 años de Wonder Woman*, Barcelona: ECC Ediciones.

\_\_\_\_\_ (2017), *Especial Action Comics (1938-2013): 75 años de Superman*, Barcelona: ECC Ediciones.

CAREY, M. y LARROCA, S. (2005), *Ultimate Elektra*, Girona: Panini.

CHAYKIN, H. y PAREL, G. (2013), *Primera temporada: Iron Man*, Girona: Panini.

COOKE, D. (2016), *Batman: Ego*, Barcelona: ECC Ediciones

CÓRDOBA, J. L. (dir.) (2015), *Marvel 75 años: la Era Clásica*, Panini Comics: Barcelona.

DIGGLE, A. y JOCK, (2008), *Green Arrow: Año Uno*, Barcelona: Planeta De Agostini.

GAIMAN, N. y KUBERT, A. (2016), *Batman. ¿Qué le sucedió al cruzado de la capa?*, Barcelona: ECC Ediciones.

GIFFEN, K., DEMATTEIS, J. M. y MAGUIRE, K. (2004), *Antes conocidos*



como *Liga de la Justicia*, Norma Editorial: Barcelona.

GRELL, M. (2016), *Green Arrow: El arco del cazador*, Barcelona: Ecc Ediciones.

JURGENS, D, ORDWAY, J, SIMONSON, L, STERN, R, BOGDANOVE, J, GRUMMETT, T., GUICE, J. y JURGENS, D. (2015), *La muerte de Superman*, Barcelona: ECC Ediciones.

KIRBY, J. (1998), *Jack Kirby's New Gods*, Nueva York: DC Comics.

LEMIRE, J. y SORRENTINO, A. (2016), *Green Arrow*, Barcelona: ECC Ediciones.

MILLAR, M., JOHNSON, D. y PLUNKETT, K. (2013), *Superman. Hijo rojo*, Barcelona: ECC Ediciones.

MILLER, F. y JANSON, K. (2014<sup>3</sup>), *Batman: El regreso del caballero oscuro*, Barcelona: ECC Ediciones.

MILLER, F. y MAZZUCHELLI, D. (2015<sup>3</sup>), *Batman Año Uno*, Barcelona: ECC Ediciones.

MOORE, A. y BOLLAND, B. (2013), *Batman. La broma asesina*, Barcelona: ECC Ediciones.

MORRISON, G. y PAQUETTE, Y. (2016), *Wonder Woman: Tierra Uno Vol. 1*, Barcelona: ECC Ediciones.

MORRISON, G. y QUITELY, F. (2013), *All-Star Superman*, Barcelona: ECC Ediciones.

PAK, G. y RÍOS, E. (2012), *Primera temporada: Doctor Extraño*, Girona: Panini.

ROSS, A. y DINI, P. (2016), *Wonder Woman: El espíritu de la verdad*, Barcelona: ECC Ediciones.

RUBÍN, D. (2016), *El héroe. Libro uno*, Bilbao: Astiberri.

\_\_\_\_\_ (2014), *El héroe. Libro dos*, Bilbao: Astiberri.

STEWART, C., FLETCHER, B. y TARR, B. (2015), *Batgirl. La chica murciélago de Burnside*, Barcelona: ECC Ediciones.

STEWART, C., FLETCHER, B., TARR BENGAL, B. y LAFUENTE, D. (2016), *Batgirl. Interferencia*, Barcelona: ECC Ediciones.

STEWART, C., FLETCHER, B., TARR, B. et al. (2016), *Batgirl. Mente abierta*, Barcelona: ECC Ediciones.

VAN LENTE, F. y FOWLER, T. (2012), *Primera temporada: Hulk*, Girona:

Panini.

VAN METER, J., CHIANG, C. y LEE EDWARDS, T. (2017), *Batman: las calles doradas de Gotham*, Barcelona: ECC Comics.

WAGNER, M. y STEWART, D. (2016), *Trinidad*, Barcelona: ECC Ediciones.

WAID, M. y OLMOS, D. (2014), *Especial Detective Comics 27. 75 años de Batman y Batman en Barcelona*, Barcelona: ECC Ediciones.

WAID, M. y ROSS, A. (2014), *Kingdom Come*, Barcelona: ECC Ediciones.

WAID, M., AUGUSTYN, B. y KITSON, B. (2017), *Liga de la Justicia. Año Uno*, Barcelona: ECC Ediciones.

WOLFMAN, M. y PÉREZ, G. (2014), *Crisis en Tierras Infinitas*, Barcelona: ECC Ediciones.

### **Vídeos**

KANTOR, M. y ROSENTHAL, S. (productores) y KANTOR, M. (director) (2013), *Superheroes. A Never-Ending Battle* [serie documental], EE. UU.: Ghost Light Films, The National Endowment for the Humanities y Oregon Public Broadcasting.

### **Webs**

DC Comics: <http://www.dccomics.com/>

Entrecómics: <http://www.entrecomics.com/>

Marvel: <http://marvel.com/>

Marvel Wikia: <http://marvel.wikia.com>

Tebeosfera: <https://www.tebeosfera.com>

Zona Negativa: <http://www.zonanegativa.com/>

## ANEXOS

Tabla de características de héroes épicos

|  |           | Origen | Arma | Poderes | Auxiliar | Agresor | Exilio | Muerte | Vulnerab | Saber |
|--|-----------|--------|------|---------|----------|---------|--------|--------|----------|-------|
|  | Gilgamesh | +      | +    | +       | +        | +       | +      |        | +        | ±     |
|  | Râna      | +      | +    | +       | +        | +       | +      | +      | +        | +     |
|  | Samuel    | +      | +    |         |          |         |        | +      |          |       |
|  | David     | +      | +    | +       | +        | +       | +      |        | +        | +     |
|  | Aquiles   | +      | +    | +       | +        | +       |        | +      | +        | +     |
|  | Héctor    | +      |      |         | +        | +       |        | +      | +        | +     |
|  | Ulises    | +      | +    |         | +        | +       | +      |        |          | +     |
|  | Eneas     | +      | +    | +       | +        |         | +      |        |          | +     |
|  | Beowulf   | +      | +    | +       | +        | +       |        | +      |          | +     |
|  | Roldán    | +      | +    |         | +        | +       |        | +      |          | +     |
|  | Sigfrido  | +      | +    | +       | +        | +       |        | +      | +        |       |
|  | Vólund    |        |      | +       |          | +       |        |        |          | +     |
|  | Helgi     | +      |      |         |          | +       |        | +      |          | +     |
|  | Sinfiotli | +      |      | +       |          |         |        |        |          |       |
|  | Sígurd    | +      |      | +       |          | +       |        |        |          |       |
|  | Cid       |        |      |         | +        | +       | +      |        |          | +     |
|  | Amadís    | +      |      |         | +        | +       |        | +      |          | +     |

| Símbolo | Belleza | Fuerza | Honestid | Lealtad | Autodom | Valor | Justicia |
|---------|---------|--------|----------|---------|---------|-------|----------|
| -       | +       | +      |          |         | -       | +     |          |
|         | +       | +      | +        | +       | +       | +     | +        |
|         |         |        |          |         |         |       | +        |
|         |         |        |          |         |         |       | +        |
|         | +       | +      |          |         |         |       | +        |
|         | +       | +      |          |         |         | +     | +        |
|         | +       | +      | +        | +       | +       | +     | +        |
|         | +       | +      |          |         |         |       |          |
|         | +       | +      |          | +       |         | +     |          |
|         | +       | +      |          |         |         | +     | +        |
|         |         |        | +        |         |         |       |          |
|         |         |        |          |         |         | +     | +        |
|         |         |        |          |         |         |       |          |
|         |         |        |          |         |         | +     |          |
|         |         |        |          |         |         |       |          |
|         |         |        |          |         |         | +     | +        |
|         | +       | +      |          | +       | +       | +     |          |
|         | +       | +      |          | +       |         | +     | +        |

Tabla de características de los héroes románticos:

|                | Guillermo Tell | Edmundo Dantés | Capitán Nemo | Robi Hood | Alan Quatermain | Dr. Jeckyll y Mr. Hyde | Griffin | Percy Blakeney | Diego de la Vega |
|----------------|----------------|----------------|--------------|-----------|-----------------|------------------------|---------|----------------|------------------|
| Origen         |                | +              |              | +         | +               | +                      | +       | +              | +                |
| Arma           | +              |                |              | +         | +               |                        |         |                | +                |
| Poderes        |                | +              |              |           |                 |                        | +       | +              |                  |
| Auxiliar       | +              | +              | +            | +         | +               | +                      | +       | +              | +                |
| Agresor        | +              | +              | +            | +         | +               | +                      | +       | +              | +                |
| Exilio         | +              | +              | +            | +         | +               | +                      | +       |                |                  |
| Muerte         | +              | +              | +            | +         | +               | +                      | +       | +              |                  |
| Vulnerabilidad | +              |                |              |           | +               | +                      | +       | +              |                  |
| Saber          | +              | +              | +            | +         |                 | +                      | +       | +              | +                |

|             |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|-------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Símbolo     |   | + | + |   |   |   |   | + | + |
| Belleza     |   | + | + | + |   |   |   | + | + |
| Fuerza      | + | + | + | + | + | + | + | + | + |
| Honestidad  | + | + | + | + | + |   |   | + | + |
| Lealtad     | + | + | + | + | + |   |   | + |   |
| Autodominio | + | + | + |   | + | + |   | + |   |
| Valor       | + | + | + | + | + | + | + | + | + |
| Justicia    | + | + | + | + | + |   |   |   | + |