

# TESIS DOCTORAL

AÑO 2020

## SPIDER-MAN: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICO- FILOSÓFICA A LA FIGURA DEL HÉROE

FRANCISCO J. FANDOS MARÍ

PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA

DIRECTOR: JESÚS M. DÍAZ ÁLVAREZ



*Quien con monstruos lucha  
cuide de no convertirse a su vez en monstruo.*

*Cuando miras largo tiempo a un abismo,  
también éste mira dentro de ti.*

*(Friedrich Nietzsche, Más allá del bien y del mal)*

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS</b>	8
<b>IN MEMORIAM</b>	9
<b>RESUMEN</b>	10
<b>SPIDER-MAN: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICO-FILOSÓFICA A LA FIGURA DEL HÉROE</b>	11
<b>INTRODUCCIÓN</b>	12
1. Motivos para una tesis arácnida	12
2. El porqué de ser un héroe	14
3. Pensar como idealista, actuar como realista: la utopía necesaria	16
4. Siempre lenguaraz	17
5. Estructura de la tesis	18
<b>SECCIÓN I: APROXIMACIÓN HISTÓRICA</b>	22
<b>INTRODUCCIÓN: EL COMIENZO DE UNA GRAN AVENTURA</b>	23
<b>1ª PARTE: EL CÓMIC</b>	24
1. Breves apuntes de los inicios del cómic	26
2. El Comic-book	39
2.1. El Comic-book: manipulador de conciencias	43
2.1.1. La seducción de los inocentes	45
2.2. El Comic-book de superhéroes	55
2.2.1. La Edad de Oro (Golden Age)	58
2.2.2. La Edad de Plata (Silver Age)	61
2.2.3. La Edad de Bronce (Bronze Age)	63
2.2.4. La Edad Moderna (Modern Age)	68
2.3. De Timely a Marvel	71
2.3.1. Timely Comics	71
2.3.2. Atlas Comics	73
2.3.3. Marvel Comics	76

<b>2ª PARTE: EL NACIMIENTO DE UN ICONO: SPIDER-MAN</b>	82
1. Introducción: Lanzando telarañas	82
2. Perfil biográfico	84
2.1. La génesis del héroe. Contexto e influencias	84
2.2. El tímido joven del Instituto Midtown	87
2.3. El brillante estudiante de la Universidad Empire State	90
2.4. Las tribulaciones de un superhéroe casado	92
2.5. Spider-Man y sus villanos: papel del antagonista	94
2.5.1. J.J.Jameson: el sempiterno antagonista del héroe	95
2.5.2. El Camaleón: el primer villano	97
2.5.3. El Duende Verde: un padre en busca de un hijo	98
2.5.4. Otto Octavius-Doc. Ock: el científico loco	99
2.5.5. El Buitre: veteranía frente a juventud	100
2.5.6. El Hombre de arena: un pobre diablo	101
2.5.7. Kraven: el cazador tras su presa	102
2.5.8. Kingpin: el rey de la mafia	104
2.5.9. El Lagarto: Dr. Jeckyl y Mr. Hyde	105
2.5.10. El Simbionte: enemigo extraterrestre	106
2.6. Spider-Man y sus mujeres: un difícil equilibrio	108
2.6.1. La Tía May: una brújula moral	109
2.6.2. Gwen Stacy: un trágico amor	111
2.6.3. Mary Jane Watson: la vecina de al lado	112
2.6.4. Jean Dewolff: amor en secreto	114
2.7. Spider-Man y sus aliados: los incondicionales	115
2.7.1. Joe Robertson: la ecuanimidad como estandarte	116
2.7.2. Capitán Stacy: un segundo padre	117
2.7.3. Tony Stark: un mentor por necesidad	118

3. Perfil psicológico	120
3.1. Un héroe solitario buscando su lugar: solo ante el peligro	120
3.2. El humor como terapia	124
3.2.1. La “suerte” Parker	125
3.2.2. El sarcasmo arácnido	128
3.3. Una máscara tras la que ocultarse	132
3.3.1. ¿Quién es quién?: Problemas de identidad	137
<b>APÉNDICES</b>	140
1. Spider-Man y Marvel en España	140
1.1. Años 60-70: Editorial Manhattan y Ediciones Vértice	140
1.2. Años 80-90: Editorial Bruguera y Cómics Forum	142
1.3. Años 2000: El desembarco de Panini	145
2. El héroe de los mil trazos	146
2.1. Los artistas	149
2.1.1. Steve Ditko: el origen	149
2.1.2. John Romita (Sr.): el modelo a seguir	151
2.1.3. Todd McFarlane: el revulsivo	152
2.2. Peter Parker y Spider-Man sobre el papel	154
2.2.1. Peter Parker de Steve Ditko	155
2.2.2. Peter Parker de John Romita (Sr.)	156
2.2.3. Peter Parker de Todd McFarlane	157
2.2.4. Spider-Man de Steve Ditko	158
2.2.5. Spider-Man de John Romita (Sr.)	159
2.2.6. Spider-Man de Todd McFarlane	160
<b>CONCLUSIÓN: UN ALTO EN EL CAMINO</b>	161

<b>SECCIÓN II: APROXIMACIÓN FILOSÓFICA</b>	162
<b>INTRODUCCIÓN: EL ARMAZÓN FILOSÓFICO DEL HÉROE</b>	163
<b>1ª PARTE: SPIDER-MAN: LA ÉTICA DEL SUPERHÉROE</b>	164
1. Introducción: cualidades heroicas, cualidades arácnidas	164
2. El viaje del (super)héroe: una moderna tragedia ¿griega?	167
2.1. ¿Un Spider-Man campbelliano?	176
3. Un gran poder conlleva una gran responsabilidad	182
4. Una lectura kantiana del sentido del deber	192
5. Superhéroe o justiciero	201
APENDICE: Civil War: Libertad Vs. Seguridad	213
<b>2ª PARTE: SPIDER-MAN: DESMONTANDO AL HÉROE</b>	221
1. Introducción: ¿Qué clase de héroe es Spider-Man?	221
2. Algunos posibles modelos de heroicidad arácnida	229
2.1. El Spider-Man de Steve Ditko y el objetivismo de Ayn Rand	229
2.2. Spider-Man: Un héroe quijotesco, un héroe auténtico (Ortega)	243
2.3. Spider-Man: Un héroe modélico (Scheler)	251
2.4. Spider-Man: Un héroe desubicado (Sidney Hook)	258
2.5. Spider-Man: Una tarea inacabada (Savater)	265
2.6. Spider-Man: Un héroe representativo (Carlyle y Emerson)	272
CONCLUSIÓN: Spider-Man: El ecléctico héroe kantiano	279
APÉNDICE: El niño que coleccionaba Spider-Man	285
<b>EPÍLOGO: REFLEXIONES FINALES</b>	288
1. Superhéroe Vs. Héroe ordinario	289
2. Héroes en tiempos de crisis	298
<b>ANEXOS</b>	304
1. El Comic Code	304
2. Algunos personajes del cómic nacidos en el siglo XX	307
3. Crédito de las ilustraciones	311
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	317

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer al profesor Jesús M. Díaz su interés y disposición a participar en esta “aventura arácnida”. Gracias por apuntarse sin vacilación desde el primer momento, por las sugerencias, aclaraciones y, naturalmente, por creer en este proyecto.

También quiero agradecer el apoyo de mi familia que, inculcándome el valor de la perseverancia, me ha alentado siempre a no cejar en el empeño de cumplir mis metas.

Gracias igualmente a la comprensión de mi gente que, en muchas ocasiones, se ha visto relegada a un segundo plano en favor de Spider-Man y, pese a ello, ha seguido animándome a continuar y culminar esta tarea.

Finalmente, gracias a todos los creadores de historietas que, con su imaginación, han inspirado a un niño grande a seguir soñando en un mundo mejor plagado de héroes.



### *IN MEMORIAM*

Las circunstancias han querido que, en el transcurso de la redacción de este trabajo, hayan fallecido en el mismo año, 2018, los “padres” de Spider-Man. Steve Ditko, en el mes de junio; Stan Lee, en noviembre. La aportación de ambos al mundo del cómic (siendo más reconocido y más reconocible Stan Lee) ha sido innegable. A lo largo de los años, muchos han sido los jóvenes y adultos que han podido disfrutar de las creaciones de estos talentosos genios. Spider-Man fue uno de los personajes que concibieron ambos; el más conocido y destacado y, con el tiempo, el personaje emblemático de la denominada “*Casa de las ideas*”: la editorial Marvel. El carácter taciturno de Ditko (similiar al Peter Parker original previo a la adquisición de sus poderes) impidió que el gran público tuviera un mayor contacto con uno de los “padres de la criatura”, dejando el protagonismo verborreico (como el mismo Spider-Man) a Lee.

Este trabajo debe, en parte, a estos dos gigantes de la industria del cómic su razón de ser. El haber imaginado un mundo en el que un adolescente pueda llegar a convertirse en todo un superhéroe con el que sentirse identificado, es un noble legado para la posteridad. Los héroes devienen inmortales gracias, entre otros, a Ditko y Lee. Su contribución a la cultura popular estadounidense en particular pero, ¿por qué no?, también a la cultura del entretenimiento a nivel mundial, está fuera de toda duda. Si los superhéroes pueden ser inspiradores, si Spider-Man lo es, se debe, en cierta medida, a que también lo fueron sus creadores. No puede haber mejor homenaje a estas celebridades que el reconocimiento por su trabajo y el convencimiento de que sus aportaciones al mundo del cómic y, particularmente, al personaje de Spider-Man, perdurarán, como un moderno Aquiles, a lo largo del tiempo. Peter Parker y Spider-Man son la encarnación de Ditko y Lee, respectivamente. Una relación simbiótica con sus tira y aflojas pero fructífera, que posibilitó, en la ya lejana década de los sesenta, que muchos niños pudieran disfrutar con las aventuras de un deslenguado superhéroe. Un superhéroe con una profunda convicción moral que aprendería por sí mismo e inspiraría a muchas generaciones que *un gran poder conlleva una gran responsabilidad*. Desde aquí un respetuoso reconocimiento a su labor.

## RESUMEN

El trabajo que se presenta a continuación aborda la idea de la heroicidad a partir de una figura de ficción: el superhéroe Spider-Man. Para ello, se realizará un acercamiento al personaje desde dos vertientes divididas en sus respectivas secciones.

En la primera sección, se llevará a cabo una aproximación histórica en la que se repasarán brevemente los orígenes del cómic. Desde ahí se analizará el formato del comic-book para terminar recalando en el comic-book de superhéroes, en el que se inserta el protagonista de esta tesis. A continuación, se “radiografarán” algunos elementos vitales del personaje; su biografía, los villanos a los que se ha enfrentado y otros personajes secundarios. También se ofrecerá un perfil de corte psicológico, ahondando en algunos de los elementos más específicos de este superhéroe en particular. Para finalizar, en sendos apéndices, se ofrecerán unas notas sobre la aparición de la editorial Marvel (a la que pertenece Spider-Man) en nuestro país y, en último lugar, se incluirá el modo de plasmar gráficamente al personaje desde la óptica de tres de los artistas más destacados en la trayectoria del superhéroe: Steve Ditko, John Romita y Todd McFarlane.

La segunda sección, de contenido filosófico, delinearé, en primer lugar, algunos de los rasgos generales atribuidos al héroe. Para ello, se tomarán, como punto de partida, diversas aportaciones sobre el modelo del héroe clásico prestando especial atención al estudio de Joseph Campbell sobre el mito del héroe. A partir de ahí, se presentará el tipo de héroe que encarna Spider-Man defendido en esta tesis: un modelo kantiano de conducta. Posteriormente, como contrapunto, se mostrarán las contribuciones de una serie de pensadores contemporáneos que han tratado ese ideal de heroicidad: Ayn Rand, Ortega y Gasset, Max Scheler, Sidney Hook, Fernando Savater, Thomas Carlyle y Ralph W. Emerson. Al tiempo, se analizará el posible encaje de Spider-Man en alguno de estos modelos.



**SPIDER-MAN: UNA APROXIMACIÓN  
HISTÓRICO-FILOSÓFICA A LA FIGURA  
DEL HÉROE**

## INTRODUCCIÓN

### 1. Motivos para una tesis arácnida

‘Crisis’ es un término que, si bien suele tener una connotación negativa, representa desde el punto de vista etimológico un momento de cambio. Las crisis suponen un punto de inflexión en nuestro devenir vital. Un momento en el que es preciso detenerse a reflexionar; a juzgar acerca de cuál será el camino más adecuado, la elección más acertada para continuar dicho camino. Desde cualquier óptica psicológica y/o pedagógica, probablemente se estaría de acuerdo en que la adolescencia representa un momento crítico en la vida de las personas.

Muchas son las características de la adolescencia. Algunas de ellas, son comunes a todos los adolescentes y difícilmente encontraríamos detractores a un listado estándar al respecto. Otras, son más específicas y vienen condicionadas por el ambiente, el nivel socioeconómico en el que se ha crecido... El personaje central de esta tesis responde a estos patrones estandarizados en los que hemos podido vernos identificados en algún momento de nuestro proceso madurativo. La irreverencia, ironía, actitud contestataria... representan una atinada radiografía de nuestro crecimiento. La engreída convicción de saberlo todo. De no necesitar ayuda de nadie. De creer que “vamos a comernos el mundo” y, en definitiva, la arrogancia del joven que, imbuido por ese espíritu rebelde, piensa que es un incomprendido, que su familia no le entiende y que es el único que experimenta todas las dificultades y desgracias habidas y por haber (las más de las veces, reducidas a un cambio de timbre de voz, una ligera sombra de pelusilla bajo la nariz o ese molesto y antiestético acné). Desde luego, sin lugar a dudas, la adolescencia es una etapa crucial.

Desde este enfoque, diríase evolutivo, es fácilmente comprensible por qué escoger un personaje como Spider-Man<sup>1</sup> como referente principal. Todos hemos sido adolescentes y todos hemos experimentado, en mayor o menor medida, las vicisitudes que experimenta el sufrido héroe (en su condición de ciudadano ordinario, claro).

Muchos de los superhéroes de Marvel comparten algo, hasta cierto punto, irrelevante para el lector. El creador de algunos de los personajes icónicos de la

---

<sup>1</sup> El personaje ha sido nombrado de múltiples formas en los cómics: Spider-Man, Spidey, trepamuros, héroe arácnido, hombre araña, “amistoso y vecino Spider-Man”... En este trabajo se utilizarán algunas de estas denominaciones indistintamente por cuestiones de estilo.

editorial, Stan Lee, tendía a utilizar un recurso para auxiliar a su memoria (según su propia explicación) consistente en nombrar a sus héroes de tal modo que la primera letra del nombre y apellido coincidiesen. Así, por ejemplo, nos encontramos con Peter Parker, el asombroso Spider-Man, Reed Richards, (Mr. Fantastic, de los 4 fantásticos), Susan Storm (la chica invisible, de los 4 fantásticos), Matt Murdock (Daredevil), Bruce Banner (el Increíble Hulk), Stephen Strange (Dr. Extraño), Silver Surfer (Estela Plateada) y un largo etcétera de personajes principales o secundarios. En el plano estrictamente personal, se produce la circunstancia casual de compartir esta característica con ellos<sup>2</sup>. Existía una identificación clara y directa (aunque absolutamente arbitraria y absurda) en la que cualquier elemento, por insignificante que fuera, podía servir para imaginar la posibilidad de alcanzar el sueño de ser un superhéroe. Y de entre todos ellos, Spider-Man: un superhéroe adolescente deslenguado. Una rara excepción en el mítico mundo de los superhéroes, donde todos ellos eran representados como sesudos adultos, actuando en defensa de las causas más nobles. Un héroe joven podía ser mejor reclamo para la infancia que uno adulto. Y no porque de esta manera aumentaran las opciones de convertirse también en uno. Pero al menos, parecía más plausible. El campo de la ficción en el que se mueven los superhéroes no es óbice para descartar la probabilidad de convertirnos en héroes también. Porque, siendo niños, ¿cuántos no se habrán imaginado, no nos habremos imaginado, adquiriendo de repente unos poderes extraordinarios dotándonos de una fuerza colosal o una velocidad supersónica? La ilusión que un niño deposita en las páginas de una historieta, cómic o tebeo (no importa el nombre que se le dé, lo esencial es la fascinación que ejercen sus páginas en el lector) es suficiente como para justificar el abordaje del estudio de estos personajes de ficción que atraen, emocionan y estimulan a partes iguales a cualquiera que se sienta dispuesto a regresar a la infancia. A cualquiera que esté dispuesto a dejarse llevar por la imaginación. A cualquiera, en definitiva, que una vez fue niño y no desee renunciar a continuar siéndolo. ¿Síndrome de Peter Pan? No. Pero sí una cierta nostalgia al mirar hacia una época ya pasada. El mundo fantástico de los cómics y, especialmente, de los cómics de superhéroes está más vivo que nunca y los valores transmitidos desde estas historias pueden seguir siendo, hoy en día, tan inspiradores o más como antaño lo fueron. Motivos válidos para justificar el estudio que aquí se presenta.

---

<sup>2</sup> Las iniciales de mi nombre, Francisco Fandos, me hicieron pensar de niño que podía llegar a ser uno de los Fantastic Four y que compartía un destino común con los superhéroes creados por Lee.

Dada la elección específica de Spider-Man, he de reconocer, desde el primer momento, que las valoraciones que se puedan hacer serán necesariamente subjetivas, cuestionables y criticables. Más allá de su adecuación en un marco conceptual filosófico, la elección de este personaje responde a una afinidad única y exclusivamente personal. Otros superhéroes podrían servir también para realizar el análisis filosófico que se presenta en este trabajo. Sin duda. Puede que incluso, en algunos aspectos, otros personajes podrían ser más idóneos. Pero en las páginas siguientes se justificará por qué Spider-Man es propicio para mostrarlo como un verdadero héroe. Uno con el que sentirse identificado. Con una reivindicable base filosófica lo suficientemente sólida con la que construir el ideal del héroe ordinario, del héroe de lo cotidiano.

## **2. El porqué de ser un héroe**

Un adolescente sufre la mordedura de una araña radioactiva. Como consecuencia adquiere unos asombrosos poderes que tratará de utilizar en provecho propio. Debido a su inacción, deja escapar a un criminal que posteriormente acabaría con la vida de un pariente cercano. A raíz del sentimiento de culpa decidirá poner dichos poderes al servicio de los más necesitados. Esta es, sintéticamente, la historia de Peter Parker, el asombroso Spider-Man.

Es tal la grandeza del personaje, nacido en 1962, que trasciende el momento histórico en el que fue creado y se nos antoja como una suerte de héroe mitológico cuyas hazañas y desventuras tienen vigencia aun hoy. Uno de los factores que convierten a Spider-Man en un héroe icónico es la “normalidad” con la que el personaje se enfrenta a múltiples y disparatadas vicisitudes en su doble condición de estudiante/fotógrafo y superhéroe. La atracción que ha generado, y sigue generando Spider-Man, puede servir de justificación como para ser merecedor de un análisis minucioso en torno a sus filias, fobias, aspiraciones, anhelos, amoríos, motivaciones... No obstante lo anterior, el presente trabajo abordará el estudio del emblemático personaje desde una perspectiva predominantemente filosófica. Se analizará cómo ha sido la construcción del héroe que ha maravillado a tantas generaciones.

Del porqué se ha escogido a éste por encima de cualquier otro (tanto o más icónico es, por ejemplo, Superman) se dará cuenta a lo largo de estas páginas. Spider-Man no es únicamente simbólico como estandarte de la justicia. Es la encarnación de

alguien ordinario a quien le suceden cosas extraordinarias. Y, en ese sentido, puede ser más fácilmente un reflejo con el que sentirse identificado. Pero, más allá de una exhaustiva descripción, interesan los componentes que conforman su peculiar idiosincrasia en la exposición de su “relato vital”, amén de la comprensión de los soportes morales que construyen dicho relato. Spider-Man representa muy bien esa dicotomía del individuo ordinario que en un momento concreto se ve expuesto a situaciones excepcionales y, a partir de ahí, debe modificar drásticamente su planteamiento vital para reinventarse.

¿Qué cualidades debe poseer un héroe? ¿Puede cualquiera convertirse en uno? Naturalmente, desde el comic-book de superhéroes, la respuesta es que para eso debe “sufrir” algún tipo de accidente que le confiera una serie de superpoderes y así transformarse en ese héroe deseado. Pero no basta solo con tener unas características sobrenaturales. Lo que hace al héroe ser lo que es, no está solamente en unas habilidades fuera de lo común, que también, sino, principalmente, unas atribuciones más profundas de calado moral y que le acompañarán en sus decisiones en el desempeño de sus tareas. Esas son las cualidades que más interesarán en este análisis. La interpretación filosófica del quehacer del héroe es la cuestión que interesa aquí. No tanto la posesión de unos poderes en concreto. Eso podría ser, hasta cierto punto, azaroso. Superman no representa un estandarte moral por tener superfuerza o supervelocidad.

Otros como Batman, sin poseer habilidades fabulosas, desarrollan una tarea ingrata al límite de la legalidad. Los 4 Fantásticos tratan de “normalizar”, sin máscaras ni dobles identidades, una vida expuesta sin privacidad alguna. Pero el héroe arácnido tiene todos los ingredientes necesarios para protagonizar una auténtica tragicomedia: joven inadaptado pero intelectualmente brillante. Traumatizado por no ser capaz de impedir una desgracia familiar, se ve abocado a enmendar el daño infligido vistiendo un traje que, ni por edad ni por madurez, debería lucir. Al tiempo, debe ocuparse de una pariente con delicado estado de salud. Debe realizar trabajos mal remunerados para un jefe déspota. Difícilmente tiene tiempo para el amor y debe ser capaz de sobrellevar todas estas vicisitudes con un traje de superhéroe perfectamente limpio y planchado.

Lo interesante de Spider-Man es que encarna a alguien “normal y corriente”. Lo distingue el uso que le da a unas habilidades especiales y por qué decide actuar en favor

de la comunidad de manera desinteresada y no en provecho propio. Porque lo que tiene de excepcional Spider-Man, no son sus poderes ni cómo se enfrenta a sus enemigos. Ni siquiera el carácter mordaz e irónico que imprime a sus diálogos cuando debe hacer frente a sus adversarios. El interés radica en la moralidad que subyace al personaje. El leitmotiv, de un profundo y marcado carácter ético, que se repite a lo largo de todas sus aventuras es la amarga lección que aprende siendo adolescente. Un principio rector que, en el epílogo de su primera aventura, es destacado en la última viñeta con un Spider-Man desolado y abatido: *UN GRAN PODER CONLLEVA UNA GRAN RESPONSABILIDAD*. Esa es la lección más importante y el eje de toda su experiencia vital a lo largo de sus casi sesenta años de existencia.

### **3. Pensar como idealista, actuar como realista: la utopía necesaria<sup>3</sup>**

Un héroe no debe ser ingenuo. El mundo no es perfecto. Existen tantas injusticias que sería necesaria una cantidad ingente de héroes. ¿Son necesarios? En un mundo imperfecto, la respuesta solo puede ser afirmativa. Los héroes deberían ser los protagonistas de una utopía necesaria. Pueden ser inspiradores como para marcar la diferencia. Se le atribuya a la antropóloga Margaret Mead el siguiente pensamiento: “Nunca dudéis de que un pequeño grupo de ciudadanos reflexivos y comprometidos pueden cambiar el mundo; de hecho siempre ha ocurrido así” (Bueno y Martí, 2008, 200). Esa sería la línea a seguir. Es positivo que el héroe “piense a lo grande”. Ha de ser idealista porque, aspirando a lo máximo, podrá llegar a hacer posible lo real. Pero ser idealista no significa ser iluso. Las dificultades se hallan en su recorrido. En su obra *La tarea del héroe*, Savater apunta que “la acción humana está abierta a lo posible tanto como condicionada por lo necesario” (Savater, 1983, 112). En muchas ocasiones el héroe debe dar el paso para hacer posible lo imposible, sin olvidar lo estrictamente necesario. La misión que tiene es complicada e ingrata, pero vale la pena. La utopía que representa es la de luchar por un mundo mejor. Así de simple. Para ello, empero, es preciso creer en la posibilidad de alcanzar la grandeza. Pensar como idealista; porque el héroe no debe ponerse límites en su camino. Si le sobrevienen dificultades, ya las enfrentará; pero el punto de partida debería ser lo suficientemente ambicioso como para desear emprender ese proyecto. Actuar como realista; el héroe debe ser consciente de

---

<sup>3</sup> Se ha tomado la expresión *La utopía necesaria* del preámbulo para el informe sobre la educación para el siglo XXI encargado por la UNESCO a quien fuera presidente de la Comisión Europea, el francés Jacques Delors, con el título *La educación encierra un tesoro*.



sus capacidades, de sus limitaciones. La forma de conducirse no debe estar revestida de ingenuidad. El objetivo es suficientemente loable como para empeñarse en conseguirlo: una utopía necesaria; un anhelo y un deseo, posibles. Porque se considera, hoy más que nunca, verdaderamente necesaria. Porque ese ideal utópico le empuja a actuar, y así inspirar a los demás a imitarle en la consecución de dicho objetivo.

#### **4. Siempre lenguaraz**

Antes del doctor Gregory House y de Merlí Bergeron<sup>4</sup> estuvo Spider-Man. El sentimiento de debilidad por el personaje se pone de manifiesto a lo largo de este estudio. La irreverencia con que se maneja el trepamuros es una cualidad, subjetivamente virtuosa, que ejerce una poderosa atracción. House o Merlí no representan con su actitud una aversión a madurar. La arrogancia con la que se despachan con la gente de su alrededor es, a fin de cuentas, un rasgo más de su carácter. En el caso del héroe arácnido sucede algo parecido. Peter Parker es un chico discreto, agradable, educado. Pero Spider-Man... eso ya es harina de otro costal. No cesa en su empeño por meterse en dificultades. Se enfrenta a ellas desde el descaro. Con la libertad que le confiere no necesitar ser 'políticamente correcto'. En la sociedad actual parece que nos vamos encontrando de manera velada pero constante, una actitud hacia la censura o hacia la autocensura. El debate nos sitúa en unos parámetros con respecto a los cuales cada vez resulta más difícil sentirse cómodos. Se plantean límites a la libertad de expresión, referidos, por ejemplo, al humor. ¿Dónde termina el humor? ¿Es todo válido en aras de la libertad de expresión? ¿En qué modelo social deseamos vivir? ¿Supone pagar un precio excesivamente elevado la limitación de las libertades públicas? Uno de los atractivos de Spider-Man es, precisamente, su indiferencia por ajustarse a los patrones de lo considerado en la sociedad como apropiado en cada momento. Podría decirse que Spider-Man es un personaje libre. Resulta paradójico, pues su proceder como héroe bien podría valorarse como una condena. Pero el lenguaraz superhéroe es libre para expresar aquello que considere relevante. De esta manera, se convierte en un modelo pedagógico y crítico que dispone al sujeto/lector (al ciudadano, realmente) a combatir para no ser manipulado. Representa, en gran medida, el ideal de ser uno

---

<sup>4</sup> Gregory House y Merlí Bergeron son los protagonistas de dos series de televisión, *House* (2004-2012, Estados Unidos) y *Merlí* (2015-2018, España), respectivamente. Ambas series son lideradas por alguien que suele recurrir habitualmente a la ironía y al sarcasmo en su relación con los demás. En cierta manera representan dos estilos similares al comportamiento de Spider-Man cuando se enfrenta a sus enemigos.

mismo. La libertad es la herramienta para ello y, el descaro con el que Spider-Man se balancea por los rascacielos de Nueva York, una oportuna metáfora de dicho ideal.

## 5. Estructura de la tesis

La tesis abordará el ideal de la heroicidad a partir del personaje de ficción, Spider-Man desde una doble vertiente. Para ello, se ha dividido el trabajo en dos secciones. En la primera de ellas, se realizará una aproximación histórica. Comprende dos partes y concluye con sendos apéndices. En la primera parte, titulada, *El cómic*, se realizará un breve repaso a los orígenes del cómic, a la que se dedicará el primer capítulo. A partir de ahí, nos centraremos, en el segundo capítulo, en el formato del comic-book para recalcar en el comic-book de superhéroes, al que pertenece el protagonista de este trabajo. En este mismo capítulo, se analizará la crítica que realizó el psiquiatra estadounidense de origen alemán, Fredric Werhtam, a la industria del cómic, en general y, a la del comic-book, en particular. También se apuntarán los hitos más relevantes de las denominadas “edades de los comic-books de superhéroes” para finalizar en el nacimiento y desarrollo de la editorial Marvel, en la que vería la luz en 1962, Spider-Man.

La segunda parte de esta primera sección, *El nacimiento de un icono: Spider-Man*, está dedicada íntegramente al trepamuros. Se ofrecerán dos perfiles claramente diferenciados. En el primero, de corte biográfico, se repasarán, desde su nacimiento, algunos de los momentos más relevantes de su trayectoria. Se analizarán algunos de sus antagonistas más destacados así como otros personajes secundarios relevantes para la conformación de su ‘ser’ heroico. El segundo perfil, más psicológico, abordará algunos elementos más concretos ligados a su carácter y que, en cierta manera, condicionan su modo de comportarse; de entre ellos, destacaría el recurso al humor para enfrentarse a los enemigos; algo, a priori, alejado de la imagen seria que suelen tener los superhéroes de los cómics. Además, se abordará también la indisimulada fascinación por la máscara. La máscara representa el misterio, el miedo, la incertidumbre, lo oculto, la doble identidad. Algunos de los héroes más importantes de los cómics llevan máscara. Desde el personaje del zorro, creado a principios del siglo XX, pasando por muchos de los iconos de DC comics o Marvel como Batman, Flash, Daredevil o el propio Spider-Man. Todos ellos, han compartido algo en común: la obsesión por preservar su identidad secreta. Su comportamiento se deriva, en ocasiones, de una conducta cuasi

esquizofrénica ligada a una bipolaridad que, irremediabilmente, aflora, en el momento en que se precisa crear una identidad y, por tanto, una realidad paralela con la que poder engañar a su entorno más cercano.

La sección finalizará con dos apéndices; el primero dedicado a la aparición de los cómics de superhéroes en España, destacando a la editorial Marvel. El segundo apéndice es un rápido estudio de la visión que algunos artistas tuvieron sobre el personaje y el modo en que lo plasmaron en las viñetas de los cómics. Se han seleccionado a 3 de los más característicos: Steve Ditko, (el creador original), John Romita y Todd MacFarlane.

La segunda sección de este trabajo, de corte filosófico, consistirá en una aproximación al concepto de héroe a partir de las contribuciones que distintos pensadores han aportado al ideal de heroicidad. Contiene también dos partes diferenciadas. En la primera de ellas, *La ética del superhéroe*, se recogerán algunos de los rasgos generales de lo que se considera un héroe. El punto de partida arrancará con el análisis del héroe clásico y el mito del héroe, incidiendo en las aportaciones de Joseph Campbell. A partir de esa estructura, se analiza, en los capítulos siguientes, el modo de entender la heroicidad, recurriendo al lema que guía las andanzas de Spider-Man; el consabido “un gran poder, conlleva una gran responsabilidad”. Desde ahí, se presentará el arquetipo que se defiende en este trabajo: un modelo kantiano. Sobre ese modelo, se reflexionará en torno al ideal de un superhéroe, en contraposición a la figura del justiciero, y su encaje en las sociedades democráticas. Finalmente, esta primera parte concluirá con un apéndice en el que se tratará el difícil equilibrio entre los derechos a la libertad y seguridad, reflejados en la novela gráfica *Civil War*; protagonizada por la práctica totalidad de los superhéroes de la editorial Marvel.

La segunda parte de esta sección, titulada *Desmontando al héroe*, muestra las aportaciones de una serie de autores contemporáneos a la idea de heroicidad. La mayoría de ellos, desarrollan su actividad en el siglo XX: algunos, en la primera mitad; como Max Scheler y Ortega y Gasset y, los demás, en la segunda; Ayn Rand, Sidney Hook y Fernando Savater. Los otros dos autores, pertenecen al siglo XIX: Thomas Carlyle y Ralph W. Emerson. A partir de sus contribuciones, se valorará el posible acomodo de Spider-Man en sus respectivos modelos, y se justificará, sin “traicionar” la visión kantiana que se le da al personaje, una posible posición ecléctica. Un apéndice

final servirá, a modo de síntesis, para poner de manifiesto cómo es posible, a partir de un cómic de superhéroes, la transmisión de valores morales.

El trabajo finalizará con un epílogo en el que se plantearán una serie de reflexiones abiertas a la discusión. Se abordará la dicotomía entre el superhéroe y el héroe ordinario. O, dicho de otro modo, la consideración de la normalidad y cotidianidad de un individuo corriente, como aquello más específicamente heroico, por encima de cualesquiera otras encarnaciones de personajes extraordinarios. ¿Por qué el héroe se enfrenta al mal y las injusticias sin apenas vacilación? ¿Qué inspira ese profundo sentido del deber? El cine da muestras de ello con mucha frecuencia. Gary Cooper en *Solo ante el peligro*, James Stewart en *Caballero sin espada* o Gregory Peck en *Matar a un ruiseñor*, podrían ser tres representantes de esos modelos de héroes ordinarios. Más allá del séptimo arte, la vida real también ha trasladado esa idea de personas, involuntariamente, abocadas a convertirse en verdaderos héroes por causas diversas. Algunas de éstas con una mayor proyección, como la lucha contra la discriminación racial de Luther King. Otras, más silentes pero fundamentales; tal es el trabajo de organismos como UNICEF, Médicos sin Fronteras u otras ONG. Héroes, más esporádicos, como respuesta a una tragedia (bomberos, policía, sanitarios... en los atentados de la Torres Gemelas) y, en fin, multitud de ejemplos, que pueden poner en valor la idea de que esa heroicidad se encuentra arraigada, cabría sugerir, en la naturaleza humana. En este sentido apuntado, se presentará una línea de reflexión y discusión que podría vertebrarse en el pensamiento de R.W. Emerson cuando afirma que “un héroe no es más valiente que un hombre corriente, pero lo es cinco minutos más”<sup>5</sup>. Al fin y al cabo, el sentido último de la heroicidad se relaciona con la idea de llegar a donde otros no pueden o no se atreven. Alcanzar metas por difíciles que puedan parecer: *Citius, altius, fortius*. Un espíritu de superación que lo convierte en un verdadero referente. Un segundo apartado de este epílogo, está enmarcado en el contexto de la pandemia que está azotando en estos momentos al mundo. Al margen de algunas reflexiones de carácter personal incluidas, se trata de un reconocimiento a todas aquellas personas que, como auténticos héroes, hacen de éste, un mundo mejor.

---

<sup>5</sup> Frase atribuida a Ralph W. Emerson. Aunque no he podido hallar la fuente original de la cita, he considerado oportuno incluirla dada su significación para el sentido de esta tesis.

Antes de dar paso a la exposición de este trabajo, una última reflexión para la cual se tomarán prestadas las palabras de la escritora Carmen Martín Gaité:

[...] Y sin embargo, nadie que emprende un trabajo, a despecho de tales reflexiones, puede dejar de pensar que lo que él va a decir no está dicho todavía, simplemente porque nadie lo ha dicho de esa manera, desde ese punto de vista. Reconozco que es una arrogancia y una tozudez, pero el vicio de escribir siempre se alimenta, en última instancia, de esos dos defectos (Martín Gaité, 1987, 15).

En las siguientes páginas se defenderá la siguiente idea: el comic-book de superhéroes como un instrumento idóneo para la transmisión de valores. La caracterización de uno de ellos, Spider-Man, como un ideal de heroicidad. Como señala Martín Gaité, puede pensarse que lo que se va a decir a continuación no esté dicho todavía o no desde el criterio particular de quien lo escribe. Puede que sea arrogancia o tozudez. Superar el propio prejuicio de que lo que se pretende contar pueda resultar provechoso, es el primer paso. Por todos los héroes que han ido trazando el camino, merece la pena intentarlo.

## SECCIÓN I: APROXIMACIÓN HISTÓRICA



## **INTRODUCCIÓN: EL COMIENZO DE UNA GRAN AVENTURA**

En esta primera sección de corte más histórico, formada por dos partes y dos apéndices, se muestra una panorámica en torno a la industria del cómic. Para ello, en la primera parte, se ofrecerá un esbozo de los inicios del cómic hasta llegar a la editorial en la que vería la luz el asombroso Spider-Man. Este recorrido, digamos, de lo general a lo particular, nos llevará desde los primeros pasos del cómic, pasando por uno de los formatos más significativos, el comic-book, hasta recalar en el género de los superhéroes, donde Marvel Comics y DC Comics, se constituirían en los máximos referentes dentro de la industria. Dado que el protagonista de este trabajo pertenece a Marvel, nos detendremos en el proceso evolutivo que experimentó la compañía desde sus orígenes como la ya lejana Timely.

La segunda parte, “El nacimiento de un icono: Spider-Man”, abordará el origen del personaje desde una doble vertiente. Por un lado, un perfil biográfico, en el que presentaré aquellos elementos que, a mi juicio, han favorecido la identificación del héroe arácnido como uno de los iconos más reconocidos. Se mostrará su “biografía” personal (tanto en su faceta heroica como en la del ciudadano anónimo Peter Parker). También se realizará un análisis de algunos de los villanos más relevantes a los que se ha tenido que enfrentar en sus diferentes aventuras. Seguidamente, se valorarán las relaciones que ha mantenido con algunas de las mujeres que han estado a su lado. Este perfil biográfico concluirá con la aportación de algunos personajes recurrentes en los cómics del trepamuros y que, en mayor o menor medida, han contribuido a conformar su carácter. A continuación, en un perfil de corte más psicológico, se expondrán algunos de los aspectos con los que se suele caracterizar al personaje: la soledad con la que se enfrenta al mal, el recurso al sentido del humor, prácticamente desde su aparición, o la máscara, tan importante para la ocultación de su identidad secreta.

La sección concluirá con dos apéndices. En el primero, se señalarán unos apuntes de la llegada de los superhéroes a España y, en el segundo, se trazará el perfil de tres de los artistas más relevantes que participaron en los cómics de Spider-Man. Las viñetas seleccionadas proporcionan una idea de cómo imaginó, cada uno de ellos, al personaje más carismático, con permiso de Superman, del comic-book de superhéroes.

Hechas las presentaciones... ¡Que comience la gran aventura!

## 1ª PARTE. EL COMIC

El cómic forma parte de la cultura de masas. Denostado por su “menor calidad” frente a otros formatos, ha sido un medio tan digno como cualquier otro para reflejar, en cada momento histórico, la realidad social de una época. Como señala Vilches “durante décadas, fue considerado un entretenimiento meramente infantil” (Vilches, 2014, 86). Como un producto más de la cultura de masas, cumple con creces su objetivo fundamental: servir como entretenimiento y evasión. Dada la heterogénea temática que han tenido los cómics desde sus inicios, se puede afirmar que las expectativas iniciales han sido superadas con creces. Desde el thriller, el suspense, el erotismo, el patriotismo, las aventuras y un largo etcétera, el cómic ha sabido traspasar las barreras de la edad para convertirse en un medio del que disfrutaban tanto niños y adolescentes (su público potencial) como adultos<sup>6</sup>.

Con frecuencia, se tiende a jerarquizar la cultura de modo que unos géneros o manifestaciones quedan en un plano de inferioridad respecto a otros. Así, se considera arte con mayúsculas a una obra de Van Gogh o una escultura de Miguel Ángel. No corren la misma suerte las novelas de Sherlock Holmes o los tebeos de Francisco Ibáñez. La cultura de masas posibilita la universalización y ello no conlleva necesariamente una merma en la calidad de dicha expresión artística.

En lo que al cómic se refiere, se podría entablar una disertación sobre su consideración como una de las artes a tener en cuenta. Desde que a principios del siglo XX Ricciotto Canudo diera a conocer su *Manifiesto de las siete artes*<sup>7</sup>, han sido establecidas, como canónicas, la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la danza, la poesía/literatura y el cine. El espacio y el tiempo analizados desde diversos puntos de vista. A partir de ahí, otras manifestaciones artísticas han pugnado por incorporarse a esta lista; también el cómic, pues se trata de otra creación más de notable influencia.

Aunque podría haber un consenso generalizado en considerar “más arte” la 9ª *sinfonía de Beethoven* que un tema de hip hop o *El Guernica* de Picasso que un grafiti de Banksy, todas estas manifestaciones artísticas comparten una idea: el artista propone

---

<sup>6</sup> En este mismo sentido, cabría señalar lo logrado por Disney-Pixar y sus películas de animación traspasando también la etiqueta de “*película de dibujos para niños*”.

<sup>7</sup> Se puede consultar el contenido del manifiesto en los enlaces proporcionados en la bibliografía.



a través de su obra, una mirada, una perspectiva, una invitación a la reflexión. Todas coinciden en un elemento común; son expresiones artísticas de un momento histórico concreto. Algunas de estas expresiones, las asociamos más fácilmente al arte y a la cultura que otras. El cómic pertenecería a esta segunda categoría. Tal vez, de un modo injustificado. Esta actitud en relación al cómic la plantea Umberto Eco al afirmar que

(...) solo si se adquiere conciencia del hecho de que el consumidor de cómics es el ciudadano en el momento en que desea distraerse a través de la experiencia estilística propia del cómic, (...) la producción de cómics pasará a estar determinada por un tipo de exigencia culturalmente preparada (Eco, 2016, 85).

La consideración del cómic como un medio de transmisión de valores sociales, a mi modo de ver, está fuera de toda duda. El cómic puede incluir todo lo necesario para distraer, pero también puede ser apto para los lectores más exigentes. Lectores que quieren encontrar en el medio, no una vía de escape, que también, sino una referencia cultural. Porque el cómic no es solo entretenimiento. La accesibilidad a este medio y la percepción de que incluye contenidos fáciles de asimilar (en parte por ser un medio gráfico) lo convierten en un poderoso instrumento digno de ser tenido en cuenta. De hecho, el cómic puede llevar a cabo una función social de primer orden; también los cómics de superhéroes. Apunta Reynolds que

Si se entienden las historias de superhéroes del siglo XX como mitos, entonces se puede desprender de la aseveración de Nietzsche (quien afirma que las personas observan y aprenden las normas sociales sobre la justicia a partir de este tipo de narrativa) que las historias de superhéroes icónicos como Superman, Spider-Man o Batman pueden ser eficaces pues los ideales que representan son intrínsecos a dichas historias (Reynolds, 2008, 8-9)<sup>8</sup>.

Podría cuestionarse si los cómics desempeñan un papel moralizante. Desde luego, en sus viñetas, los personajes de cómics transmiten ideales, valores, principios, normas, pautas de comportamiento... que pueden ser tomados como prototipos. Incluso se han establecido paralelismos entre la realidad y la ficción que se presenta en los cómics. Así, por poner un ejemplo, en los comic-books de superhéroes de los X-Men, quienes representan la reprobación a la discriminación del diferente (en este caso, a los mutantes), se suele asociar al mutante líder y fundador de los X-Men, el profesor

---

<sup>8</sup> (Traducido del inglés).

Charles Xavier, como un trasunto de Martin Luther King y a su adversario, el villano Magneto, como un reflejo de Malcolm X. Además de la obvia referencia a los derechos civiles de las minorías, la serie de los X-Men tratan cuestiones de profundo calado moral como el fanatismo, el racismo o la homofobia, y la forma diametralmente opuesta que tienen esos dos personajes de encararlas. Dos posicionamientos antagónicos para la defensa de unos valores, a priori, deseables. Afirmar que existe una intencionalidad moralizante en los cómics, acaso sea exagerado. Pero es de justicia reconocer que el atractivo de estos personajes, puede servir como reclamo para fomentar o, cuanto menos, presentar unos valores morales que bien pudieran ser compartidos. Los comic-books de superhéroes son una herramienta idónea para validar unos determinados ideales a lo largo de la historia. Los superhéroes encarnarían desde esa óptica a unos nuevos héroes mitológicos de la modernidad. Dado que el objeto de este estudio no es analizar la influencia del cómic o su categorización como un arte mayor o menor, se procederá a realizar un esbozo general.

## **1. Breves apuntes de los inicios del cómic**

Desde el momento en que una imagen y un texto aparecen unidos (aunque no necesariamente) para difundir un mensaje, encontramos una historia. Cuando dicha asociación llama la atención de los posibles lectores y genera en ellos una respuesta de aceptación, algo ha nacido. Para ello, la comprensión de la imagen requiere una experiencia común. Se produce una relación de reciprocidad entre el historietista y el lector. Dicha relación viene dada por la capacidad del lector de aceptar a este método de comunicación como válido para la expresión de ideas, emociones, sentimientos... y la habilidad del historietista para evocarlas. Para ello, técnicamente hablando, el artista recurre a la secuenciación de las imágenes en unos segmentos para aportar la sensación de movimiento. Tales segmentos son las viñetas: la pieza primigenia con la que se elaboran los cómics y que facilitará la transmisión de ideas e historias. En esta línea podría decirse que el cómic surge de una necesidad: la del creador para expresarse y la del lector para acceder a sus contenidos desde un medio alternativo. Muchos son los nombres a los que se les debe agradecer que hoy podamos disfrutar con su lectura de lo

que llamamos cómics, novelas gráficas, o nuestros tebeos<sup>9</sup>... La idea no es profundizar en todos ellos, pero sí ofrecer una muestra de algunos de los momentos claves sobre la aparición de este arte cuya andadura podría iniciarse hacia mitad del siglo XVIII. Las peculiaridades de los diferentes tipos de personajes, la estructura narrativa de las historietas, la temática habitual de sus propuestas o la estructura técnica de las mismas, son algunos de sus componentes básicos. Además, son necesarios una serie de requisitos para poder considerar que el cómic haya devenido, con el paso del tiempo, en un medio de comunicación de masas:

¿Qué necesitamos para una difusión amplia de un medio impreso? Personas que sepan leer, una imprenta razonablemente avanzada; papel adecuado, buenos medios de transporte e, incluso, un régimen político lo suficientemente liberal como para conceder una cierta libertad de pensamiento y, por supuesto, de economía de mercado (Guiral, 2007a, 11).

Las estampas, las hojas volantes, las caricaturas... son algunas muestras de esos primeros pasos en los que el deseo de manifestar una opinión, una crítica, encontraban su modo de expresión. Uno de los precedentes fundamentales, y el primero de los muchos nombres que se asocian con este novedoso arte, es el del británico William Hogarth (1697-1764), quien ideó las secuencias de grabados que contaban una historia. En ellas, se mostraban los usos y costumbres de la época, habitualmente con un tono de burla. El sarcasmo y el análisis sociopolítico eran la tónica general.

---

<sup>9</sup> Tebeo: palabra que se utiliza para designar a las historietas que se publican en España y que proviene de una publicación concreta TBO nacida en 1917 y que por extensión servirá para hacer referencia a todas las publicaciones de este tipo.



**Fig. 1:** *A Rake's progress* de W. Hogarth

Si bien desde Gran Bretaña hay aportaciones fundamentales para el devenir del cómic, será el suizo Rodolphe Töpffer (1799-1846) quien “aportará a la historieta sus principales características: utilizar unidades gráficas, viñetas para contar una historia, de manera que cada viñeta se relaciona con la siguiente formando, en algunos casos, secuencias. [...] concediendo especial relevancia a la narración visual”<sup>10</sup>. Dado que el trabajo de Töpffer fue conocido y publicado en Estados Unidos, es lógico considerar su influencia entre los dibujantes norteamericanos. Particularmente, en la prensa satírica, donde encontraremos el germen de los cómics.



**Fig. 2:** *Les amours de Mr. Vieux Bois* de A. Töpffer

La historieta se irá acomodando, paulatinamente, en el formato de las tiras de los periódicos, donde muchos autores podrán desarrollar y experimentar estilos próximos al futuro cómic. Siempre en un tono sarcástico y satírico sin dejar atrás lo caricaturesco. Una interesante manera de reflejar la cotidianidad del momento y que va cobrando cada vez más importancia y más atención por parte de los lectores. Por citar algunos de

<sup>10</sup> Guiral (2007a), op. cit., 18-19.

los ejemplos más reconocidos en Europa, aparecerán historietas caricaturizadas en Francia (en publicaciones como *La caricature*, de corte satírico y con periodicidad semanal), en Inglaterra (la revista *Punch*), y, sobre todo, en Alemania, donde los personajes de *Max und Moritz* (Max y Moritz), amén de ser considerados precursores en el género, influirían en posteriores relatos cómicos de parejas de hermanos “traviesos” como *The Katzenjammer Kids* en Estados Unidos o nuestros *Zipi y Zape*.

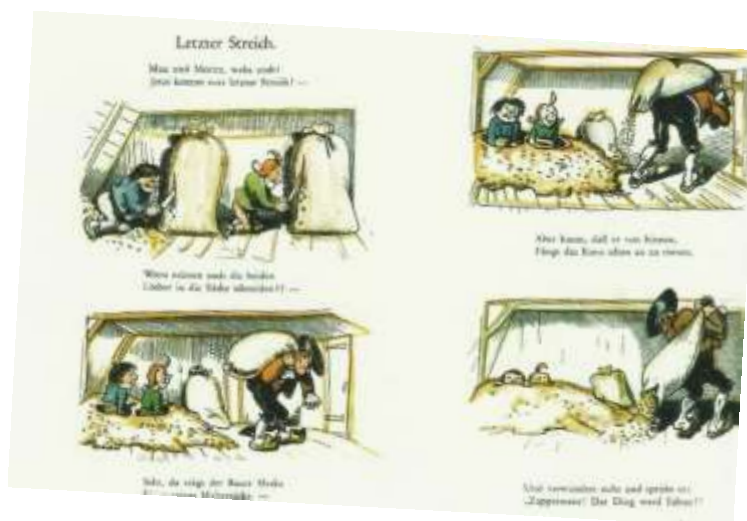


Fig. 3: *Max und Moritz* de W. Busch

Sirvan estas ligeras pinceladas sobre los orígenes del cómic, para introducirnos directamente en una historia que nace con la rivalidad de dos *prohombres*: el editor estadounidense de origen húngaro, Joseph Pulitzer (1847-1911), y el magnate de la prensa, William Randolph Hearst (1863-1951). Rivalidad que tendrá como resultado el nacimiento de un “hijo en común”: *The Yellow Kid*. El simpático personaje de orejas grandes será el primero en integrar cuadros de diálogo en sus aventuras.

A finales del siglo XIX, la prensa se constituye en el medio esencial de comunicación. Factores como el abaratamiento del papel, la inclusión de publicidad o la creación de agencias de noticias (una de las más importantes, *Associated Press*, fundada en 1846) posibilitan la expansión de este medio, no ya solo por el país, sino por todo el mundo. También fueron cruciales los *Syndicate* (agencias que vendían los derechos de publicación a periódicos de todo el mundo). Sin radio ni televisión, la prensa representaba el medio para estar informado y entretenido. Una oportunidad que no dejarían escapar tanto Pulitzer como Hearst. Dos millonarios hombres de negocios de cuya rivalidad y lucha por controlar la prensa diaria, emergerá la industria del cómic.

De la mano de Pulitzer, nacerá, en 1889, el suplemento dominical *The World's funny side*, plagado de textos humorísticos, chistes o ilustraciones que se convertirá en un espacio de ocio para el neoyorquino. En mayo de 1895, empezará su andadura, en la serie *Hogan's Alley* (el callejón de Hogan), el personaje, creado por el dibujante Richard F. Outcault (1863-1928), Yellow Kid:

El pequeño niño de grandes orejas, calvo y camisón raído con una gran mancha en forma de huella de una mano a la altura del pecho, empezó siendo de color azul o marrón hasta que unos meses después la imprenta perfeccionó el amarillo; de ahí lo de Yellow Kid. También tardaría algún tiempo Outcault en definir el semblante definitivo de Mickey Dugan, que así se llamaba el personaje; al camisón, la apariencia siempre risueña o burlona y los dos dientes superiores, Outcault unió en mayo de 1896 una de sus características esenciales: incluir en el camisón el diálogo del personaje, transcrito como si hablara un niño con dos dientes (Guiral, 2007a, 32).



**Fig. 4: *The Yellow Kid* de Richard F. Outcault**

El éxito del personaje llevó a Hearst a crear también un suplemento dominical para sus periódicos. Contratar al personal técnico y creativo de Pulitzer para su suplemento, llevó a un litigio legal entre ambos saldándose con la “salomónica decisión de repartirse a la criatura”: Pulitzer publicaría las aventuras de *Yellow Kid* como *Hogan's Alley* sin su creador original, y Hearst publicaría las aventuras del personaje con Outcault, pero con un título totalmente diferente (*McFadden's Row of Flats*).



Otro nombre propio en el desarrollo del cómic es el de Frederick Burr Opper (1857-1937). Contratado por Hearst, Opper fue el creador de algunas míticas series de tiras cómicas para la prensa norteamericana como *Happy Hooligan* o *And Her Name Was Maud*. Lo notable de sus propuestas era la sencillez con la que el artista plasmaba la realidad social del momento. Los personajes de Opper evidenciaban una llamada de



Fig. 5: Happy Hooligan

atención sobre los valores imperantes. Es importante resaltar este hecho dado que la imagen que se tiene de los cómics es la de constituirse, básicamente, en una válvula de escape para la evasión y entretenimiento. No obstante, también son un medio eficaz para ofrecer una visión poco edulcorada de esa realidad. En la medida en que la sátira y la parodia que encontramos en ellos reflejan un análisis de la sociedad, los cómics se erigen en un instrumento digno de ser reivindicado<sup>11</sup>.

Winsor McCay (1867-1934) fue otro destacado artista cuya contribución a la expansión del cómic no puede dejar de ser mencionada. Su obra más renombrada, *Little Nemo in Slumberland*, presenta a un niño cuyas aventuras finalizan en cada historieta de forma abrupta tras despertar (normalmente al caerse de la cama). Su manera de plasmar una historia y los recursos técnicos que utiliza McCay serán imitados con posterioridad por otros artistas. El tratamiento onírico de las aventuras de Nemo y algunos de los temas que trata, ofrecen una perspectiva no necesariamente infantil de las viñetas.



Fig. 6: *Little Nemo in Slumberland* de W. McCay

Los inicios del siglo XX alumbrarán las tiras diarias (*daily strip*) que representan, en cierta manera, el germen de los posteriores comic-books. Por citar uno de sus primeros representantes, Bud Fisher (1884-1954) creará, en 1907, la tira diaria

<sup>11</sup> Un papel similar tendría en nuestro país algunas revistas como la famosa *La codorniz* (1941-1978).

protagonizada por *Augustus Mutt*, un perdedor en el más amplio sentido de la palabra<sup>12</sup>. Lo destacable en la aportación de Fisher (más allá de lo artístico) radica en el acierto al registrar su creación bajo propiedad intelectual. De este modo, poseer el control de una obra garantiza, además de pingües beneficios, un reconocimiento explícito del artista<sup>13</sup>.

Las tiras diarias darán cabida a múltiples creadores que aportarán su “granito de arena” para construir una industria que, gradualmente y con paso decidido, iba a ir asentándose en los Estados Unidos de principios de siglo. En las primeras décadas del siglo XX, con una incipiente industria en marcha, la libertad de expresión, de creatividad y experimentación, eran la tónica habitual de las diferentes editoriales. Además, como señala Hajdu, “las bajas expectativas conferían a los historietistas un amplio margen de maniobra. (...) los tebeos estaban considerados generalmente otra chuchería más para los niños, insustanciales pero inofensivos” (Hajdu, 2018, 45). La temática que los diferentes artistas reflejaban en sus dibujos constituía un análisis de lo cotidiano. Un análisis no reñido con la experimentación a la hora de plasmar dicha cotidianidad. Algunos de los temas más habituales en las tiras diarias iban desde las conocidas como *tiras familiares*, las protagonizadas por animales, (las famosas *funny animals*), o historietas sobre los denominados “nuevos ricos”<sup>14</sup>. De entre las primeras, podría destacarse *The Gumps* (creada por Sidney Smith en 1917); entre las *funny animals*, destacó *Krazy Kat* (creada en 1913 por George Herriman). Una de las más conocidas tiras sobre el ascenso social fue *Bringing Up Father*.



Fig. 7: *Bringing Up Father* de G. MacManus

<sup>12</sup> Sus aventuras consistían básicamente en apostar en el hipódromo y perder su dinero; lo cual daba una idea del tipo de sociedad que se reflejaba normalmente en las tiras cómicas: perdedores; siempre en tono caricaturesco o tragicómico.

<sup>13</sup> Lo habitual era que tanto las historietas como los personajes que las protagonizaban, fuesen “propiedad” de los editores y no de los artistas. Fisher fue, en ese sentido, *una rara avis*. Esta problemática será constante posteriormente con los creadores de los icónicos personajes de los comic-books de superhéroes.

<sup>14</sup> Especialmente relevantes, desde un punto de vista sociológico, pues mostraban cómo era la adaptación a la aristocracia de personas de condición social, digamos que, inferior. Al menos, para las convenciones de la época. La tira que refleja esta realidad, *Brining Up Father*, sería publicada durante más de 80 años.



A lo largo del primer tercio del siglo XX, fueron naciendo algunos de los personajes más representativos de las tiras diarias. Entre los más conocidos, destacan *Popeye, el marino* (creado por E.C. Segar en 1929), tal vez el primer “héroe” de tiras cómicas. Otros personajes tuvieron un nacimiento previsto, originariamente, para ser exhibidos en salas de cine, aunque, posteriormente, fueron “transportados” a las historietas de la prensa escrita. *Félix, el gato* (creado en 1919 por Pat Sullivan) o *Betty Boop* (de Max Fleischer creada en 1930), fueron dos de los muchos casos de personajes de animación que dieron el salto del cine a la prensa escrita<sup>15</sup>. Las series humorísticas que iban apareciendo diariamente en la prensa, mostraban la vida diaria del ciudadano medio. Un juicio, más o menos velado, a las gentes de la época, con grandes dosis de sátira e ironía, que era (y eso es lo esencial) bien aceptado por la propia sociedad; dando lugar al inicio, y posterior consolidación, de una importante industria. Una vez asentados sus principios básicos, su expansión sería imparable.

Dos son los precursores directos del comic-book: las conocidas como *dime novels* (novela de 10 centavos) y las revistas *pulp*. Por contextualizar brevemente este origen, las *dime novels* se consolidaron, en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, como la lectura habitual de las clases populares. Con tramas en torno al western, lo policiaco o lo histórico (la revolución americana o la guerra civil), las *dime novels* lograron vender cientos de miles de ejemplares que al módico precio de 10 centavos podían llegar a una gran cantidad de lectores. Posteriormente, serían sustituidas por los cómics de prensa y las *pulp*. Estas últimas consistentes en unas encuadernaciones en papel barato (desecho de pulpa de madera, de ahí su nombre), amarillento y de mala calidad que incluían episodios de ficción de toda índole (western, policiaco, eróticas, ciencia-ficción, terror...). Tal fue el éxito cosechado que, en su momento de mayor auge, llegaron a venderse alrededor del millón de copias. Resulta interesante detenerse en la siguiente reflexión: tanto las *dime novels* como las revistas *pulp* tenían un precio asequible de unos 10 centavos (aunque posteriormente aumentarían ligeramente su precio), ello posibilitaba que las clases populares tuvieran acceso a la lectura (al menos, a este tipo de lectura). Pese a las apariencias, la conclusión que se desprende es la existencia de una literatura para ricos y otra para pobres. Y, todo ello, ligado a la consideración que se tenía de este tipo de publicaciones

---

<sup>15</sup> De entre todos los “actores animados” que pasaron del cortometraje de animación a las tiras de prensa, el ratón *Mickey Mouse* ha sido, sin lugar a dudas, el de mayor éxito y el más longevo.

en la sociedad, hasta el punto de contemplar con recelo su influencia sobre los jóvenes. No deja de ser curioso en tanto que la única vía de acceso a un cierto tipo de entretenimiento que tenía entonces la juventud pasase, paradójicamente, por ser “políticamente incorrecto” para su formación y educación.

Algunos personajes míticos fueron *Buck Rogers* o *Tarzán*<sup>16</sup>. El tratamiento de estos personajes en su traslación a las tiras de cómic, marcará un importante punto de inflexión; no ya por su mayor realismo sino por la creciente convicción de que los cómics pudieran llevar a cabo una ‘misión’, más allá de la de servir como puro entretenimiento sin más. El contexto socio-histórico<sup>17</sup> de la época puede servir para hacerse una idea de lo que supuso, en ese preciso momento, la irrupción de tales personajes.

Al estallar la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos se mantiene neutral sin intervención directa, al menos en un principio. Existía un rechazo mayoritario, por parte de la opinión pública, a la participación en la contienda. A pesar de ello, las continuas provocaciones por parte de Alemania, en forma de guerra submarina, en las que fallecerían estadounidenses, motivarían que, en 1917, Estados Unidos se sumara al bando aliado, lo cual fue crucial desde una posición propagandística. Tras finalizar la guerra, se produjo un expansivo ciclo económico en el país. Esta bonanza favoreció que se extendiera la sensación de un poderío económico, que realmente no existía. Ello llevó, motivado por causas diversas, a una progresiva burbuja especulativa con una falsa apariencia de prosperidad. El estallido de esta burbuja tuvo como consecuencia altas tasas de paro, aumento de la corrupción, pobreza o suicidios:

A lo largo de la década de 1920 la tasa de desempleo nacional había fluctuado normalmente en torno al 5-6%, cayendo por debajo del 2% en los buenos años de mediados del decenio. Después aumentó hasta un 9% en 1930 y en 1932 casi había llegado al 24%. En los peores días de 1933 cerca de 13 millones de personas estaban en paro (Jenkins, 2005, 276).

---

<sup>16</sup> De hecho, *Buck Rogers*, de Philip F. Nowlan y *Tarzán*, de Edgar R. Burroughs son consideradas las dos primeras tiras de prensa surgidas de las revistas *pulp* que mostrarán un tratamiento más realista en los cómics de prensa.

<sup>17</sup> Para una aproximación histórica general, se puede consultar la obra de Philip Jenkins, *Breve historia de Estados Unidos* (pág. 260 y ss.), referenciada en la bibliografía.

Con este panorama, el mercado de las historietas sería una ayuda para hacer más soportable la vida en el día a día. Las tiras de prensa reflejaban el sentir de la población con historias melodramáticas como *Little Orphan Annie*, pero, sobre todo, con la aparición de personajes que lucharían contra las injusticias, el crimen organizado o contra la corrupción política. Las tiras cómicas convivirían con las tiras de aventuras en las que aparecería el arquetipo de lo que iría conformándose como el héroe. Los citados *Buck Rogers* o *Tarzán* son dos ejemplos; pero otros muchos fueron apareciendo, motivados por esta dramática realidad social, como el detective *Dick Tracy* (creado en 1931 por C. Gould), con una moralidad cuestionable. Con todo, sería un personaje bien acogido en la época por su encarnación de un detective dispuesto a acabar con el crimen organizado y la corrupción. Un retrato bastante aproximado a la situación del momento. Como señala Rubén D. Herrero, en la obra citada de Guiral, a propósito precisamente de ese contexto social,

Terminaba así un sueño y empezaba otro: el de la recuperación económica y psicológica de la sociedad norteamericana. Y a esta tarea contribuirían los héroes, que derrotaban al crimen organizado y combatían la injusticia desde las tiras de cómics de prensa, cuyo asentamiento y crecimiento coincidió con esta época (Guiral, 2007a, 113).

En la dicotomía entre la figura de un héroe (en un sentido romántico) o el papel de un fuera de la ley, el personaje de *Dick Tracy* estaría muchas veces más cercano a este último. Como señala Guiral al respecto del personaje:

Chester Gould dio vida a un policía de la ciudad de Chicago cuyos métodos rozan e incluso entran de lleno en la ilegalidad, pero que antepone su voluntad de abatir a ladrones, estafadores y asesinos por encima de cualquier razonamiento moral o legal (Guiral, 2007a, 114).



Fig. 8: *Dick Tracy* de Chester Gould

Con el éxito de *Dick Tracy* irían llegando otras historietas. Algunas de ellas también con una violencia excesiva (caso de *Radio Patrol*). Los diferentes géneros: aventuras, fantasías, ciencia-ficción, policíaco, western... irían logrando el objetivo de entretenimiento y evasión que exigía la sociedad del momento. En el año 1934, surgiría, de la pluma de Alex Raymond, un personaje que encarnaría perfectamente ese modelo de héroe: *Flash Gordon*:

[...] es, en esencia, el prototipo más básico de héroe: atleta consumado, bien formado físicamente, rubio, valiente y de personalidad un tanto anodina; o sea, la figura sobre la que pivotan los hechos y, más acertadamente, alrededor de la que se mueven otros protagonistas y secundarios de carácter más marcado y enriquecedor (Guiral, 2007a, 118).

Otros destacados personajes de esa época fueron *Mandrake, el mago* (creado por Lee Falk en 1934), *Terry y los piratas* (de Milton Caniff, 1934) o *The phantom*<sup>18</sup>. A finales de la década nacen dos personajes que sentarían las bases del posterior universo de los cómics de superhéroes: *Superman*; de Joe Schuster y Jerry Siegel, en 1938, y *Batman*, de Bob Kane y Bill Finger, en 1939. La década se cerraba con un mercado bien asentado, y se iniciaban los años cuarenta con la publicación aproximada de unas 150 colecciones de comic-books, generando unos ingresos anuales próximos a los veinte

<sup>18</sup> Creado también por Lee Falk en 1936 y considerado como un precursor de los cómics de superhéroes.

millones de dólares<sup>19</sup>. Poco a poco, los cómics iban convirtiéndose en un medio para consolidar el *american way of life*. Las aventuras que vivían sus protagonistas eran las propias de un ciudadano cualquiera. Existía una identificación con sus peripecias (vencían con ellos, sufrían con ellos, amaban, viajaban...) y se fueron acomodando a sus propias vidas con total normalidad. Sin embargo, en diciembre de 1941, con el bombardeo de la base naval de Pearl Harbor por parte de Japón, Estados Unidos entró en la 2ª Guerra Mundial e, irremediamente, también el cómic. A partir de ese momento, triunfarían las historias asociadas a las hazañas bélicas. Historias orientadas a loar los logros de los aliados y presentar un patriotismo (a veces, exagerado) con el que animar y dar moral a las tropas. En este marco, verá la luz otro personaje más vinculado al futuro universo de los superhéroes: *El capitán América*<sup>20</sup>.

Con la guerra acabada, las tiras de prensa apostarán por una temática eminentemente más realista y de crítica social. Las patrióticas historietas bélicas quedarán “momentáneamente” relegadas. El lector se alejará de ellas demandando otro tipo de historias.

Poco a poco, un cierto “espíritu de realidad” va instalándose incluso en las tiras de aventuras; los autores parecen ahora más interesados en romper o renovar estereotipos y generar personajes creíbles, dotados de conciencia e implicados en el mundo donde viven (Guiral, 2007a, 165).

El éxito de los cómics era total. La entrada en los años 50, entrañará la aparición de un claro enemigo: el comunismo. Acontecimientos como la guerra de Corea supuso una de las primeras muestras de la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Este enemigo se verá reflejado también en las tiras de prensa. Directamente o de manera velada, tendrán una lectura anticomunista, con independencia del género de historia que se trate. Ya podían ser historias de aventuras, de piratas o de ciencia-ficción. El “fantasma del comunismo” estaba rondando de manera perturbadora en la sociedad y en los cómics. En este ambiente casi de psicosis, los cómics fueron acusados

---

<sup>19</sup> Fuente: Guiral, A. (coord.). (2007). *DEL TEBEO AL MANGA: UNA HISTORIA DE LOS CÓMICS*. Vol. 3. Pág. 53. Girona: Panini Comics.

<sup>20</sup> El capitán América de Joe Simon y Jack Kirby nació en marzo de 1941, meses antes por tanto del ataque a Pearl Harbor. El papel de Estados Unidos en la contienda hasta su obligada intervención en diciembre de 1941 no fue “estrictamente neutral” desde el mundo del cómic.

de ejercer una influencia negativa sobre la juventud americana<sup>21</sup>. En la década de los sesenta, la temática de los cómics que se publicaban iba perdiendo atractivo entre la audiencia. Las historias de monstruos, de misterio o terror, que habían sido éxito de ventas en décadas pasadas, quedaban relegadas a un segundo plano. La década de los sesenta fue una época de cambios y readaptaciones que supondría el auge de los comic-books y los primeros pasos de una manera distinta de enfocar la industria del cómic. Estos cambios afectarían también a los creadores. Los profesionales que colaboraban en las tiras de prensa fueron perdiendo notoriedad y valoración en favor del comic-book. Y no por su capacidad creativa, sino por la preferencia de la juventud por ese nuevo formato.

El cada vez más reducido interés de los lectores (teóricamente adultos, en este caso) por el género realista contrastaría con el ansia de lectura de comic-books por parte de una nueva generación (de adolescentes y universitarios); como resultado de ello, los profesionales de prensa sufrieron la ley de la oferta y la demanda en sus carnes, y perdieron peso e importancia, mientras que los guionistas y dibujantes de comic-books ganaban prestigio y relevancia en un mercado cada vez más mayor y más competitivo. El resultado: las tiras realistas languidecían y los profesionales buscaban en el comic-book el espacio adecuado (y bien remunerado) para desarrollar su talento (Guiral, 2007a, 175-176).

Hasta aquí, se ha hecho un repaso general a algunos de los momentos más significativos de las historietas, citando aquellos personajes más paradigmáticos. Huelga decir, que son muchas más las creaciones salidas de la imaginación de algunos de los dibujantes y guionistas más importantes de la primera mitad del siglo XX en Estados Unidos. Se ha pretendido ofrecer una panorámica para hacerse una idea de cómo se fueron cimentando los pilares de una industria que iría ganando prestigio con el tiempo. A partir de aquí, se analizará específicamente un determinado tipo de publicación: los comic-books. Cómo sustituyeron a las anteriores tiras de prensa en relevancia, calidad e

---

<sup>21</sup> En parte debido a las aportaciones del psiquiatra Fredric Wertham y la publicación en 1954 de su obra *Seduction of the innocent* (La seducción de los inocentes) referenciada en la bibliografía. Sobre su influencia se reflexionará en el apartado El comic-book: manipulador de conciencias.

influencia y cómo, de entre todos los géneros, destacaría con una autoridad asombrosa, el género de los superhéroes. Un género que tuvo su momento a finales de la década de los 30 y principios de los 40; que sufriría un cierto declive, pero que, a partir de los años 60, resurgiría para erigirse en el buque insignia sobre el que se sustenta una industria que goza, después de tantas décadas, de una razonable buena salud.

## 2. El Comic-book

A principios de los años treinta del siglo XX aparecen los comic-books. Como define Guiral,

Cuadernillos de pocas páginas de pequeño formato (unos 17x26 cm) que incluye una historia completa o el capítulo de una saga más o menos larga. El comic-book nació en EE.UU inicialmente para recopilar tiras de prensa; posteriormente, acogió historietas originales de nuevos personajes con historias ambientadas en todo tipo de géneros (Guiral, 2007a, 7).

Los primeros comic-books fueron recopilaciones de tiras de prensa dominical (*Sundays*). Como en otras ocasiones, su “descubrimiento” fue ciertamente casual; en la Eastern Color Printing (empresa de artes gráficas que imprimía suplementos dominicales de cómics) tuvieron una idea: “colocando en horizontal aquellos pliegos de papel, podían incluir dos *Sundays* convenientemente reducidas, una al lado de la otra. Las hojas se doblaban, se encuadernaban y así... ¡¡había nacido el formato comic-book!!”. (Guiral, 2007c, 14). *Funnies on Parade* resultó el primero de los comic-books salido de la Eastern Color Printing. Posteriormente, vendrían otros, los conocidos como los *Famous funnies*, fueron cómics propiamente dichos (con el tamaño de 17x26). Todos ellos, con unas características similares: eran historietas divertidas (funnies) que cumplían con creces el objetivo fundamental: entretener a los adolescentes, pues eran éstos el nicho habitual a los que iba destinada esta nueva publicación. Por lo general, cada cómic era compartido y/o intercambiado entre los jóvenes, por lo que su difusión sería mayor que la del cine, la radio o la televisión.

El comic-book se inserta en unas condiciones históricas muy concretas, como lo describe Marín,



(...) es un cuadernillo de historietas impresas en papel de baja calidad, que (...) ofrecían exotismo y evasión al público juvenil en unos años en que el fantasma de la Segunda Guerra Mundial y el revolucionario cambio iniciado en los hogares con la presencia de la televisión parecían todavía remotos e inofensivos (Marín, 2016, 17).

La temática de los comic-book fue diversa, los *funny animals* fueron de las primeras. Los diferentes géneros que habían tenido su lugar en las tiras de prensa irán adecuándose a este nuevo diseño y, paulatinamente, los cómics de aventuras, ciencia-ficción, misterio, terror... irán haciendo su aparición con un éxito arrollador. El número de cabeceras se dispararía de unas ciento cincuenta en 1937, hasta las casi setecientas en 1940<sup>22</sup>. Una de las bazas con las que jugó el comic-book fue la de estar continuamente reinventándose. El público, cada vez más exigente, no se contentaba con recopilaciones de tiras de prensa, y, las diferentes editoriales, presentaban nuevos personajes, nuevas historias que resultasen estimulantes para un público ávido de “nuevas experiencias”. Además, otro de los elementos clave para la identificación de los lectores fue que los cómics mostraban escenas de la vida cotidiana.

En 1934, Malcolm Wheeler-Nicholson, un escritor de literatura popular, funda la *National Allied Publications*. A esta editorial pertenecerán algunas publicaciones como *New Fun*, *New Adventure Comics* o *Detective Comics*<sup>23</sup>. Una de sus más conocidas, *Action Comics*, alumbrará en junio de 1938 a Superman, obra de Jerry Siegel y Joe Shuster. En mayo de 1939, Bob Kane y Bill Finger crearían en las páginas de la revista *Detective Comics* a otro personaje central de los cómics de superhéroes, Batman. La gran popularidad de que disfrutó prácticamente desde el principio Superman, tuvo como principal consecuencia un espectacular aumento del mercado del comic-book. No tan solo de superhéroes. La diversidad de tantos géneros bajo una misma editorial se debe principalmente a Martin Goodman, cofundador de Western Fiction Publishing. Goodman será el artífice principal de una de las editoriales más importantes de los cómics: Timely, la posterior Marvel. En una de sus publicaciones, *Marvel Comics*, aparecerá, en el primer número con fecha de octubre de 1939, *The Angel*; un héroe sin máscara ni superpoderes. Junto a él, otros dos personajes icónicos de este universo en ciernes: *Namor* y la *Antorcha Humana*. Esta primitiva *Antorcha* (realmente, un

---

<sup>22</sup> Fuente: Hajdu, (2018), op. cit. pág. 43.

<sup>23</sup> Con el tiempo, la editorial reconvertirá su nombre al más conocido DC Comics.



androide) será el referente del posterior miembro de *Los 4 Fantásticos* del mismo nombre y recuperado a principios de los años 60. Por lo que respecta al *Príncipe de las profundidades*, “Namor respondía a la figura de un joven rebelde más cercano al estereotipo de villano que al de héroe, y aunque no exento de capacidad para amar, está eternamente enfadado con el mundo exterior y sus habitantes” (Guiral, 2007c, 50). Una de las aportaciones más relevantes de Timely será el tratamiento de sus personajes. Los protagonistas de las historias Marvel presentan una mayor riqueza de matices en sus motivaciones (si bien esto podría ser cuestionado) o perfiles psicológicos que los personajes de la gran rival, DC comics.

En el marco de la 2ª Guerra Mundial se perfilará un determinado tipo de héroe, de superhéroe: alguien dotado de superpoderes pero con imperfecciones humanas. Una suerte de semidiós griego abocado a experimentar las mismas pasiones y sufrimientos que los humanos, pese a poseer unas facultades que lo hacen extraordinario. Precisamente, en este entorno bélico, se convierten en los amos del mercado de venta de cómics. La visión que se tenía de una posible influencia positiva de los comics-books sobre la juventud, llevó a Max Gaines, uno de los directivos de National Comics (DC), a contar con el psicólogo William Marston como asesor educativo y, ya en la editorial, le permitió la creación de un nuevo superhéroe alejado de los cánones tradicionales: *Wonder Woman*. Una superheroína con la que las mujeres se podían sentir identificadas. Alguien liberal y feminista. Una amazona; con las implicaciones que en la mitología griega tenía, en lo que al papel respecto de los hombres se refiere. Efectivamente, en 1941, aparecería el prototipo de una mujer heroína y, sobre todo, la idea de que las mujeres no tenían que estar relegadas a un papel de meras amas de casa. Un tímido intento por fomentar y auspiciar una igualdad que no llegaría a ser efectiva. En ese sentido, cabe destacar que las aportaciones al mundo del cómic de personajes femeninos, con un lento crecimiento, es menor en relación a los héroes masculinos. Los pilares de las grandes editoriales de cómics, han sido y siguen siendo, varones. *Wonder Woman* representa una afortunada excepción. En ese mismo año, se crea el héroe patriota y carismático por antonomasia: *Capitán América*. Este personaje encarna otra cualidad esencial, el sentimiento de pertenencia. Su creador, Jack Kirby, muestra claramente sus inclinaciones en la génesis del héroe cuando afirma que

El Capitán América fue creado en un tiempo que necesitaba de figuras nobles. Todavía no estábamos en guerra, pero todo el mundo sabía que íbamos a estarlo. Esta es la razón por la que nació el Capitán América; América necesitaba un superpatriota (Guiral, 2007c, 86).

La relación entre conflictos bélicos y el auge de los superhéroes ha sido una constante a lo largo del siglo XX. Desde los inicios de los años 40, los cómics-book de superhéroes copaban el mercado. El posicionamiento claro de los icónicos personajes como Superman o el Capitán América frente al nazismo contó con el beneplácito de un público deseoso de aventuras en las que “los malos se llevaran su merecido”. Los superhéroes fueron utilizados de manera propagandística durante la guerra. Las ventas de cómics, en este tiempo, pasaron de unos 15 a 25 millones mensuales. Los cómics se convirtieron en herramienta casi imprescindible para la moral del ejército y también en un entretenimiento para las tropas, quienes recibían las historietas con el mismo ahínco que los niños. Tras el final de la guerra las temáticas de los cómics fueron variando, prefiriéndose más otro tipo de historias que mostraban situaciones de la vida cotidiana en detrimento de los superhéroes, los cuales, sin un enemigo concreto, veían menguar su capacidad de seducción. Los cómics destinados específicamente para adolescentes como *Archie*, creado por John Goldwater en 1941, mostraban los avatares del día a día de una pandilla de amigos que podrían ser las vicisitudes de cualquier lector que en ese momento estuviera ante las páginas del cómic. La realización de guiones más cercanos a la realidad cotidiana explica, parcialmente, el éxito que tuvo entre la adolescencia. Entre finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, se fueron sucediendo comic-books de índole diversa; *love comics*, cómics inspirados en la Biblia o directamente historias bíblicas en formato gráfico, western y el género que sustituiría en preferencias y ventas a los cómics de superhéroes: los cómics de terror. Las ventas de los cómics en su conjunto experimentaron un crecimiento hasta acercarse a los 100 millones al mes a principios de la década de los 50. Un incremento de cerca del 300% que invitaba a soñar con un futuro halagüeño para la industria<sup>24</sup>. Sin embargo, el desarrollo del cómic sufriría un importante declive hasta el punto que, a mitad de los años cincuenta, las ventas de cómics cayeron alrededor de un 50%. La industria no recuperaría el número de lectores que había tenido apenas unos pocos años antes. Se instauró un estricto código de censura sobre las temáticas que se podían presentar y la

---

<sup>24</sup> (Julián, 2017. 27:10)

forma de hacerlo acabaría obligando a algunas publicaciones a cerrar. Posteriormente, conviviendo con un código autocensurador, el cómic de finales de los 50 daría una segunda juventud a las historias de superhéroes. Con el contexto de la Guerra Fría, se abrió nuevamente la veda del interés superheróico. Un interés que, con sus altibajos, se mantiene hoy vigente, aunque sin alcanzar las cifras de ventas de mitades del siglo pasado. ¿Qué pudo haber sucedido para que una floreciente industria viese tambalear sus cimientos? La respuesta, en parte, hay que buscarla en el papel que desempeñaría el psiquiatra Friedric Wertham con su obra, aparecida en 1954, *Seduction of the innocent*.

### **2.1. El comic-book: manipulador de conciencias**

La visión del psiquiatra de origen alemán en torno a los cómics no era especialmente positiva. Se consideraba que la capacidad de los cómics para influenciar sobre la juventud era real y que dicha influencia era, más bien, nociva. La percepción de que los cómics pudieran “corromper a los menores” (como si de un Sócrates se tratase) tuvo muchos responsables; Wertham fue uno de ellos. Su obra menoscabaría la libertad creativa de los artistas y promovería la censura en la industria del cómic. Salvando las distancias, una suerte de macartismo que haría mella en las redacciones de las diferentes editoriales, amén de la creación de un sello, necesario para autorizar las ventas a menores. Visto con perspectiva histórica, podría interpretarse un cierto retroceso en las libertades y los derechos civiles. ¿Un afán intervencionista o un sincero deseo de proteger a la infancia? Parte del problema radica en la educación; ¿el hecho de ver una película violenta, nos hace violentos? ¿Deseamos asesinar y comer a nuestras víctimas porque admiramos a Hannibal Lecter?<sup>25</sup> ¿Qué grado de influencia se ejerce sobre los menores? Y, fundamentalmente, ¿cómo se ven éstos afectados? El nivel de madurez en cada momento es, a todas luces, difícil de discernir. Tan posible es hallar adolescentes precozmente maduros como todo lo contrario. Cosa distinta sería valorar si la década de los 50 reflejaba una sociedad norteamericana excesivamente cándida.

El fin de la 2ª Guerra Mundial dio paso a la Guerra Fría entre las dos superpotencias salientes del conflicto y la consabida carrera armamentística librada entre ambas. A ello habría que añadir el constante peligro nuclear. Esta circunstancia junto a la guerra de Corea o la amenaza comunista demandaba una evasión que la

---

<sup>25</sup> Hannibal Lecter es el personaje ficticio de una serie de novelas del escritor Thomas Harris, que obtuvo gran fama a partir de la traslación al cine con la película *El silencio de los corderos*, interpretada magistralmente por Sir Anthony Hopkins en el papel del caníbal, que para más inri, es psiquiatra.

industria del cómic satisfacía perfectamente. No obstante lo anterior, episodios de violencia infantil-juvenil (algo razonablemente normal en el desarrollo integral de la persona en los primeros años) fueron llamando la atención de psicólogos y educadores quienes consideraban que parte de la responsabilidad por ese comportamiento disruptivo debía recaer en los cómics. Las historias que se narraban en todo tipo de género (western, terror, policíacos, superhéroes...) tenían en sus páginas cientos de “alicientes” para erosionar la débil estructura moral que se iba formando en los jóvenes. Algo había que hacer.

Esta psicosis moralizante fue tónica general en la época y no solo se verían afectados los lectores de cómics. En la industria cinematográfica, por ejemplo, el código Hays vendría a ser el análogo al código instaurado en los cómics. No se pretende establecer paralelismos entre uno y otro; las consecuencias para el mundo del cine podrían ser consideradas más graves. Además, el macartismo patente de la época supondría el fin de las carreras cinematográficas de actores, guionistas o directores de Hollywood por sus supuestas (no siempre lo suficientemente acreditadas) vinculaciones con el comunismo. Pero en ambos casos, subyace una cierta necesidad de control o censura. A mi juicio, un miedo a la libertad o, yendo más allá, una falta de confianza en el sistema educativo, que podría no ser eficaz, en su objetivo de formar ciudadanos juiciosos.

En modo alguno consideramos al comic-book un manipulador de conciencias. Más bien, un soplo de aire fresco, de libertad frente a una actitud más puritana cuando se pretende decidir qué es apropiado y conveniente. Una mirada distinta frente a una mentalidad peligrosamente cercana a un control desmedido. Lo más alarmante de todo, es que no se trata de un episodio aislado en un momento concreto de la historia de un país. Estas actitudes controladoras, que cuestionan lo que se considera políticamente incorrecto, son tónica habitual en la actualidad. Esta aseveración es opinable, pero tenemos en las sociedades actuales múltiples ejemplos de dicha actitud. Valga como ejemplo el suceso de la Superbowl de 2004 en la que de forma accidental o premeditada (algo no aclarado) se produjo un escándalo a propósito de un pecho de la cantante Janet

Jackson<sup>26</sup> que tuvo como consecuencia la emisión de dicho evento deportivo, a partir de ese momento, en lo que se conoce en el mundo audiovisual como “falso directo”<sup>27</sup>.

### 2.1.1. La seducción de los inocentes

Uno de los nombres con el que se conoce a Batman es el de *Cruzado Enmascarado*. Es un superhéroe sin poderes extraordinarios con un sentido elevado de la justicia que se arroga el derecho de ejercerla en su hábitat natural, Gotham City, en algunas ocasiones, bordeando peligrosamente los límites de la ley y actuando más como un justiciero que como un defensor de la ley. Su intención es loable, sus métodos no siempre lo son. El psiquiatra germano-estadounidense Fredric Wertham podría, en cierta manera, erigirse también en una especie de “cruzado”, cuya misión consistiría en proteger las conciencias de la juventud, contaminadas por la abusiva y banal utilización de la violencia o el sexo (según su criterio) en los comic-books. Anteriormente a él, ya se habían alzado otras voces que los desaprobaban<sup>28</sup>. Sin embargo, la inminente participación de los Estados Unidos en la 2ª Guerra Mundial acallaría, temporalmente, el debate sobre la influencia de las historietas. Además, la temática de los superhéroes sería utilizada como símbolo patriótico. Huelga decir que la aportación de Wertham tuvo consecuencias negativas para la industria. Algunas de las motivaciones que le llevaron a ello se expondrán a continuación.

Su obra, *Seduction of the innocent*, plantea que la nociva influencia de los comic-books de crímenes<sup>29</sup> es una cuestión de salud pública más que de censura. Vincula el aumento de la delincuencia juvenil con los comic-books: atractivos para la adolescencia y de fácil acceso. Según el psiquiatra, los cómics servían para crear una cultura de la violencia y alentaban un comportamiento antisocial. Paradójicamente, sus estudios clínicos concluían que la violencia no era innata sino culturalmente determinada. Por lo tanto, un paciente podía ser reeducado. Desde luego, las influencias que recibimos desde la infancia pueden, en mayor o menor grado, condicionar el tipo de persona en el que nos vamos convirtiendo. La postura de Wertham era contraria a los

---

<sup>26</sup> [https://elpais.com/diario/2004/02/08/cultura/1076194802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/02/08/cultura/1076194802_850215.html)

<sup>27</sup> El falso directo alude a unos segundos de demora entre lo que se graba y lo que se emite por cuestiones técnicas pero también por motivos de control.

<sup>28</sup> Uno de los más significados fue el artículo “*Una desgracia nacional*”, de Sterling North, publicado en *The Chicago Daily News* en mayo de 1940. Ver Anexo II.

<sup>29</sup> En un principio, las críticas de Wertham se vertieron sobre este género aunque, rápidamente, se extenderían al conjunto de los comic-books; también al de superhéroes.

comic-books. Cabría puntualizar, empero, que, más que una desautorización a determinadas publicaciones, se debería poner el acento en la facilidad con la que los menores acceden a ellas. Si en los años 50, esto podía resultar relativamente sencillo (ya que eran compartidos por los jóvenes, a veces con el desconocimiento de los padres), en la actualidad, en la era digital, la era de las nuevas generaciones, este acceso es prácticamente ilimitado y el control por parte de los padres, una tarea casi imposible.

Su cruzada se inicia a partir de la observación de adolescentes problemáticos en instituciones (centros de menores, reformatorios...) y su entusiasmo por los cómics. Se ha criticado la metodología utilizada en sus estudios, la forma de recoger datos o la población interviniente en dicho estudios, unos 300 niños<sup>30</sup>. No deja de ser curioso que se focalice la atención en el análisis metodológico, habida cuenta de que el “protagonista” es un científico que, presumiblemente, debería hacer uso del método científico en sus investigaciones.

Lo primero a considerar es el concepto mismo de delincuencia: “Hemos asignado el término genérico de delincuencia a todos estos pensamientos, acciones, deseos y esfuerzos que se desvían de los principios morales y éticos” (Wertham, 1954, 5)<sup>31</sup>. ¿Qué significa que un comportamiento se desvía de los principios de la moral? ¿De qué moral se está hablando? Y sobre todo, ¿quién decide qué es moralmente indicado? Naturalmente, ofrecer una violencia gratuita sin sentido y con el único fin de servir como estrategia de ventas, podría ser reprobable, aunque implicaría entrar en disquisiciones en torno a la libertad de expresión. ¿Son los comic-books un desencadenante para la violencia en aquellos niños más predispuestos? El problema es que establecer una relación causal, deja poco margen al ejercicio de la libertad. ¿Hay que presuponer que un ambiente de alcoholismo induce a un joven a ser alcohólico de mayor? ¿O de malos tratos? (o cualquier otra circunstancia que pueda servir como ejemplo). La respuesta a estos interrogantes pasa por la confrontación entre determinismo y condicionamiento. La opción que se defiende desde aquí es que ha de ser posible elegir. Esto es; estamos condicionados, no determinados. No es este un tema que se pueda resolver de forma sencilla. Habría que profundizar en las motivaciones de tal o cual conducta. Factores sociales, culturales o económicos, por citar algunos,

---

<sup>30</sup> Datos extraídos de las audiencias del subcomité del Senado de EE.UU. sobre delincuencia juvenil en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3043381.pdf> de Francisco Pérez Fernández.

<sup>31</sup> Todas las citas de la obra analizada son traducción propia del original en inglés.

podrían estar detrás. En cualquier caso, aunque la falta de madurez de un menor podría requerir de una atención y cuidado específicos (horarios de protección infantil en el caso de la televisión, por ejemplo), parece que la visión que ofrece Wertham es un tanto pesimista. Con la sana intención de proteger al menor, ¿no se estaría incurriendo en una sobreprotección?

Su campaña empezó con los cómics de crímenes. Los gánsteres campaban a sus anchas en las páginas de los retrataba con un cierto toque aventuras solían salir bien antonomasia que reflejaba problema que se planteaba los adolescentes se veían ídolos ya no eran artistas de deportistas. Sus referentes eso es lo que se aducía.



Fig. 9. Crimes Does Not Pay

cómics y, habitualmente, se les de romanticismo, en cuyas parados. El cómic por esto fue *Crime Does Not Pay*. El con este tipo de cómic fue que reflejados en sus personajes. Sus Hollywood o reconocidos eran los criminales, o al menos *Crime Does Not Pay* proponía

como protagonistas de sus historietas a criminales reales que luchaban contra la ley. Pese al favor del público con el que contó dicha publicación<sup>32</sup>, fue objeto de un pormenorizado análisis. Eso favoreció su posterior desaparición. Obviamente no todos los lectores derivaban en la delincuencia. Del mismo modo que no todos los delincuentes juveniles leían cómics de criminales<sup>33</sup>. Aun así, se aprovecharía cualquier oportunidad para asociar los actos de delincuencia juvenil con el consumo de comic-books. Las extrapolaciones realizadas adolecieron de falta de rigor. Ello no es óbice para constatar que el éxito de este tipo de publicaciones estaba fuera de toda duda:

Desde 1937 a 1947 solo existían 19 títulos de cómics de crímenes; 16 de ellos, específicamente de crímenes, otros 3 de género Western que en realidad presentaban crímenes. Pero durante 1948, surgieron 107 nuevos títulos de cómics de crímenes; 53 directamente, cómics de crímenes y 54, Westerns que presentaban crímenes (Wertham, 1954, 29).

<sup>32</sup> Los cómics de criminales tuvieron tal atención por parte de los lectores, que llegaron a rivalizar con los cómics de superhéroes en cuanto a ejemplares publicados a lo largo de la década de los 40 y la primera mitad de la década de los 50. *Crime Does Not Pay* nacería en junio de 1942, consiguiendo gran aceptación pasando de los doscientos mil, en su primer año, a cerca del millón de ejemplares mensuales solo cinco años después.

<sup>33</sup> En 1946, el sacerdote jesuita Robert Southard establecía esta peligrosa relación causal: “Cada mes se publican en nuestro país 25 millones de comic-books. Muchos de ellos muestran crímenes, violencia, tiroteos y sexo, siendo responsables en gran medida de la delincuencia juvenil” (en Hajdu, 2018, 96).



Las ventas de estos cómics retroalimentaban a las editoriales para sacar al mercado nuevas historias de crímenes, alentados por la demanda de los jóvenes lectores<sup>34</sup>. Había una gran demanda que las editoriales satisfacían. Pero el ansia inquisitorial no se detenía únicamente en este género. Todos los comic-book fueron expuestos a un meticuloso escrutinio. También los cómics de superhéroes. Desde la sugerida relación homoerótica entre Batman y Robin a la falta de feminidad que representa Wonder Woman y a quien el autor dedica estas lindezas:

Wonder Woman es físicamente muy poderosa, tortura a los hombres, tiene sus propias seguidoras; es la mujer cruel y "fálica". Si bien es una figura aterradora para los niños, se trata de un ideal indeseable para las niñas, ya que es exactamente lo contrario de lo que se supone que las chicas quieren ser (Wertham, 1954, 34).

El papel de la mujer en esta época no debía alejarse mucho del prototipo de ama de casa, amante de su marido y cuidadora de sus hijos. Un rol contra el que precisamente quería luchar el creador de esta superheroína adelantada a su tiempo en la lucha por la igualdad de la mujer, el psicólogo William M. Marston. Es importante destacar aquí la aportación de Marston, no tanto por ser el "padre" de un personaje icónico de los cómics de superhéroes, sino porque, en su condición de psicólogo, representa una posición opuesta a la de Wertham y por tanto, otra voz autorizada a tener en cuenta en el planteamiento respecto de la influencia perjudicial de los comic-books.

Al hilo de lo anteriormente expuesto sobre la pretendida relación entre Batman y Robin, también Umberto Eco apunta, en su ensayo *El superhombre de masas*, una posible interpretación de afiliación homoerótica en el personaje de Tarzán cuando señala que: "Tarzán tiene, de los superhombres de tebeo, la corpulencia física, aunque estos últimos acentúan el componente homosexual por medio del traje ceñido y la presencia del jovencito que actúa como ayudante suyo" (Eco, 2016, 32-33). Ciertamente, se podrían encontrar múltiples ejemplos de un lenguaje subliminal tendente a fomentar determinados comportamientos. Un ejemplo más de esta psicosis, pero alejado del mundo del cómic, podrían ser los ríos de tinta que se han vertido sobre

---

<sup>34</sup> Datos de publicaciones de *Crime Comics* en *Seduction of the Innocent*, pág. 30.



la relación homosexual de los personajes de *Barrio Sésamo*, Epi y Blas<sup>35</sup>. Cómo pueda llegar a afectar e influir a un menor, pienso que responde, hasta cierto punto, a los prejuicios propios de cada época<sup>36</sup>. Depende también de cada cultura. Las mentalidades de las sociedades van, presumiblemente, evolucionando. El modo en el que somos educados es crucial. Es por ello, que las familias representan un pilar esencial en la educación de los menores. Son el primer y más importante referente. Pero perpetuar unos prejuicios no beneficia en nada la formación en un espíritu reflexivo; ni aun teniendo una sana intencionalidad. Y, a mi entender, este podría ser uno de los reproches que hacerle a Wertham.

La mentalidad de *caza de brujas* propia del macartismo afectaba de lleno a los comic-books. Ningún género salía indemne. En todos ellos había algo que suscitaba la crítica. Las adaptaciones al cómic de obras de literatura universal tenían poca calidad y se modificaba sustancialmente la historia en muchos casos. Las historietas románticas (*love comics*) eran criticadas porque se consideraba que retrataban una falsa imagen del amor. En síntesis, no quedó ‘títere con cabeza’ en lo que incumbe al análisis que se hacía de los comic-books. Se consideraba que aquellos “espejos” en los que se miraban los jóvenes, no eran los más idóneos. Ciertamente, y en eso se puede coincidir con el autor, algunas de las publicaciones que se editaban, podían no ser las más recomendables para los adolescentes. Y no tanto por su explícito contenido de dudosa idoneidad moral, sino por la capacidad para elaborar una opinión bien formada que pudieran tener los jóvenes ante dichos cómics. Porque el asunto, precisamente, es ese. El aspecto central de la crítica habría que situarlo, no en cómo afecte, en mayor o menor medida, a los adolescentes (que también) sino en la actitud con la que éstos se enfrentan a su lectura. Para Wertham, los jóvenes no son agitadores que se rebelan contra el sistema *per se*. Según él, “a los niños no les desagrada la autoridad. Por el contrario, tienen un fuerte impulso interno para encontrar y seguir a las autoridades en las que pueden confiar” (Wertham, 1954, 53). Qué referentes puedan ser los más adecuados es algo que ya queda en el plano de la discusión. El proceso de identificación del niño con uno incorrecto, era contra lo que había que combatir. Consideraba que la lectura de los

---

<sup>35</sup> Atendiendo a mi experiencia personal, no tengo recuerdo de que, en mi infancia y en mi propio entorno familiar o escolar, existiera una visión de Epi y Blas distinta a la de dos amigos que compartían piso. En muchas ocasiones, como se suele decir, “vemos demonios donde no los hay”.

<sup>36</sup> Siguiendo con el ejemplo, la mentalidad que se tiene respecto de la homosexualidad no es la misma hoy que en los años 50. Varía geográficamente y también transversalmente a nivel generacional. Lamentablemente, ello no significa que la discriminación homófoba y los prejuicios estén ya superados.

cómics llevaba a una cierta desensibilización por parte de los adolescentes. De aquí podría apuntarse una reflexión destacable, puesto que en las sociedades actuales se critica el hecho, precisamente, de una desensibilización ante las desgracias que continuamente observamos en los informativos. El permanente bombardeo de imágenes impactantes podría hacernos adoptar una actitud de indiferencia ante tales tragedias. ¿Y quién es el responsable? ¿Los medios de comunicación que exponen la noticia? ¿Los usuarios que deciden cambiar de canal para no ver desgracias ajenas? Todos podríamos tener parte de culpa, pero el foco no habría que situarlo en si es oportuno o no informar, sino en el modo de hacerlo. Con los cómics podría suceder algo equivalente. A mi juicio, el problema está en las herramientas de que disponemos para enfrentarnos a su lectura de un modo objetivo y con la distancia suficiente.

Los resultados a los que llegaría tras su análisis fueron claros. Abogaba por excluir toda una serie de elementos (desde palabras malsonantes, conceptos inapropiados, imágenes con explícito contenido sexual...) de las viñetas. Los comic-books invitaban al analfabetismo, sugerían ideas anormales en cuestiones de crímenes o sexo, estimulaban fantasías insanas y un largo etcétera de suposiciones que llevaron a una situación límite a la industria del cómic:

Hemos comprobado que la lectura de cómics es un claro factor de influencia en cada niño delincuente o perturbado que hemos estudiado. Es un factor que debe ser controlado, pues no para de aumentar. Los comic-book tienen la intención y el efecto de destruir la moral de la juventud (Wertham, 1954 en Hajdu, 2018, 117).

Las conclusiones de *Seduction of the innocent* no fueron lo suficientemente incuestionables como para que el Senado de los EE.UU. tomara decisiones drásticas en referencia a los cómics. No sería necesario, ya que la industria no se iba a quedar de brazos cruzados. En agosto de 1954 fundaría la Asociación de Revistas de Cómics de América (CMAA por sus siglas en inglés) y con el ánimo de proteger su independencia, elaboraría el denominado *Comics Code*. Un código que regulaba los contenidos de los comic-books estadounidenses. Las editoriales enviaban sus publicaciones a la autoridad correspondiente, el CCA (Comics Code Authority – Autoridad del Código de Cómics) y

si la publicación se enmarcaba dentro de los parámetros del código, se señalaba en la portada con el uso del sello creado a tal efecto. Una forma de censura en toda regla. De hecho, autocensura. Esta forma de ‘control’ creativo conllevó un encorsetamiento en la temática de muchas historietas que hasta la fecha habían aparecido en los comic-books. El código ético que reconocía la idoneidad de un cómic para ser distribuido fue una censura creativa para los artistas y las propias editoriales, quienes no se atrevían a sacar nada al mercado sin la debida autorización ética. A pesar de todo, se produjeron otros posicionamientos totalmente distintos a los de Wertham. Fueron minoritarios o, al menos, no tuvieron la misma repercusión. Entre ellos, destacaría las reflexiones expresadas por el sociólogo americano Fredric M. Thrasher, quien en el artículo *The Comics and Delinquency: Cause or Scapegoat?* rebatía las tesis del psiquiatra alemán respecto al efecto que los cómics tenía sobre la juventud,



Fig. 10. Comics Code

Esta postura extrema, que no está confirmada por ninguna investigación fundamentada, no es solo contraria a las actuales corrientes psiquiátricas, sino que además hace caso omiso de contrastadas investigaciones que han desacreditado numerosas teorías monistas sobre las causas de la delincuencia. (...) La terrible imagen que ofrece Wertham de la influencia de los cómics es más forense que científica, e ilustra el peligroso hábito de proyectar nuestras frustraciones sociales sobre algunos rasgos específicos de nuestra cultura, que se convierten en *chivo expiatorio* de nuestra incapacidad de controlar toda una serie de fracasos sociales. (...) Ni Wertham ni ningún otro ha aportado evidencias aceptables que puedan llevar a la conclusión de que leer revistas de cómics sea o no especialmente relevante para provocar conductas criminales... Si los adultos que encabezan esa cruzada contra los cómics se dieran cuenta de que las causas básicas de la delincuencia son la ignorancia paterna, la indiferencia y la crueldad, ¡descubrirían que los cómics no son más amenaza que *La isla del tesoro* o *Jack el asesino de gigantes!* (Guiral, 2007c, 137-138).

El empeño en controlar las publicaciones orientadas a un público infanto-juvenil, vino acompañado por una investigación en el senado por parte del subcomité sobre delincuencia juvenil. La influencia de Wertham sobre el subcomité parecía ser decisoria. Los caminos de ambos iban a ir paralelos. Durante las jornadas que tuvieron lugar, fueron declarando personalidades relacionadas, directa o indirectamente, con la materia objeto de análisis. También el propio Wertham. Entre los defensores de los

cómics, destacó el editor Bill Gaines. Éste solicitó declarar en el subcomité con el ánimo de hacer una defensa del cómic y servir de contrapunto a la visión predominante. Pese a su declaración, las bajas ventas forzaron el cierre de pequeñas editoriales y la desaparición de algunas de las historietas que publicaba Gaines en su propia editorial, *Educational Comics*. Su alegato en el subcomité en favor del cómic es toda una declaración de intenciones:

¿De qué tenemos miedo? ¿Tenemos miedo de nuestros propios hijos? ¿Acaso olvidamos que ellos también son ciudadanos, con derecho a elegir lo que leen o lo que hacen? ¿Pensamos que nuestros niños son tan malvados, tan simples, que basta con una historia de asesinatos para convertirlos en asesinos? ¿O una historia de robos para convertirlos en ladrones? (Hajdu, 2018, 299).

El papel que desempeñó el subcomité no dejó de ser un ejercicio de difícil equilibrio para no soliviantar demasiadas sensibilidades contrapuestas. Había una realidad palpable; una cierta interacción entre la delincuencia juvenil y el tipo de lectura que algunos de estos posibles delincuentes realizaba<sup>37</sup>. Por otro lado, el subcomité no estaba dispuesto a mancillar la sacrosanta primera enmienda, por lo que en sus conclusiones tuvo que buscar el modo de satisfacer a todas las partes implicadas. Existía también la suspicacia de que la censura hacia los comic-books pudiera representar el primer paso para una empresa mayor que afectara a periódicos, revistas, películas... Por ello, se miraba con mucha atención qué posibles consecuencias se derivarían de todo aquel proceso. El subcomité finalizó sus trabajos sin poder hallar una relación de necesidad entre los cómics y la delincuencia juvenil aunque dejó traslucir una responsabilidad moral sobre los editores, instándoles a realizar un ejercicio de cierta autocensura. Con la creación en 1954 del Comics Code Authority, desaparecerían muchas publicaciones y pequeñas editoriales que, o no se adecuaban al código, o no estaban dispuestas a transigir. En todo caso, desde su aparición, las ventas de cómics disminuyeron notablemente. Si hacia 1952 se contaban unas 500 cabeceras distintas, una vez asentado el CCA en 1955, se redujeron a 300 colecciones. La carrera de muchos artistas quedaría truncada. Muchos, habían sido pioneros y rompedores en un

---

<sup>37</sup> (Gronda del Campo, 2017. 41:00)

entorno de libertad previo al CCA. Hajdu les hace un merecido reconocimiento cuando apunta que,

Los autores de los cómics de crímenes, románticos y de terror fueron en cierto modo propagandistas, insurgentes culturales. A través de sus escabrosas viñetas, expresaron y contribuyeron a inculcar en sus lectores el desprecio por los encorsetados modales de la sociedad respetable, pasión por las ideas atrevidas y la acción vertiginosa, recelo hacia toda clase de autoridad, y tolerancia, cuando no gusto, por las imágenes violentas y lascivas. En resumen, la generación de historietistas cuya obra murió con el Comics Code, contribuyó al nacimiento de la cultura popular de la posguerra (Hajdu, 2018, 368).

Después del CCA, no estaría bien visto reconocer socialmente que alguien se dedicaba a la industria del cómic. A lo largo de todo el país, se producirían episodios de quema organizada de cómics en los patios de los colegios (muchos de ellos de corte religioso pero también en centros públicos). Ello impulsaría el rechazo hacia la industria y, aunque habría una cierta recuperación a partir de los años 60, con la revitalización de los cómics de superhéroes, la televisión o el cine harían imposible alcanzar las cifras de ventas anteriores al CCA.

En cada época hay un Fredric Wertham que se empeña en indicarnos qué hacer, qué pensar, qué decir... La intencionalidad no necesariamente ha de ser perversa. El inconveniente principal viene cuando, aquel que se erige en defensor de “las esencias de la virtud”, tiene, como en el caso que nos ocupa, un medio para propagar su mensaje lo suficientemente potente como para ser atendido. La falta de rigor y de debate lleva a la aceptación acrítica de dicho mensaje, en cierta manera, manipulador. Por establecer un paralelismo, valgan los siguientes dos ejemplos. El psiquiatra alemán plantea que los comic-books son facilitadores del analfabetismo. Pero hoy en día los educadores, principalmente, critican el mal uso de las nuevas tecnologías, por ejemplo, *WhatsApp*, y no solo por parte de los adolescentes. El uso de este medio de mensajería móvil (también otras redes sociales o la mensajería en general) posibilita la inmediatez. Y ello redundaría negativamente en la escritura. Las abreviaturas de palabras, los errores ortográficos o gramaticales, la falta de acentuación... son constante habitual. ¿Responsabilizamos al medio? Por otro lado, también criticaba su influencia en el desarrollo psicosexual del adolescente. ¿Qué sucede en la actualidad? El acceso ilimitado a internet desde cualquier dispositivo y la consiguiente facilidad que tienen

los menores de acceder a la pornografía, favorecen una educación sexual alejada de la realidad. Muchos jóvenes quieren estar a la altura de lo que visualizan en internet. La frustración que se genera cuando no se alcanzan las expectativas, ¿será también responsabilidad del medio? El desarrollo integral de la persona es capital. Tanto en su vertiente formativa como la psicológica o la afectiva. La estructura de la personalidad se va conformando desde niños. Adquirir una buena autoestima y un buen autoconcepto resulta clave. Pero, ¿culpar siempre al medio?

Visto con la perspectiva del tiempo, el revuelo se antoja algo exagerado. No se puede obviar el contexto socio-histórico. Naturalmente, la sociedad del siglo XXI no es la del siglo XX (no deja de ser llamativo que se está hablando de menos de un siglo de diferencia). La velocidad frenética a la que va el mundo actualmente, no nos permite vislumbrar siquiera cómo una mentalidad cuasi victoriana ha dejado paso a otra extremadamente distinta; quién sabe si excesivamente permisiva y alejada de la ingenuidad y la inocencia de décadas pasadas. Un adolescente de 12-14 años en la actualidad se tomaría a risa las consideraciones y sugerencias planteadas al respecto y el CCA sería, a todas luces, algo anacrónico. Ello suscita la reflexión sobre el precio que estamos dispuestos a pagar por adaptarnos a una mentalidad de vida y consumo rápidos. Alejada de un necesario cuestionamiento sobre el modelo de ciudadano que, entre todos, estamos configurando. No hay que deducir de esto una apuesta por controlar los medios de comunicación o aquellos formatos de entretenimiento que acaban llegando a la juventud. Pero quizás sería pertinente pararse a meditar acerca de la pérdida de esa inocencia, que puede llevar a un joven de esta sociedad tecnológica a denostar unos usos y costumbres que, no hace demasiado tiempo, eran santo y seña de una educación esmerada. Nuevamente, censurar no; pero tampoco el extremo contrario. Tal vez sea necesaria una reflexión sobre el delicado equilibrio entre la libertad de expresión y la exposición gratuita a cualquier tipo de contenidos entre una población infantil/adolescente cuya capacidad de discernir no esté aún lo suficientemente formada y que, voluntaria o involuntariamente, demande ser protegida.

## 2.2. El comic-book de superhéroes

Por mucho que las diferentes temáticas hayan tenido su lugar y su momento en la industria del cómic, de entre todas, el género de superhéroes ha sido el más carismático. Desde la Gran Depresión, los temas personales, sociales y políticos han actuado como vasos comunicantes entre el mundo real y el mundo ficticio de los cómics de superhéroes<sup>38</sup>. Como señala Reynolds: “(...) En Norteamérica, las historias de superhéroes se han convertido en una parte importante de los mitos de la cultura, proporcionando potentes mensajes de derecho y justicia” (Reynolds, 2008, 8). Los comic-book de superhéroes constituyen todo un referente para la cultura estadounidense. Muchos de los estereotipos asociados a ella no son en absoluto exagerados. El fenómeno denominado *fandom*<sup>39</sup>, propio de la industria del entretenimiento, merece mención aparte. Existe toda una cultura en torno a este fenómeno vinculada a los temas más dispares pero, por lo general, a la ciencia-ficción. Los videojuegos, el cine o los cómics, son algunos de los catalizadores de ese fenómeno. A partir de ahí se crean convenciones de todo género que suelen reunir anualmente a los seguidores, a los fans que son capaces de hacer horas de colas interminables para poder estar cerca de sus ídolos. Convenciones de personajes cinematográficos como Star Wars o Star Trek, son dos de las más conocidas. En el mundo del cómic sobresale por encima de otras, la Comic-Con (Convención Internacional de Cómics de San Diego). Tiene lugar cada año en verano y es un buen termómetro para medir el grado de influencia que tienen los cómics sobre la población. Disfrazados con los atuendos más originales o imitando a sus héroes favoritos, desfilan por el centro de convenciones de San Diego durante varios días, personajes de toda índole, edad o condición social. Ello da buena muestra del peso que tienen los cómics. Y, tienen un lugar destacado en la convención, los comic-book de superhéroes<sup>40</sup>. Muchos son los motivos que logran atraer a personas de diferentes edades, pero por sintetizar en una idea el sentido y la trascendencia que tienen los comic-book de superhéroes podría señalarse que

---

<sup>38</sup> (Julián, 2017. 0:30)

<sup>39</sup> Contracción de la expresión inglesa “Fan Kingdom” (Reino fan). Hace referencia a entregados admiradores que, en ocasiones, rayan la exageración llegando a un fanatismo peligroso.

<sup>40</sup> La Comic-Con lleva celebrándose desde los años 70. El auge del cine de superhéroes también ha contribuido a la especial significación de esta convención entre la población norteamericana.



Los mejores cómics de superhéroes, además de resultar tremendamente entretenidos, introducen y desarrollan de forma vívida algunas de las cuestiones más importantes e interesantes a las que se enfrentan todos los seres humanos: cuestiones relativas a la ética, a la responsabilidad personal y social, la justicia, la delincuencia y el castigo... (Morris, 2010, 14).

¿Por qué resultan tan atractivas las historias de superhéroes? A fin de cuentas, son seres extraordinarios con poderes sobrenaturales. Pero más allá de la obvia lectura superficial, lo que los hace particularmente seductores, como resalta Unceta, es que “como protagonistas de hazañas diversas y garantes del mantenimiento del orden en el mundo, pueden erigirse en modelos de conducta, personificación de valores y creencias, y ser reivindicados como tales por la sociedad moderna”<sup>41</sup>. He aquí un punto clave para entender la trascendencia que tienen, aún hoy, los comic-books de superhéroes. En sus páginas no solo se encuentran emocionantes aventuras de personajes asombrosos con poderes fantásticos. Además, el componente ético subyace en las diferentes narraciones. Sus historias hablan de integración, discriminación, honor, libertad, igualdad, justicia y un largo etcétera que les acreditan como un medio válido para ofrecer referentes de comportamiento moral. ¿Tienen los cómics una intencionalidad moralista? No considero que ese sea el propósito fundamental, ni siquiera superficialmente, aunque los valores que transmiten bien pueden ser asumidos sin ningún tipo de complejos.

La aportación de los superhéroes llega hasta el extremo que en 2008, el creador de tantas historias para la editorial Marvel, Stan Lee, recibió la medalla nacional de las artes de manos del presidente George W. Bush con la siguiente consideración:

Por su labor innovadora como uno de los más prolíficos narradores de historias recreando el cómic estadounidense. Sus tramas complejas y la humanidad de sus superhéroes conmemoran el valor, la honestidad y la importancia de ayudar a los demás reflejando la bondad inherente del país<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Unceta, L. (2007). Mito clásico y cultura popular: Reminiscencias mitológicas en el cómic estadounidense. *EPOS. Revista de filología*, Vol. XXIII, 333-344. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10559/10097>

<sup>42</sup> (Eustice, 2017. 0:01)



No deja de ser un reconocimiento al comic-book en general y al de superhéroes en particular en su afán, no solo por entretener, sino también en la transmisión de valores. Además, los cómics de superhéroes han servido para constituir una mentalidad y una forma de ver la vida. Ayudan en la exploración de vías alternativas para la construcción del ser de una sociedad.

En este apartado, se abordará sucintamente algunos de los momentos más relevantes de los comic-books de superhéroes desde su nacimiento, sin valorar otros géneros que corrieron paralelos a él. Tradicionalmente, la historia del cómic se tiende a clasificar en cuatro grandes momentos. El inicio y conclusión de cada una de estas etapas varía entre historiadores del comic-book. Estas cuatro etapas son: la Edad de Oro, la Edad de Plata, la Edad de Bronce y la Edad Moderna<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Por la calidad o volumen de publicaciones, la denominada Edad de Plata podría haber sido una auténtica época dorada del mundo de los cómics.

### 2.2.1. La Edad de Oro (Golden Age)

Suele haber un acuerdo global en señalar 1938 como el origen de la Edad de Oro de los superhéroes. Jerry Siegel y Joe Schuster crearon un personaje en 1933 al que prácticamente nadie en la industria se tomó en serio. Tuvieron que pasar cinco años hasta que alguien decidiera publicar sus aventuras. En las páginas de *Action Comics*, publicación perteneciente a National Allied Publications (posterior DC Comics), aparecería en el mes de abril, con fecha de portada de junio<sup>44</sup>. Este personaje marcaría un antes y un después en la industria del cómic en general, y en el género de superhéroes, en particular. Había nacido Superman. A lo largo del tiempo se han establecidos



Fig. 11. Action Comics #1

parallelismos entre los orígenes del superhéroe y pasajes de la Biblia. Superman es un “nuevo profeta”, un nuevo Moisés. También se ha planteado a Superman como una especie de mesías-salvador. Incluso se le ha relacionado con las raíces judías de sus creadores (Superman en el fondo es un “inmigrante” que llega a una tierra nueva que le acogerá con más o menos reticencias). La aparición de un ‘superhombre’ en este ambiente prebélico posiblemente no sea casual. Siegel y Schuster eran hijos de inmigrantes judíos huidos a causa del antisemitismo. Un hombre con poderes extraordinarios podía servir, desde el mundo ficticio de los cómics, como revulsivo frente al incipiente ascenso de la ideología nacionalsocialista en Alemania. Alguien inspirador para elevar la moral de una sociedad que pronto se vería inmersa en una contienda brutal. Los creadores de Superman no debieron ser ajenos a ello. En cierto modo, no deja de ser curioso que un referente ideológico del nazismo para la consolidación de la ‘raza aria’, a saber, el superhombre de Nietzsche fuera (inspirándose en él o no) interpretado de un modo diferente por Siegel y Schuster. Si la descripción sesgada que haría Hitler representó una escalada irracional de indignidad cuyo extremo sería el holocausto, el Superman nacido en las viñetas, fruto de la imaginación de dos judíos, representaba un defensor de la libertad y la dignidad del ser humano con independencia de su raza, credo o ideología. Un oportuno contrapunto que permite entrever la capacidad que tuvo el comic-book de superhéroes para ofrecer una respuesta

<sup>44</sup> Era habitual publicar un número con fecha de portada unos tres meses más tarde. De este modo, había un mayor margen de tiempo para vender el cómic.

de esperanza frente a los horrores de la sinrazón. Sirva este breve apunte para valorar la trascendencia del personaje más allá de su aportación al mundo de las viñetas. Dado que Superman no es el eje central de este trabajo, su análisis finaliza aquí. No obstante, cabe reconocer el mérito a sus creadores por haber dado “el pistoletazo de salida” a un género, el de los superhéroes, que, más de ochenta años después, continúa fascinando a generaciones muy diversas por el placer de la mera lectura de sus aventuras. Un género que posibilita que estudiosos de diferentes disciplinas (psicología, filosofía, teología...) encuentren en Superman un modelo digno de ser analizado por la influencia que ha ejercido y sigue ejerciendo en la actualidad.

Tras Superman, irían apareciendo otros superhéroes en las diferentes compañías existentes pero en esta primera etapa dorada, el grueso de los personajes superheroicos pertenecería a DC Comics. De entre todos, los más destacados fueron Batman, Wonder Woman, el Capitán Marvel (Shazam), Flash o Aquaman. Algunos de estos superhéroes de la editorial DC se unirían en la *Justice Society of America* (La Sociedad de la Justicia de América) lo que constituiría, *de facto*, el primer grupo de superhéroes<sup>45</sup>. La aportación de Marvel (entonces Timely Comics) más reseñable en esos años fueron Namor y Capitán América. Los convulsos años cuarenta vieron el nacimiento de muchos superhéroes con un marcado carácter patriótico. Capitán América, como ya se ha indicado anteriormente, acaso sea el máximo exponente. Estados Unidos aún no había entrado en la 2ª Guerra Mundial pero sí lo hizo previamente en las viñetas de los cómics. De hecho, la icónica portada del primer número de Capitán América (*Captain America Comics #1*), publicada en marzo de 1941, muestra sin posibilidad de equívocos el claro pronunciamiento norteamericano: Steve Rogers, el Capitán América, propinando un puñetazo en el rostro del mismísimo Adolf Hitler. Toda una declaración de intenciones. Directa o indirectamente, todos los superhéroes de esta época dorada representaban la defensa de los principios democráticos en contraposición al odio y la tiranía que simbolizaban Japón o Alemania. Eran, además, unos superpatriotas. No solo luchaban contra el mal en las viñetas. Además arengaban a los lectores (posibles futuros soldados) para unirse contra el común enemigo de la libertad. El propio Steve Rogers es un buen ejemplo de este patriotismo. Es rechazado por el ejército debido a su débil complexión. Con todo, su determinación, su pasión y su ‘amor a la patria’ le llevarán a

---

<sup>45</sup> Este ‘supergrupo’ vería la luz a finales de 1940 en el número 3 de la publicación *All Star Comics*. Su ‘heredero natural’ sería la *Liga de la Justicia de América* en 1960.

entrar en el programa experimental que lo convertirá en un supersoldado: Capitán América. Un mensaje diáfano de la importancia de los ideales y el servicio a la patria. Durante la etapa de la Golden Age, se publicaron alrededor de unas 150 colecciones de comics. Valga este dato para hacerse una idea de la relevancia que el mercado de los comic-books tenía a principios de los años 40 en EE.UU. El liderazgo de la venta de cómics lo poseía la entonces todopoderosa DC Comics que, con la “santísima trinidad”, Superman, Batman y Wonder Woman, copaba las aventuras de superhéroes. La práctica totalidad tenían en sus aventuras, de un modo u otro, una relación con la guerra. Los enemigos a batir podían ser directamente los nazis (como en el caso del Capitán América), los japoneses o cualquier otro trasunto de archienemigo que el lector asociaba con la realidad bélica del momento. Hacia los años 50, con la guerra como un desagradable recuerdo demasiado próximo aún, se producirá un progresivo declive en la venta de cómics de superhéroes. El cierre de la mayoría de colecciones (Superman o Batman, se mantuvieron más o menos estables en esos años), supondría el punto y final a la época dorada de los superhéroes.

### 2.2.2. La Edad de Plata (Silver Age)

La segunda mitad de la década de los 50 representa el despegue de la *Silver Age*. De la mano de National Comics Publications nacería, *Showcase*, en cuyo número 4, con fecha de octubre de 1956, se recuperaría un personaje de la época dorada, *The Flash* (el personaje no fue el original, pero este nuevo Flash contó igualmente con la aceptación de los lectores). El éxito fue prácticamente inmediato y eso animó a la editorial a la recuperación de otros superhéroes que habían ido perdiendo el favor del público. La 2ª Guerra Mundial había finalizado hacía más de 10 años y el interés por los personajes con poderes extraordinarios parecía emerger nuevamente. Al personaje de *The Flash*, le sucederían otros; *Green Lantern*, *Aquaman* o *Green Arrow*. Todos ellos, personajes de la Golden Age, habían acabado durmiendo “el sueño de los justos”, pero iban a gozar de una segunda oportunidad. Estos personajes recuperados más los icónicos Superman, Batman y Wonder Woman formarían, a partir del nº 28 de la publicación *The Brave and The Bold*, el primer supergrupo de esta nueva etapa: *Justice League of America (JLA)* quienes, desde su aparición, en 1960, marcarían el camino a seguir en lo que al comic-book de superhéroes se refiere. De las vicisitudes por las que pasó la principal editorial rival de National Comics, esto es, Timely/Marvel, se dará cumplida cuenta en un apartado posterior. Señalar solamente que con el *baby boom* de finales de los años 50, la población experimentó un enorme crecimiento del orden de alrededor el 20%<sup>46</sup>. La editorial Timely “supo ofrecer en sus cuadernillos lo que los jóvenes de aquella época demandaban. Esto es: cómics con personajes nuevos, repletos de acción pero no exentos de tramas más elaboradas” (Guiral, 2007d, 15). El punto de inflexión para esta editorial tendrá lugar a propósito de una partida de golf. En noviembre de 1961 llegará a los kioscos el supergrupo de Marvel como respuesta a DC: *Los 4 fantásticos*. Parte del éxito de la ‘superfamilia’ se explica por la caracterización de los propios superhéroes. Al margen de Ben Grimm, alias La Cosa, no eran personajes hipermusculados sino que más bien ofrecían una apariencia similar al ciudadano corriente. Además, poseían diferentes aristas emocionales. Como destaca Marín, “The Fantastic Four eran a un tiempo misteriosos, heroicos, asustadizos, valerosos, arrogantes, derrotistas, humildes,



Fig. 12. Showcase #4

<sup>46</sup> Fuente: Jenkins, (2005), op. cit. pp. 286 y 323.

sabios o incultos” (Marín, 2016, 35-36). Dicho de otro modo: eran humanos más allá de sus habilidades extraordinarias. A partir de ese momento irán apareciendo el resto de los icónicos personajes que darán forma al Universo Marvel: *Hulk*, en mayo de 1962; *Spider-Man*, en agosto; *Iron Man*, en marzo de 1963 o *The X-Men*, en septiembre de ese año, por citar algunos de los más representativos. Hacia finales de la década de los sesenta, las ventas de los cómics de Marvel se acercaban a los 55 millones de ejemplares. Una cifra nada desdeñable que invitaba a continuar en una línea argumental en la que interesaban las tribulaciones de los personajes en su identidad cotidiana tanto o más que en su faceta heroica. La interrelación entre las aventuras de los distintos superhéroes, entrelazándose en diversas publicaciones y el planteamiento de personajes con aristas, matices, dudas... fueron dos de los factores que se consolidarían en esta etapa, y que serían la base para la construcción de posteriores historias por parte de los diferentes artistas que se irían añadiendo al universo del cómic de superhéroes.

### 2.2.3. La Edad de Bronce (Bronze Age)

La considerada tercera edad de los comic-books, la *Bronze age*, se suele ubicar entre principios de los años 70 y mitad de los años 80. Este periodo viene acompañado de importantes acontecimientos sociales. El racismo, el feminismo, la drogadicción, la corrupción política (el caso de los papeles del pentágono sobre la intervención estadounidense en la guerra de Vietnam o el caso Watergate contribuyeron al descrédito de la política) o movimientos pacifistas... fueron cuestiones esenciales a lo largo de estos años que se vieron reflejadas directamente en las páginas de los cómics. Los creadores de aventuras superheroicas iban aportando, de esta forma, su granito de arena, su particular punto de vista respecto a temas candentes y de actualidad. En este aspecto, el mundo del cómic siempre se mantuvo pegado a la realidad de cada momento. Esto no deja de ser, hasta cierto punto, paradójico, dado el grado de desacomplejado compromiso de las publicaciones en comparación con los posicionamientos gubernamentales. Se apreciaba un distanciamiento entre el sentir de la población y la respuesta que desde la política se ofrecía a los múltiples acontecimientos sociales. Un ejemplo clásico de esta etapa fue la historia de Marvel Comics sobre las drogas protagonizadas, en el arco argumental de *Amazing Spider-Man* #96-98, por Harry Osborn; amigo de Peter Parker y adicto a las pastillas. DC Comics también se unió a la denuncia de la lacra de la drogadicción creando, meses más tarde, una trama en torno a los héroes Green Lantern y Green Arrow. Algunas de las historias de esta etapa se volvieron más oscuras<sup>47</sup>, personajes relevantes fallecían (caso de la “novia oficial” de Peter Parker/Spider-Man, Gwen Stacy). A finales de los 70, saldría al mercado un nuevo formato de cómic: la novela gráfica. *Un contrato con Dios* de Will Eisner y sobre todo *The Silver Surfer*, de Stan Lee y Jack Kirby, ambas de 1978, suelen ser consideradas como las primeras novelas gráficas<sup>48</sup>. Los artistas tenían cada vez mayor relieve. Ello supuso un mayor crédito de cara a los lectores, quienes compraban un cómic en función del artista.



Fig. 13. Green Lantern & Green Arrow #85

<sup>47</sup> A ello ayudó una revisión del personaje de Batman, quien había alcanzado gran fama en la pequeña pantalla con una serie de ficción de finales de los 60 sobre sus hazañas, pero con un tono más cercano a la comedia.

<sup>48</sup> En realidad, *Un contrato con Dios* es un conjunto de relatos cortos, por lo que se suele considerar, con rigor, *The Silver Surfer*, como la auténtica primera novela gráfica.



Los creadores se iban convirtiendo en propietarios de sus creaciones: empezaba a vislumbrarse el concepto de cómic de autor.

Un elemento clave de esta época, señalado más arriba, pivota sobre el episodio que ofreció la editorial Marvel sobre el mundo de las drogas. Es un claro exponente, a mi juicio, de esa capacidad de transmisión de valores que poseen los comic-books. Más allá de lo anecdótico, supondrá un punto de inflexión en el tratamiento de ciertos contenidos que los cómics se veían obligados a ocultar o, en el mejor de los casos, a presentar de soslayo, motivados por el encorsetamiento del CCA. La situación podría tildarse de valentía o temeridad. En cierta manera, podría verse como un acto heroico más propio de los personajes salidos de la imaginación y las ganas de entretener, que de un guionista y creador de series emblemáticas en el mundo del comic por muy conocido que se fuera. Se le ha de reconocer a Stan Lee ese ‘acto heroico’ a principios de los años 70 cuando desafió al CCA y removió los cimientos de lo “éticamente correcto” en la contradictoria, y a veces puritana, moral norteamericana.

Los hechos son los siguientes: a iniciativa del Departamento de salud, educación y bienestar de los Estados Unidos, Stan Lee recibió el encargo, dada la popularidad que tenía Spider-Man entre los jóvenes, de crear una historia alertando de los peligros de las drogas. Dicha historia que comprendería los números 96-98 de *Amazing Spider-Man*, topó con un obstáculo: el rígido (y probablemente, cada vez más extemporáneo) CCA<sup>49</sup>. Tratar un asunto tan polémico como la adicción a las drogas sin el beneplácito del código de conducta moral, tuvo que ser arriesgado, no solo por las posibles pérdidas económicas que habría podido tener el comic, sino, sobre todo, por el “golpe” que podría suponer para la editorial Marvel que una serie de éxito, como era en ese momento *Amazing Spider-Man*, no contase con el favor del público. Afortunadamente, no fue así. Más bien todo lo contrario. Y a partir de ese momento, la relación con los “cánones de lo éticamente reprochable” iba a ser diferente. Y no porque *La casa de las ideas* “inventara” su propio código ético, sino porque dejasen al “sentido común” de los lectores y de los propios creadores, la libertad de elección para leer o no un determinado

---

<sup>49</sup> El Departamento de salud, bienestar y educación planteó a Marvel la idea de una historietita relacionada con el mundo de las drogas. Parece contradictorio que un organismo oficial fomentase el tratamiento, en una publicación potencialmente para menores, de una temática que iba a chocar con el CCA de la Asociación de Revistas de Cómics de América. La decisión de la editorial Marvel de no incluir el sello en la revista y, aun así, contar con el favor mayoritario de los lectores, es una muestra de lo obsoleto que iba quedando el CCA.



comic y, sobre todo, para incluir temas de actualidad que reflejaran los cambios sociales en la nueva década que se iniciaba.

Con respecto al CCA, ¿trató de “salvaguardar” a los menores, de unos contenidos considerados, por aquel entonces, como solo aptos para adultos? o ¿trató de “mediatizar” a la juventud para “educarlos” en unos valores que eran considerados los establecidos como “normales” en la sociedad del momento? Cuando se pretende “proteger” hasta el extremo la conciencia moral de la juventud, es inevitable pensar en los posibles peligros que, colateralmente, se pueden asociar a este tipo de iniciativas tales como la tentación de un “modelado” hacia el pensamiento único y, por ello, de una representación monolítica. Sobre esto, es fácil buscar paralelismos entre esta censura indisimulada, y la famosa novela distópica de George Orwell, *1984*, cuya puesta al día con el comic de Alan Moore, *V de Vendetta*, es un fiel reflejo de la vigencia de estos peligros a los que aludía anteriormente.

Esta visión logra, en ocasiones, el efecto contrario al deseado. Empecinarse en sobreproteger a la infancia y la juventud de “los males que nos acechan” puede ser tan contraproducente como una extrema permisividad y una laxitud en su educación. El caso de las drogas podría ser, precisamente, un buen ejemplo de esa aparente contradicción. ¿Qué puede llevar a un joven que aparentemente lo tiene todo en la vida como Harry Osborn al mundo de las drogas? Lo desconocido puede ser intrigante, puede ser seductor. Pero también la soledad puede llevar a las drogas. ¿Harry Osborn se siente solo? Su padre solo tiene tiempo para sí mismo, para sus negocios y para su “doble vida” como *Duende Verde* y su empeño en destruir a Spider-Man. Misión que será trasladada al propio Harry tras la muerte del *Duende Verde*/Norman Osborn. ¿Tener un padre ausente lleva a Harry a las drogas? La soledad que “rodea” a Harry viene condicionada por su baja autoestima. Y éste es un punto fundamental. La construcción de la propia identidad se fundamenta en la autoestima y un adecuado autoconcepto. ¿Tiene Harry Osborn una identidad debidamente desarrollada? El seguimiento del personaje a lo largo de la historieta revela que no. Las drogas constituyen una peligrosa válvula de escape. Con una débil identidad personal como la de Harry, con sus circunstancias, no se le puede responsabilizar totalmente de lo que le sucede. La falta de autonomía y de criterio, lo llevan a adoptar decisiones erróneas. Harry es libre para decidir por sí mismo. Pero también humano. La valentía con la que

es tratado desde las páginas de un cómic va más allá del momento histórico de los años 70. En ese sentido, se podría decir que Harry Osborn es una víctima más del sistema. Y esta lacra no entiende realmente de clases sociales, nivel cultural, económico... Afecta a todos por igual.

En conclusión, desde el mundo del comic se nos plantea un sugestivo debate. Los cómics son una herramienta que pueden transmitir valores, ideas, opiniones, etc... tan acertadamente como otros medios. Hoy en día, el papel que las nuevas tecnologías juegan en el acceso y la difusión de la información, obliga a que los medios tradicionales deban reinventarse. En la década de los 70, una decisión valiente y arriesgada revolucionó los cimientos de los cánones morales de Estados Unidos en su relación con los menores. Se consideró que un supuesto código ético “convencional” no debía condicionar la creatividad de unos artistas para mostrar una realidad social (en este caso el mundo de las drogas) que desgraciadamente estaría llamada a quedarse entre nosotros en los tiempos venideros. El objetivo debería estar orientado a desarrollar la capacidad de análisis profundo y sosegado. La aportación desde el mundo de los comics puede ser, en ese sentido, muy eficaz. Tal es así que el éxito de este arco argumental del *Amazing Spider-Man*, más allá de las ventas, implicó una necesaria reinterpretación del *Comics Code* que parecía ir quedándose anticuado. Marvel abandonaría el código con la entrada del nuevo milenio. El código era fuertemente cuestionado. En Marvel se criticaba a “una entidad ajena y desfasada cuya única función era limitar el contenido de su producto” (Howe, 2013, p. 424). En la actualidad, el *Comics Code* es una imagen ligada a los cómics que aparece en la portada como un mero reflejo simbólico de una época ya pasada. Algo anacrónico para los nostálgicos del coleccionismo.

IMÁGENES DEL ARCO ARGUMENTAL DE AMAZING SPIDER-MAN #96-98 en MARVEL GOLD 5. Por fin desenmascarado.



Fig. 14. Harry Osborn y las drogas I Amazing Spider-Man #97



Fig. 15. Harry Osborn y las drogas II Amazing Spider-Man #97



Fig. 16. Harry Osborn y las drogas III Amazing Spider-Man #97

#### 2.2.4. La Edad Moderna (Modern Age)

Se circunscribe la *Modern Age*, entre la segunda mitad de los años 80 hasta la actualidad. Es por tanto una etapa inacabada<sup>50</sup>. A esta época también se la ha conocido como la Edad Oscura de los Cómics. Es el contexto histórico de un pensamiento altamente conservador representado por la presidencia de Reagan en Estados Unidos o los gobiernos de Thatcher en Reino Unido. En este marco ideológico, no es de extrañar toda una serie de personajes, tanto en el mundo del cómic como también en el cine o en series de televisión, donde la moral del pretendido héroe se aleja de los cánones tradicionalmente expuestos en la primera mitad del siglo XX. El punto de inflexión entre la etapa anterior y el inicio de esta denominada *Modern Age*, lo marca la publicación de dos historias claves en el mundo del comic-book de superhéroes: *Batman: The Dark Knight Returns* (1986), de Frank Miller y *The Watchmen* (1986-87) de Alan Moore y Dave Gibbons. *The Watchmen* supondrá un revulsivo a las clásicas historias de superhéroes. Sus protagonistas, a excepción de uno de ellos, el *Dr. Manhattan*, no poseen poderes ni habilidades extraordinarias. Representan la reflexión moral acerca del poder de los superhéroes y su control. “¿Quién vigila a los vigilantes?” es el leitmotiv del cómic y abunda en la necesidad de controlar, en un sistema democrático, la separación de poderes para evitar el abuso y, en el caso de los cómics, la posibilidad de la aparición de la figura de un justiciero. En estas dos obras los superhéroes abrazan una amargura vital alejada de los cómics de los primeros tiempos donde el héroe, por así decirlo, representaba unos valores y unas motivaciones más objetivamente claras, moralmente hablando. La Edad de Plata ya había dado muestras de esta ambigüedad con personajes como *The Punisher* (el Castigador, 1974), encarnación del antihéroe, pero no era lo más habitual. Figuras con una personalidad más oscura, más siniestra, con motivaciones morales, no siempre alineadas con la justicia, iban ganando terreno en los comic-books de superhéroes. Otro caso paradigmático de esta nueva realidad sería *Lobezno*, un héroe (tal vez, sería más ajustado señalarlo como antihéroe) del grupo de los *X-Men*, cuya



Fig. 17. Batman: El regreso del caballero oscuro

<sup>50</sup> Así y todo, con la celeridad a la que se desarrollan los acontecimientos, esta etapa, probablemente, deberá acabar dando paso a una nueva en el mundo de los cómics.

moral y forma de actuar se alejaría de los patrones habituales de conducta de los superhéroes de los años 30 o 40 donde no había aristas: el bueno era bueno y el malo, claramente malo.

En la etapa anterior empezaban a tener más relevancia los artistas sobre las propias compañías. Este reconocimiento venía, las más de las veces, por parte de los lectores más que por parte de las editoriales. Muchos creadores que no vieron satisfechos el justo reconocimiento debido (ligado a los derechos de autor), abandonaron las grandes editoriales de cómics (Marvel y DC Cómics) para fundar estudios independientes donde tendrían una mayor libertad creativa<sup>51</sup>. En una de esas nuevas editoriales, Image Comics, Todd McFarlane crearía a *Spawn*, un ejemplo más de los antihéroes que poblarían las viñetas de esta etapa. Las figuras de los antihéroes se antojaban como más atractivas para los lectores precisamente por esa ambigüedad, falta de escrúpulos y por utilizar un lenguaje y una forma de proceder alejados de lo políticamente correcto. Dentro de la editorial Marvel, uno de estos antihéroes que mejor representa esta forma de actuar es *Deadpool*, de Rob Liefeld.

Por otro lado, el inevitable transcurrir del tiempo para los superhéroes generaba dificultades para los guionistas. Los cómics entrecruzaban aventuras de sus múltiples personajes en diferentes cabeceras y a esto había que añadir el problema en la continuidad. La forma de “solventar” este problema era “sacrificar”, cada determinado tiempo, a algunos personajes y reiniciar (en ocasiones contando un origen del personaje distinto al establecido tradicionalmente) las series publicadas. De este modo, se pretendía conquistar a nuevos lectores que no se veían atraídos por historias que habían comenzado hacía más de 30 o 40 años. Fue, por ejemplo, el caso de DC Comics con la serie limitada *Crisis en tierras infinitas*, de Marv Wolfman y George Pérez.

El éxito de muchas historias, asociado a un determinado artista, suscitó que el mercado especulador se fijara en la industria del cómic. Los años 90 propiciaron una burbuja especulativa que provocó que muchas tiendas especializadas en la venta de cómics tuvieran que cerrar, llevó a la bancarrota a Marvel Comics y a punto estuvo de

---

<sup>51</sup> Hay que señalar que entre los aficionados a los cómics, los grandes creadores de historietas, desde Will Eisner, Jack Kirby, Steve Ditko hasta Frank Miller o Alan Moore siempre gozaron de reconocimiento. En la *Modern Age* esto cambiará y los artistas tendrán un reconocimiento y una proyección más allá de los fieles seguidores de cómics.



llevar a la quiebra a otras compañías<sup>52</sup>. Esta anómala situación para una empresa como Marvel, que pocos años atrás estaba saboreando las mieles del éxito, propició un cambio de rumbo que le llevaría a nuevas propuestas con un equipo editorial distinto y que posibilitaría su plena recuperación. Ésta vendría, en parte, gracias a la valoración por parte de la crítica; en lo que a las ventas se refiere, la cuestión sería algo distinta. El inicio de los noventa arrojaba unas ventas de unos 48 millones de ejemplares mensuales. En el nuevo milenio, las ventas actuales de cómic se sitúan en torno a los 4 millones<sup>53</sup>. Desde que Superman iniciara su andadura en 1938 han pasado más de 80 años. Los superhéroes siguen fascinando a pequeños y mayores y, por lo que parece, seguirán fascinando a futuras generaciones. Al menos, mientras que en la fantasmagórica mente de los “niños-adultos” creadores de historias, permanezca esa ilusión por maravillarnos, con las que muchos hemos crecido.



**Fig. 18: Superhéroes Marvel**

*Los superhéroes perduran porque representan las creencias básicas americanas, hay que escoger entre el bien y el mal y los individuos pueden marcar la diferencia en la sociedad y la historia<sup>54</sup>.*

---

<sup>52</sup> (Julián, 2017. 1:12:20)

<sup>53</sup> Fuente: <https://www.tomosygrapas.com/category/noticias/comics/ventas-usa/>

<sup>54</sup> (Julián, 2017. 1:29:50)

### 2.3. De Timely a Marvel

En el centro de esta vorágine, merece un análisis aparte la pequeña compañía editora de cómics, Timely. Una pequeña compañía que, desde finales de los años 30 hasta la actualidad, se ha convertido en el referente del mundo del cómic y específicamente del cómic de superhéroes.

Si bien los dos superhéroes más icónicos (Superman y Batman) habían nacido en las páginas de National Comics (Action Comics y Detective Comics, respectivamente), la pequeña Timely fue haciéndose un hueco paulatinamente y sin descanso. Aunque pasó por momentos de verdadera crisis (quiebra y bancarrota incluidas), hay que reconocer el acierto que tuvo la compañía para crear un lenguaje visual y una forma de trabajar, que sería asimilado por otras editoriales de cómics y muchos artistas. Además, se sentaron las bases de lo que sería un verdadero imperio del entretenimiento, que unos 80 años más tarde, goza de una solvencia y prestigio fuera de toda duda.

Este apartado mostrará la evolución de la pequeña compañía, hasta convertirse en la influyente y poderosa Marvel Comics. Un proceso no exento de dificultades y polémicas: desde la lógica competición entre editoriales por colocar en el mercado el mayor número de cómics posible, hasta disputas no siempre resueltas sobre la autoría, creación y propiedad de personajes. Un relato propio de una telenovela en el que, por las tramas e historias que se plantean, los cómics son dignos herederos.

#### 2.3.1. Timely Comics

Con la aparición en 1938 de Superman, y principalmente debido a su éxito, las diferentes editoriales embarcaron en la tarea de crear sus propios superhéroes. De hecho, el editor detrás de Timely, Martin Goodman, supo ver, prácticamente en cada momento, cuáles eran los intereses del público y sabría satisfacer sus demandas, inundando el mercado de cómics de diversa índole, generalmente, al hilo de lo que hacía y publicaba su competidora principal, National Comics<sup>55</sup>.



Fig. 19. Timely Comics

Superman, y principalmente debido a su éxito, las diferentes editoriales embarcaron en la tarea de crear sus propios superhéroes. De hecho, el editor detrás de Timely, Martin Goodman, supo ver, prácticamente en cada momento, cuáles eran los intereses del público y sabría satisfacer sus demandas, inundando el mercado de cómics de diversa índole, generalmente, al hilo de lo que hacía y publicaba su competidora principal, National Comics<sup>55</sup>.

<sup>55</sup> El nombre que, tradicionalmente, se le ha dado a DC Comics desde la editorial Marvel, ha sido *Su Distinguida Competencia DC*. Lo cual ofrece una idea de la rivalidad existente entre ambas. Stan Lee

En la denominada Edad de Oro del cómic, Timely aportó dos de los personajes



Fig. 20. Marvel Comics #1

que se convertirían en estrellas de la compañía para esa época. En octubre de 1939, se publicó el número 1 de la revista *Marvel Comics*, en la que aparecían La Antorcha Humana (realmente, un androide) y Namor, el Hombre Submarino. Timely Comics produciría desde entonces una gran cantidad de nuevos personajes que aparecerían en las múltiples cabeceras que, a lo largo de estos primeros años de existencia, irían surgiendo en el mercado. Fue considerada una época de gran creatividad. En el plano histórico, EE.UU. aún sufría los

efectos de la Gran Depresión. Europa se encaminaba hacia la desolación con la 2ª Guerra Mundial. Los cómics suponían una auténtica válvula de escape para la infancia y la adolescencia estadounidense. En estas circunstancias, se propició el “encuentro” de tres talentos colosales en el seno de la editorial: Joe Simon, Jack Kirby y el, por entonces joven desconocido, Stanley Martin Lieber<sup>56</sup>. El genio y el talento de esta “santísima trinidad” para contar historias, sentarían las bases de la industria del cómic para las próximas décadas.

La década de los 40 alumbraría unos de los personajes más representativos de la compañía: el Capitán América. De la mano de Joe Simon y Jack Kirby, Timely Comics mostraría al mundo, en marzo de 1941, a un supersoldado que, en la portada de su primer número, propinaba un puñetazo al mismísimo Hitler. Los cómics habían entrado en guerra y Estados Unidos había abandonado la neutralidad. Durante los primeros años de



Fig. 21. Capitán América Comics #1

la contienda, las diferentes editoriales de cómics tratan la guerra como el género fundamental de sus historias. Los diferentes superhéroes lucharán contra los nazis y se editarán publicaciones con la guerra como temática principal. En ese sentido, el cómic fue un buen instrumento de propaganda como lo fue también el cine.

---

ideó ese juego de palabras con las iniciales de la editorial para no referirse directamente a ella y evitarle publicidad.

<sup>56</sup> Es conocida la anécdota en la que Stan Lee cuenta que al tener la pretensión de ser un escritor “serio” decidió cambiarse el nombre para que no se le asociara con los cómics. Modificó su nombre Stanley por Stan Lee. El resto es historia.



En la primera mitad de la década de los 40, los diferentes superhéroes siguieron copando el mercado. La guerra era un buen reclamo para los lectores. Pero su fin, supuso el declive de aquéllos; los lectores demandaban intereses diversos. Parecía haber un cierto hastío hacia los superhéroes o, más bien, una indiferencia por un tipo de personajes que tenían su razón de ser en el periodo bélico anterior, y que ahora, habrían perdido el favor del público (con sus más y sus menos, los superhéroes que se mantuvieron “a flote” con una cierta continuidad, fueron los iconos de DC, Superman, Batman y Wonder Woman).

La fértil Timely estaba agotando sus ideas innovadoras. La explosión de creatividad de los primeros años, dio paso a una especie de abulia en la que la compañía no solo iba perdiendo peso en el mercado, sino que el éxito de antaño parecía abocado a desaparecer. Martin Goodman decidió eliminar el nombre de Timely de la línea editorial de cómics<sup>57</sup>. Aunque en la segunda mitad de los años 40 hubo un declive en lo que a creatividad se refiere, no es menos cierto que la actividad de la compañía era ciertamente frenética. Goldman inundaba el mercado con cientos de publicaciones de diversa índole. Los superhéroes y los funny animals habían perdido empuje pero a cambio, géneros como el western, el policíaco, el terror o el romántico se mostraban lo suficientemente populares como para tener un hueco en el mercado. De hecho, Goldman consiguió lograr una posición dominante en el mercado apostando más por la cantidad que por la calidad.

### 2.3.2. Atlas Comics

Esta “crisis de identidad” finales de 1951 cuando el nombre Goldman, pasó a ser también el Había nacido Atlas Comics. Los origen ligados a la realidad



Fig. 22. Atlas Comics

tuvo su punto de inflexión a de la distribuidora de cómics de nombre de la propia editorial. cómics han estado desde su contextual de cada momento.

Ello se ha visto plasmado en su género y temática. En la década de los 50, el cambio de

---

<sup>57</sup> Una práctica corriente, tanto en Marvel Comics como en otras compañías como DC Comics, fue la de renombrar y/o reenumerar sus publicaciones desde prácticamente su origen. De esta manera al cambiar el nombre de una publicación, el lector no asociaba la cabecera anterior con la nueva (sobre todo si aquella no había tenido éxito). También se modificaban los números en el intento de acercar nuevos lectores. Parecía razonable que un neófito no iniciaría su andadura en un cómic que llevara, por ejemplo, 345 entregas, así que, cada cierto tiempo, se cambiaba el nombre de la revista o se reenumeraba desde el número 1 para atraer al público.

nombre de la editorial vino acompañada de una recuperación de las historietas bélicas. Había estallado la guerra de Corea y eso se mostraba también en las páginas de los cómics. La década de los 50 fue una vorágine de acontecimientos. Los inicios de la década trajeron una inundación de publicaciones de Atlas, de calidad diversa (se calcula que en 1952 había en el mercado cerca de 400). Además, como ya se ha señalado, se empezaba a cuestionar el valor de los cómics como mero entretenimiento y se ponía el acento en aquello juzgado como más negativo y nocivo para la educación de la infancia.

La década finalizaba con una importante caída en ventas para Atlas, cambios en la distribución y la necesidad de reinventarse de nuevo. Además, supuso el nacimiento de lo que vino en llamarse posteriormente el *Bullpen*. El *Bullpen* hacía referencia al grupo de artistas que trabajaban en el departamento de cómics. Un grupo pequeño pero estable de artistas, dibujantes y guionistas con Stan Lee a la cabeza. Algunos como Jack Kirby, Steve Ditko, Don Heck, Paul Reinman, Al Hartley o Dick Ayers contribuyeron a la llegada de los superhéroes Marvel en la década siguiente.

La década de los 60 se iniciaba siguiendo la tónica habitual que había impreso Goldman a su compañía: seguir las modas. Si estaban en boga las historias románticas, publicaba cómics románticos. Si era el momento del western, lo mismo. En esa época, tras los cambios de distribución originados por la saturación en el mercado, Goldman tenía limitadas a ocho las publicaciones mensuales que podía editar. Al mismo tiempo, la competencia directa, DC Comics había creado a *La Liga de la Justicia*. En el número 28 de *The Brave and the Bold* se habían reunido algunos de los superhéroes de DC: Batman, Superman, Aquaman, Wonder Woman, Linterna Verde, Detective Marciano y Flash. Goldman, siempre atento a las circunstancias del momento, encargó a Stan Lee la creación de algo similar; aunque en esa ocasión, Stan Lee no se limitó a seguir la moda. Y todo cambió en el mundo de los cómics.

La anécdota en la industria del cómic es como sigue: Martin Goodman estaba jugando al golf con el ejecutivo de DC Comics, Jack Liebowitz y éste le comentó lo bien que estaban yendo las ventas de una nueva publicación *The Justice Ligue of America*<sup>58</sup>. Enseguida, Goldman le planteó la posibilidad a Stan Lee de reciclar algunos superhéroes de la llamada Edad de Oro y formar un supergrupo. Por aquel entonces, Lee estaba decidido a abandonar la compañía motivado por el hastío que le producía la

---

<sup>58</sup> (Martinus, 2017. 48:10)

sensación de realizar un trabajo sin motivación alguna, y encorsetado en los parámetros de la mera copia de otras creaciones ajenas. Al llegar a casa lo comentó con su mujer Joan quien le contestó:

Sabes, si Martin quiere que crees un nuevo grupo de superhéroes, ésta podría ser la oportunidad que siempre querías. Puedes hacer historias más profundas y sustanciales y crear personajes interesantes, que hablen como gente normal. Puede ser divertido para ti, crear nuevos héroes y escribirlos con un estilo diferente, el estilo que siempre quisiste usar, el que pueda atraer tanto a lectores adultos como a los más jóvenes. No tienes nada que perder por hacer un cómic como crees que debe hacerse. Lo peor que puede pasarte es que Martin se enfade y te despida, pero tú te quieres ir en cualquier caso. ¿Cuál es el riesgo? (Clemente, 2015, 11-12).

De esta manera nacieron los 4 fantásticos en *The Fantastic Four* #1 saliendo al



Fig. 23. *The Fantastic Four* #1

mercado en agosto de 1961 pero con fecha de noviembre. A partir de ese momento la inspiración creativa del denominado *Bullpen* fue, cuanto menos, extraordinaria. A los 4 fantásticos se unirían poco después Ant-Man, Hulk, Spider-Man, Thor, Iron-Man, los X-Men o Dr. Strange, amén de supervillanos y personajes secundarios. Todos ellos eran “héroes que tenían la ambigüedad

moral justa para la generación de la Guerra Fría en sus últimos compases” (Howe, 2013, 3). Y fueron creados... ¡en los tres primeros años de la década de los 60! Stan Lee imprimía un ritmo vertiginoso y frenético al proceso creativo. Fue lo que se denominó “método Marvel”. Básicamente consistía en un breve diálogo entre el ilustrador y el guionista (durante los primeros años, Stan Lee) en el que Lee ofrecía un esbozo de lo que iba a ser la historia. El ilustrador, posteriormente, se encargaba de darle forma en las viñetas y, cuando regresaban al guionista, éste insertaba los diálogos. Fue un método originario de Marvel que sería adoptado por otras editoriales. Verdaderamente, este sistema fue una necesidad por el volumen de trabajo y la cantidad de superhéroes que se iban creando, más que una forma predeterminada de trabajar. De hecho, existían muchas variaciones entre el planteamiento original expuesto por Lee y su posterior traslación a las viñetas<sup>59</sup>.

<sup>59</sup> (Martinus, 2017. 58:20)

### 2.3.3. Marvel Comics

Estos primeros años de la década de los 60 trajeron también el último y definitivo cambio de nombre en la compañía. En mayo de 1963 se anunció oficialmente la nueva denominación de Marvel Comics. Había nacido no solo una “nueva compañía” sino un estilo implacable de marketing y publicidad que llevaría a la compañía a sus cotas más altas tanto a nivel artístico como económico. Pronto se empezaría a promocionar el “Universo Marvel” y la llamada “Era Marvel de los cómics”. El término Marvel, como concepto, como idea, estaba vertebrando todo un imperio editorial con un éxito sin parangón. Además del ya mencionado *método Marvel*<sup>60</sup> de trabajo, había dos elementos cruciales en los cómics de la compañía que explican el aplauso que tuvieron por parte de los lectores. Uno era la continuidad. Las historias de los diferentes personajes se entremezclaban entre unas publicaciones y otras. Las aventuras de *Spider-Man*, por ejemplo, podían tener relación con acontecimientos sucedidos en *Los Vengadores*. Esto posibilitaba el nacimiento de todo un universo interrelacionado. Como apunta Molina “uno de los grandes atractivos del universo Marvel es que todas las series están conectadas entre sí, transcurren en un mismo mundo y avanzan a la vez” (Molina, 2016, 67). Los *crossovers* (cruce de aventuras de los diversos superhéroes) fueron práctica habitual desde el principio. Naturalmente, para conocer la historia en su totalidad, era “conveniente y aconsejable” adquirir los cómics de los diferentes personajes. La estrategia comercial fue todo un acierto. Además, los superhéroes de Marvel evolucionaban. Por ejemplo, el personaje de Peter Parker, alter ego de *Spider-Man*, inició sus aventuras en el instituto. Pero posteriormente iría a la universidad, se casaría... Aunque el tiempo no transcurre por igual en el mundo real que en el universo Marvel, los personajes envejecen<sup>61</sup>. De forma lenta, pero envejecen. De hecho este tiempo “marveliano” tan dilatado ha llevado en ocasiones a algunos errores que, sin ser relevantes para las tramas de los personajes, representan gazapos para que los atentos y exigentes lectores puedan descubrirlos. El otro elemento, significativamente más importante, era la cotidianidad de la vida de los superhéroes. A partir de los años 60 con la aparición de *Los 4 Fantásticos*, las aventuras que experimentaban eran episodios de la vida diaria de sus propios lectores. Johnny



Fig. 24. Marvel Comics

<sup>60</sup> Puede consultarse el despiece de Raimon Fonseca, ‘El método Marvel’ en el volumen 4 de la colección *Del tebeo al manga: Una historia de los cómics*, pág. 24 referenciada en la bibliografía.

<sup>61</sup> (Marín, 2016, p.78-79)

Storm (la antorcha humana, uno de los miembros de la “fantástica familia”) era un adolescente que molestaba continuamente a la Cosa (otro miembro), le gustaba exhibir sus poderes, era un tanto arrogante, propio del comportamiento típico adolescente. A Spider-Man, se le agotaban sus cargas de telarañas sintéticas en el momento más inoportuno. Su traje tenía que pasar por la lavandería y como “ciudadano de a pie”, era un desastre. Los lectores podían perfectamente identificarse con las situaciones rutinarias de sus héroes favoritos porque eran las mismas que las que tenían ellos. Los 4 fantásticos tenían problemas económicos para pagar las facturas del edificio Baxter (edificio donde transcurre su “vida familiar”), Daredevil tenía problemas de conciencia entre sus acciones justicieras y su fe católica, Iron-Man tuvo problemas con el alcohol, Spider-Man no sabía “conciliar” su vida personal con su vida profesional... Los personajes tenían una personalidad marcada. Había una carga de profundidad psicológica en sus hazañas, sus motivaciones, sus aciertos, sus frustraciones... Esta cotidianidad se convirtió en un factor clave para explicar el éxito de las aventuras de los superhéroes. Todos ellos presentaban controversias y dilemas morales. Había muchos matices en el proceder de los superhéroes y, aunque estaba claro quiénes eran los buenos y quiénes los villanos, las vivencias de muchos de ellos se acercaban más a una visión trágica de la vida al estilo shakesperiano que a una simplificación maniquea entre el bien y el mal.

En otro orden de cosas, existe también otro componente que ayuda a explicar el éxito de los personajes de Marvel. Las hazañas de parte de los héroes de DC Comics tienen lugar en ciudades ficticias: Metropolis para Superman, Gotham City para Batman o Central City para Flash. Sin embargo, la mayoría de los héroes de Marvel tienen su residencia en la ciudad de Nueva York. Ello posibilita que el lector se pueda sentir más involucrado en las historias dado que, los lugares frecuentados por aquéllos, son los mismos por los que él transita. Además, el hecho de que la mayor parte de los superhéroes marvelianos convivan en la misma ciudad, facilita el entrecruzamiento de sus aventuras.

Hay otra variable de tipo contextual que explica la consolidación del universo Marvel: la capacidad de la compañía de reflejar la realidad de cada momento en las páginas de sus cómics. Esto se ha hecho patente a lo largo de las décadas en diversas cuestiones como el propio origen de muchos de sus héroes. Los años 60 transcurrieron

bajo la espada de Damocles del peligro nuclear<sup>62</sup>. Basta recordar como ejemplo, la crisis de los misiles de Cuba en octubre de 1962. Parte de los héroes de la década de los 60 tienen su génesis en experimentos o accidentes que, con nombres diversos, están inspirados en ese pánico nuclear. Así, por ejemplo, Los 4 Fantásticos obtienen sus poderes tras verse expuestos a una emisión de rayos cósmicos, Bruce Banner se transforma en el Increíble Hulk tras un accidente en un laboratorio viéndose irradiado por rayos gamma o Peter Parker se transformará en el asombroso Spider-Man tras la picadura de una araña radioactiva. Las historias que presentaba Marvel siempre contemporizaban con los episodios históricos del momento. En los años sesenta, con la construcción del muro de Berlín (casualmente el mismo mes y año que la aparición del primer número de *Los 4 Fantásticos*), la carrera espacial en ciernes o el posible uso inapropiado de la energía nuclear, los guionistas no tenían demasiadas dificultades para crear historias impactantes de acción: una lectura política de los cómics en torno a la amenaza comunista era una constante de esa época. Bajo este prisma de reflejar la propia realidad, cobra especial relevancia la recuperación de un personaje icónico de la época dorada. El interés por los superpatriotas (véase Capitán América) fue decayendo con el fin de la guerra. El personaje fue recuperado a principios de 1964. No deja de ser curioso que sea precisamente el superhéroe que encarna los típicos valores norteamericanos, el que fuese devuelto a las páginas de los cómics meses después del asesinato de John F. Kennedy. En un momento en el que la nación quedó huérfana de líderes carismáticos, el mundo del cómic ofreció el suyo. Otras realidades de la época, también vieron su reflejo en las páginas de los cómics de superhéroes como los movimientos sociales propios de esta década (movimientos pacifistas, por ejemplo), la lucha por los derechos civiles de la comunidad afroamericana o lacras asociadas injustamente a clases marginales como la delincuencia o la drogadicción.

A finales de 1968, Martin Goodman vendería Marvel Comics a Perfect Film & Chemical Corporation. Lo singular de esta venta fue que, hasta ese momento, la distribución de los cómics de Marvel dependía de su competidora más directa: DC Comics. Ello tenía una consecuencia clara: su ‘Distinguida Competencia’ marcaba el máximo de colecciones que Marvel podía sacar al mercado mensualmente. La posibilidad de expansión era limitada así como su libertad creadora. Con la venta, Goodman dotó a la compañía de una mayor libertad para incrementar el número de

---

<sup>62</sup> (Eustice, 2017. 34:20)

colecciones de sus superhéroes, sin verse encorsetado por las limitaciones impuestas por DC. Libre de ataduras en la producción y distribución, los pilares de Marvel Comics habían sido asentados. En las décadas sucesivas irían revelándose una nueva generación de guionistas y dibujantes que dejarían su impronta en *la casa de las ideas*. Los 70 darían cabida a autores como Roy Thomas, Marv Wolfman, Jim Starlin, o Chris Claremont, entre otros, quienes consolidaron una marca, Marvel, y una forma de narrar historias. En estos años Marvel diversificó su oferta con otras propuestas temáticas (terror, ciencia-ficción, artes marciales). No obstante, el género de superhéroes siguió siendo el preferido de los lectores.

Hacia el año 1975, se produjo un renacimiento de los X-Men, superhéroes mutantes cuyas ventas habían ido menguando con el tiempo y que iban a volver para convertirse en pilar fundamental de la compañía. Las cuestiones de tipo moral (la exclusión social, la xenofobia, el racismo...) que transmitían los atormentados mutantes calaron en un público ávido de unos personajes en absoluto planos y con múltiples y, en ocasiones, oscuras aristas. Con los X-Men, no quedaba clara la línea entre el bien y el mal; no había unos mutantes malos *per se* sino una divergente manera de adaptarse e integrarse en la sociedad por parte de unos u otros. Existía una premeditada ambigüedad en el comportamiento de muchos de los mutantes y, detrás de su actitud, se vislumbraba el miedo a sentirse rechazado, dada la incomprensión por parte de los humanos. Los serios problemas de adaptación a los que se enfrentaban los X-Men los catapultaron al éxito en lo que a ventas se refiere.

A finales de los 70 y principios de los 80 se irían implantando, lentamente pero sin descanso, en Estados Unidos las tiendas especializadas. Si hasta el momento los cómics se vendían en quioscos de prensa o pequeñas tiendas de barrio, el cambio de década traería consigo la aparición de estas tiendas y con ellas el consiguiente cambio en la industria del cómic. Los 80 expandieron el universo Marvel a la pantalla de televisión con series animadas y de ficción sobre algunos de sus personajes con fortuna desigual. A nivel empresarial, la compañía había pasado en estos años por diferentes propietarios que veían, en el cada vez más consolidado mundo de los cómics, un filón económico que podría ser explotado. Ello llevó a una burbuja en la industria a partir de finales de los 80 y que continuaría a lo largo de la década siguiente. Esta situación abocó a Marvel, en la práctica, a la bancarrota. En los años 90, las ventas de los cómics



eran millonarias. El cómic se convirtió en un bien en el que valía la pena invertir. Se editaban múltiples portadas de un mismo número para coleccionistas. El mercado se vio colapsado. Las tiendas especializadas se veían obligadas, por una controvertida política de distribución, a comprar por adelantado un determinado número de publicaciones y quedarse posteriormente con las que no hubiesen podido vender. A esto hay que añadir además que algunos de los creadores más destacados de la época, como Jim Lee o Todd McFarlane, por citar dos, abandonarían Marvel para crear su propia editorial, Image Comics. Al margen de diferencias creativas y/o económicas con algunos de los artistas que irían abandonando *la casa de las ideas* (no solo en los 90 sino con anterioridad), la causa fundamental se relaciona con la propiedad intelectual. Todas las creaciones de los diferentes artistas quedaban bajo la propiedad de Marvel. Salvo pequeñas excepciones (el propio McFarlane fue una de ellas) los trabajos que iban surgiendo no podían salir más allá de “las paredes de Marvel”. La compañía acumulaba, justa o injustamente, la totalidad de todas las creaciones que se publicaban bajo su sello. Una circunstancia que llevaría a muchos artistas a verse minusvalorados y que les abocaría, irremediablemente, a abandonar la editorial. En síntesis, una mezcla de malas decisiones estratégicas, codicia, falta de originalidad en las propuestas, especulación o un cierto hartazgo del público, llevó a que la industria del cómic se resintiera considerablemente y en especial Marvel, que en 1996 se declaró en quiebra. Un año más tarde, el fabricante de juguetes ToyBiz, subsidiaria de Marvel Comics, se fusionó con Marvel Entertainment Group (matriz de Marvel Comics) para formar Marvel Enterprises salvando a Marvel de la bancarrota.

La entrada en el nuevo milenio, con los números rojos saneados, trajo a un nuevo equipo directivo en Marvel Comics: Bill Jemas como presidente y Joe Quesada como editor jefe. Sus aportaciones al universo Marvel lograron devolver el prestigio de épocas pasadas. Eliminaron algunas publicaciones poco exitosas, redujeron el número de cabeceras de un mismo personaje y trajeron a la editorial savia nueva proveniente del mundo del cine y la televisión como J. Michael Straczynski. Además, a partir del 2000 se iniciarían las adaptaciones cinematográficas de algunos de los personajes icónicos de la compañía. Aunque habían existido algunas series y películas de superhéroes (sobre el Increíble Hulk, Spider-Man o el Capitán América), el resultado de su calidad artística no fue satisfactorio, al margen de la aceptación que pudieran tener. En 2000 llegaría a

las pantallas X-Men, siendo todo un éxito de taquilla<sup>63</sup> que dejaría abierto el aterrizaje de otros personajes como Spider-Man, Daredevil o Hulk. En 2008, con la creación de Marvel Studios, la compañía controlaría totalmente las adaptaciones al cine de sus héroes (hasta ese momento, la compañía concedía licencias de sus derechos para la explotación cinematográfica). Desde Iron-Man (2008) han sido producidas cerca de 30 películas bajo la denominación Universo Cinematográfico Marvel en el que la continuidad y entrecruzamiento de historias propias de los cómics son trasladadas a la gran pantalla con un éxito colosal. La estimación en taquilla desde Iron-Man (2008) hasta Spider-Man: Far from home (2019) es de más de 8.500 millones de dólares solo en los Estados Unidos y superando los 22.500 millones en la taquilla mundial<sup>64</sup>.

Tras ser adquirida en 2009 por la todopoderosa Disney por unos 4.000 millones de dólares, Marvel Studios en particular, pero la marca Marvel en general, se ha consolidado como sinónimo del entretenimiento audiovisual además de mantener su originaria vocación de entretenimiento desde los trazos en una viñeta. Un sólido presente que camina, inexorablemente, hacia el mundo digital acorde con los nuevos tiempos tecnológicos, sin renunciar a las esencias que les vieron nacer en aquel ya lejano 1939 bajo el “oportuno” nombre de Timely.

---

<sup>63</sup> Fuente: <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=xmen.htm>

<sup>64</sup> Fuente <https://www.the-numbers.com/movies/franchise/Marvel-Cinematic-Universe#tab=summary>

## 2ª PARTE. EL NACIMIENTO DE UN ICONO: SPIDER-MAN

### 1. Introducción: Lanzando telarañas

Desde la llegada, en junio de 1938, de Superman, ha ido apareciendo una ingente cantidad de superhéroes, dando lugar a una verdadera industria en torno a la figura del defensor de la justicia. Un defensor que ha tenido matices, contradicciones o momentos de debilidad, como cuestionarse su tarea heroica. De todos ellos, Spider-Man representa un verdadero paradigma de todos los sentimientos encontrados que retratan al paladín de la justicia por excelencia. Spider-Man es un “hijo de las circunstancias” a las que, en definitiva, se enfrentará del modo más digno posible. Saliendo casi siempre airoso, aunque ciertamente, también escarmentado. Motivo por el cual puede ser considerado un buen arquetipo del sufriente superhéroe que antepone los intereses colectivos a los propios. Rafael Marín retrata a Spider-Man como un

Perdedor e individualista, anti-héroe en suma, es el Spider-Man que retrata Steve Ditko: un héroe que se queja y se esfuerza, que protege a su familia y su marco social y recibe, como el moderno Robin Hood que es, la persecución de las fuerzas del orden... y contrariamente a Robin Hood, el desprecio de las personas a quienes salva (Marín, 2016, 222).

En *el antifaz transparente*, Arturo Encinas (2016) realiza una clasificación de los diferentes tipos de superhéroes en tres grandes grupos. Dicha clasificación está pensada para el cine; sin embargo, es perfectamente exportable al mundo de los cómics. Por un lado, estarían los superhéroes con un carácter semidivino que, dada su particular naturaleza, ya poseen poderes; Superman o Thor serían dos claros exponentes de este grupo. También destaca el grupo de los denominados superhéroes ‘tecnológicos y de gimnasio’; personas sin habilidades extraordinarias que con esfuerzo logran amplificar sus habilidades. Pienso que tal vez, este grupo podría ser el más meritorio de todos, precisamente por sus carencias. Iron-Man o Batman pertenecen a este segundo grupo. Finalmente, Encinas hace referencia a los denominados ‘héroes de laboratorio’; aquellos que han experimentado algún tipo de accidente o proceso científico y que, como resultado de ello, han obtenido habilidades especiales. Daredevil, el Capitán América y, por supuesto, Spider-Man, son ejemplos de estos héroes. Los poderes que posee el héroe del primer grupo, los liga a un destino predeterminado, del que difícilmente puede abstraerse. El caso de los que han construido tecnológicamente sus poderes, responde

más a una elección libre y consciente. Pero los héroes ‘por accidente’, lo son a su pesar. Ni lo son por naturaleza, ni lo son por vocación. En esa encrucijada se mueve Spider-Man. Unos poderes que le son conferidos accidentalmente y por los que se verá abocado a reinventarse. El camino que emprenderá a partir de ese momento, le llevará a convertirse en un auténtico héroe y concitará al tiempo el aplauso unánime por parte de sus millones de seguidores alrededor del mundo.

Este apartado se ha planteado siguiendo dos perfiles diferenciados. El primero de ellos, ofrecerá un perfil biográfico de Spider-Man; desde las circunstancias de su creación hasta algunos de los episodios vitales más relevantes. A continuación, se presentarán tres grupos de personajes recurrentes en su vida: sus adversarios, algunas de las mujeres más representativas con las que ha compartido viñetas y sus aliados más destacados. Todos ellos, en mayor o menor medida, contribuyen a hacer del protagonista quien es. Conocerlos, siquiera sucintamente, permitirá justificar el porqué de tal contribución. En el segundo perfil, de corte más psicológico, se analizarán algunos de los rasgos característicos de Spider-Man (aunque no exclusivos suyos): la soledad o el significado de la máscara, u otro elemento, este sí, propio del trepamuros, la utilización consciente del humor a modo de arma, tanto o más eficaz que cualquiera de sus múltiples habilidades.

En síntesis, se presentará el origen del personaje y se reflexionará sobre algunas de las cuestiones fundamentales que más directamente se asocian con el mismo, y que han servido, a lo largo de las casi seis décadas que lleva “trepar los muros”, para construirse como héroe y convertirse en todo un icono pop que traspasa las fronteras de la cultura estadounidense.

## 2. Perfil biográfico

### 2.1. La génesis del héroe. Contexto e influencias



Fig. 25 *Amazing Fantasy #15*

El éxito de *Los 4 Fantásticos*, la primera “superfamilia” de Marvel, abriría la veda para el posterior desembarco de múltiples personajes superheroicos. El alumbramiento de Spider-Man no deja de ser arriesgado en muchos aspectos y, en virtud de ello, cabe señalar que la buena acogida del personaje no fue algo previsto ni había depositadas en él demasiadas expectativas. Pero lo cierto es que su aparición en agosto de 1962, en el número 15 de *Amazing Fantasy*<sup>65</sup>, tuvo tal acogida, que meses después protagonizaría su propia cabecera y, con fecha de marzo de 1963, “vendría al mundo” *Amazing Spider-Man*, un título clave en la historia de la

editorial Marvel que se ha mantenido desde entonces y sigue publicándose en la actualidad<sup>66</sup>. El guionista Stan Lee ideó un personaje diferente a todos los anteriores caracterizado por su corta edad. Hasta ese momento, la figura del compañero/ayudante del héroe principal, el *sidekick*, era retratado como un adolescente inexperto que necesitaba del cuidado y la guía del superhéroe, y que le ayudaba en tareas secundarias. Un acompañante que muchas veces debía ser rescatado por el héroe, y que asumía el rol más gracioso, como contrapunto a la tarea que desempeñaba el principal. Algunos de los sidekicks más conocidos han sido Robin, para el personaje de Batman o Bucky Barnes para el Capitán América. El por entonces editor de Marvel, Martin Goodman, no veía con muy buenos ojos que el protagonista de una historia fuese un adolescente. El planteamiento de Stan Lee de asociarlo con una araña acabó por convencer a Goodman del futuro fracaso que se estaba ultimando. La fobia a las arañas y lo insustancial de un héroe adolescente fueron dos poderosas razones por las que Goodman decidió no apostar directamente por este nuevo personaje. Pero dado el empuje que estaba teniendo Marvel con el nacimiento de nuevos héroes (a *Los 4 Fantásticos* se unirían *Ant-Man* o *Hulk*), se dio luz verde al “proyecto arácnido”, un superhéroe

<sup>65</sup> En realidad, el cómic salió en el mes de junio de 1962 con fecha de agosto. Como ya se ha señalado, era una práctica habitual de las editoriales.

<sup>66</sup> Desde su aparición, el personaje de Spider-Man ha tenido diferentes cabeceras con mayor o menor suerte comercial, *Amazing Spider-Man* (1963), *Marvel Team-up* (1972), *Peter Parker: The spectacular Spider-Man* (1976), *Web of Spider-Man* (1985), entre otras. Si no se apunta lo contrario en las notas al pie, las referencias en este trabajo siempre aludirán a la original y más longeva, *Amazing Spider-Man*.

adolescente, y se le adjudicó una publicación que no tenía demasiado éxito, *Amazing Fantasy*, y que parecía estar abocada a desaparecer (de hecho, la intención era que dejara de publicarse tras la presentación de Spider-Man. Tal era la confianza en el nuevo proyecto de Lee). La irrupción de este peculiar adolescente, tímido y enclenque con miopía, en la ya mítica *Amazing Fantasy*, supuso todo un revulsivo y, de la noche a la mañana, pasaría a convertirse en uno de los superhéroes más queridos y representativos de la casa de las ideas<sup>67</sup>.

En un artículo publicado en la revista *Quest*<sup>68</sup> del verano de 1977, Stan Lee rememora las influencias que tuvo para la creación de Spider-Man. Un superhéroe de los años 30, *The Spider* parece que se encuentra entre ellas. *The Spider, Master of Men*, fue un personaje creado por Harry Steeger para el formato de revista pulp cuya primera aventura tuvo lugar en octubre de 1933. Era una especie de justiciero que luchaba contra el crimen con un parecido más que razonable a otro personaje enmascarado de la época, *The Shadow*. Su peculiaridad era un anillo con la imagen de una araña que marcaba en la cara de aquellos a los que golpeaba. La similitud entre dicho personaje y la creación de Lee no va más allá. El símbolo de la araña parece ser lo único que empareja a ambos. Ni el tipo de poderes, ni la vestimenta, ni la edad o el carácter, permiten asociar a uno con el otro. Sin embargo, Spider-Man pronto iba a ser reconocido como un héroe a la altura de los más grandes, por parte de los lectores ávidos de aventuras maravillosas y superheroicas pero, al mismo tiempo, no alejadas de su propia cotidianidad. Como señala Lee en la entrevista citada de la revista *Quest*: “Decidí representarlo como un adolescente torpe de la vida real que por algún milagro había adquirido un superpoder” (Lee, 1977, 32-33). Ese fue, a mi juicio, uno de los grandes aciertos de los creadores del héroe arácnido. Cualquiera podía sentirse identificado con el alter ego de Spider-Man. Cualquiera podía ser Peter Parker. Un adolescente torpe, tímido y no especialmente popular entre sus compañeros de clase. Un adolescente que vivía la adolescencia como lo que es: una etapa problemática y cambiante. Hasta ese momento, los héroes de los cómics habían sido dechados de virtudes y se les retrataba como seres superiores y fenomenales. Estaban alejados de la realidad y encarnaban una fantasía imposible de

---

<sup>67</sup> (Martinus, 2017. 0:38)

<sup>68</sup> Enlace a la página web <https://kirbymuseum.org/blogs/dynamics/2011/08/27/how-stan-lee-invented-spider-man>, donde se muestra el artículo completo de Stan Lee en el que recuerda el contexto en el que creó al personaje de Spider-Man. El enlace incluye las páginas escaneadas de la citada entrevista a Lee. [Traducido del inglés].

lograr, haciéndose inalcanzables para los lectores. Pero Peter Parker era distinto. El guionista Grant Morrison lo retrata del siguiente modo:

La primera vez que vimos a Parker no estaba brincando entre edificios ni atrapando a maleantes, sino que permanecía de pie, aislado de un grupo de adolescentes burlones, a una distancia física y emocional que parecía infranqueable. 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 (Morrison, 2012, 120-121).

El adolescente que no fuese popular en su instituto, el que era rechazado, el considerado en cierta manera un outsider, un “bicho raro”, tenía por fin un espejo en el que mirarse. Alguien con el que sentirse identificado, porque en las páginas de *Amazing Spider-Man*, tan interesantes eran las vicisitudes del héroe enmascarado como las del adolescente apocado y timorato. Un auténtico perdedor<sup>69</sup>. Una de las características del personaje ha sido que sus poderes no le han hecho invencible. A pesar de su fuerza, agilidad, reflejos, etc... Spider-Man no siempre se sale con la suya. No sale victorioso invariablemente. Bien sea atribuido a su inexperiencia por su juventud, a la arrogancia típica de esta etapa del proceso de madurez o a la voluntad de los guionistas, Spider-Man será también un héroe atípico en este sentido. Para Marín, Spider-Man representa “el aporte realista, a caballo entre la autoparodia, la humorada y la épica” (Marín, 2016, 44). En sus aventuras, muchas veces fracasará estrepitosamente. Y, en sus inicios, será condenado públicamente por parte de la sociedad, ya que será visto con cierto recelo (el editor del ficticio Daily Bugle, J.J. Jameson, tendrá mucho que ver en ello).

En las sucesivas páginas se realizará un análisis de esta dualidad entre el rol del héroe y el rol del adolescente retraído y cómo ambas personalidades irán poco a poco convergiendo a medida que ambos vayan “creciendo”. El tímido Peter Parker, creciendo cronológicamente, y, el superhéroe, creciendo en experiencia y en desengaños, en su cruzada contra el crimen y las injusticias que la vida le presenta, y que le lleva a asumir que sus habilidades no son necesariamente sinónimo de éxito y poder, sino de una pesada carga.

---

<sup>69</sup> No obstante, el personaje a lo largo de todos estos años irá evolucionando y, con el transcurrir del tiempo, poco quedará de este tímido adolescente en las posteriores aventuras perdiendo, a mi modo de ver, parte de la frescura y el atractivo que tenía el personaje que construyeron Lee y Ditko.



## 2.2. El tímido joven del instituto Midtown

La historia de nuestro protagonista se inicia en plena adolescencia en el instituto Midtown. Peter Parker es un tímido y apocado joven de unos 15 años serio y responsable. Huérfano de padres<sup>70</sup>, fue criado por sus tíos paternos, Ben y May Parker. En su difícil adolescencia, la figura paterna fue encarnada por tío Ben, una bondadosa persona y máximo referente para Peter. Junto a él, la sempiterna abnegada y preocupada tía May, que pasará a desempeñar el rol de padre/madre cuando el tío Ben muera asesinado. Se da la circunstancia que esta tragedia tiene lugar en el primer cómic de Spider-Man, por lo que la influencia de tío Ben, se intuye a lo largo de las aventuras del arácnido superhéroe, siendo por tanto la tía May quien representará realmente el papel de brújula moral del personaje.

Las vivencias de Peter Parker transcurren en un típico ambiente de la América de los 60 que tantas veces ha sido retratado en las películas hollywoodienses. Compañeros de instituto obsesionados por el deporte nacional, el fútbol americano, encuentros en cafeterías y salas de baile (algo así como nuestros *guateques*)... Los roles típicos de instituto también son reflejados perfectamente. El alumno brillante ataviado con gafas taciturno y retraído (el propio Peter Parker), el clásico matón arrogante que se lleva las chicas de calle, torpe en los estudios y destacado en el deporte (Flash Thompson<sup>71</sup>) y la también estereotipada imagen de la chica que acompaña al alumno más popular del instituto, pero que no suele mostrar un verdadero enamoramiento por éste a la espera de “algo mejor”. El entorno de Peter Parker tampoco es escogido casualmente. La residencia habitual de la familia Parker se sitúa en Forest Hills, en el barrio de Queens. Esta zona, antaño conocida como Whitepot, fue en sus inicios un enclave eminentemente judío en el que había vivido uno de los creadores de Spider-Man, Stan Lee. Es significativo el dato por cuanto que uno de los atractivos para el lector del trepamuros (pero también de otros superhéroes de Marvel), consistía en identificar los emplazamientos por los que transitaban en su rutina diaria. Respecto a la cuestión judía, simplemente reseñar la importancia que ha tenido históricamente el denominado ‘lobby judío’ en la industria norteamericana del entretenimiento en general

---

<sup>70</sup> A lo largo de las aventuras de Spider-Man se narra que los padres de Peter Parker, Richard y Mary Parker, fueron espías de la CIA asesinados por Cráneo Rojo un archienemigo de los superhéroes Marvel.

<sup>71</sup> Aunque en los cómics este personaje irá evolucionando, resulta paradójico cómo Flash es el más entregado admirador de Spider-Man y, al mismo tiempo, el mayor acosador en el instituto del alter ego del héroe.

y, también particularmente, en el mundo del cómic. Tampoco es de extrañar habida cuenta de la ascendencia judía de muchos de los creadores de Marvel.

Parte del éxito de las aventuras de Spider-Man, radica precisamente en estas descripciones. Leer un cómic de Spider-Man sitúa al lector adolescente en su propia realidad cotidiana. Porque en los institutos reales de la vida real, también hallamos los mismos roles; el empollón incomprendido, el alumno que abusa del más débil, la novia del “gamberro”... En la identificación del lector con las aventuras y desventuras del personaje, se encuentra una de las claves de la longevidad del héroe. El lector espera con impaciencia conocer contra qué villanos luchará Spider-Man pero, tanto o más fascinante, será conocer la accidentada vida de Peter Parker; quién se meterá con él en el instituto o qué nuevo achaque sufrirá su tía May. Para el lector arácnido, son tan atractivas las trepidantes hazañas de Spidey como las vicisitudes del temeroso Peter.

En las primeras andanzas del personaje ya se vislumbra claramente un rasgo inherente al héroe: la responsabilidad. Peter Parker es un alumno ejemplar un hijo/sobrino también ejemplar, preocupado por sus estudios, por su familia. Consciente de lo difícil que es llegar a final de mes, pagar facturas y mantener un delicado equilibrio referido a la economía doméstica. Esta eventualidad se verá más acentuada con la muerte del tío Ben, sustento económico en el hogar de los Parker, que abocará a Peter a buscarse un trabajo con el que compaginar sus estudios y llevar, *de facto*, las “riendas del hogar”. Una tarea inusual para un adolescente. Son estas situaciones las que van “creando” al héroe. De hecho en la primera aventura se puede “leer entre líneas” que Peter Parker no está cómodo con su forma de ser. Ser inteligente no le supone ser el más popular ni siquiera ser tenido en cuenta por sus compañeros. En una etapa, la de la adolescencia, tan problemática a todos los niveles, no es de extrañar que la adquisición de unos poderes trastoque de raíz el mundo de Peter. Desde el primer momento en el que toma consciencia de su asombrosa situación adopta una actitud egoísta: “¡Estoy harto de que me tomen por tonto!... ¡De ahora en adelante, solo me preocuparé del número uno... o sea de mí!” (Lee y Ditko, 2013, 15). Apenas avanza la historia, empero, ésta dará un giro de 180° cuando el hecho de dejar escapar a un ratero tendrá como consecuencia directa la muerte de su tío Ben. La falta de responsabilidad, no “ofrecer”, en un sentido aristotélico, los dones que uno posee al servicio de la comunidad para el bien de la polis, de esa comunidad en la que se inserta el personaje,

supondrá el duro aprendizaje que marcará el devenir de Spider-Man y un inevitable punto de inflexión, al darse la circunstancia de que el responsable de la muerte de su tío Ben y el ratero que previamente había dejado escapar Peter, son la misma persona. Esta primera aventura de Spider-Man se inicia con un extraordinario regalo, unos dones asombrosos que se convertirán, al final del episodio, en una pesada carga y que pondrán de manifiesto (tal como relata el narrador en la última viñeta) que *un gran poder conlleva una gran responsabilidad*. A partir de este momento, en el que Peter Parker poco a poco va asumiendo su nuevo rol, tendrá que enfrentarse no solo a diversos enemigos sino a su precariedad económica, a la ausencia de su tío Ben, a la incompreensión de la sociedad y, naturalmente, a los problemas propios de la adolescencia.

Una atípica adolescencia que, hasta cierto punto, se verá forzado a dejar atrás y que, en cualquier caso, le ocasionará no pocos conflictos. Algunos de ellos, no pasarán desapercibidos al lector. El héroe arácnido es uno de los primeros personajes que realiza un ejercicio poco habitual en los cómics: la introspección. En las viñetas podemos apreciar cómo Spider-Man dialoga silenciosamente consigo mismo (en un sentido platónico), donde podemos conocer de primera mano sus inquietudes, sus inseguridades y, en general, los conflictos internos que su doble identidad le causan. En las páginas de los cómics, hasta entonces, eran habituales los diálogos entre los personajes o viñetas cargadas de acción, con alguna onomatopeya de acompañamiento. Realizar reflexiones sobre lo que el protagonista debía hacer, mostrar inquietudes, inseguridades... no era lo propio. Sin embargo, este recurso era bien recibido por el lector porque podía establecerse un vínculo de empatía con el héroe, pues daba la sensación que esas reflexiones eran ‘compartidas’ con los lectores.

Dejando atrás este periodo de pubertad, en el número 28 de *Amazing Spider-Man*, Peter Parker asiste a su ceremonia de graduación de la etapa de secundaria. En aproximadamente dos años de existencia de la publicación (entre finales de 1963 y finales de 1965), ha concluido sus estudios obligatorios. A lo largo de este periodo se ha ido trazando el perfil de un adolescente que debe lidiar con su doble condición; por un lado, la lógica preocupación de quien se ha de formar para labrarse un futuro, y también el héroe, “a tiempo completo”, encargado de proteger al necesitado. Su particular situación personal le impedirá desarrollar una vida adolescente al uso. Se perderá

muchas de las experiencias habituales como un típico noviazgo (tener que dejar plantada a la chica de turno en múltiples ocasiones, no será lo más acertado aunque claro, su trabajo no entiende de devaneos amorosos) o los guateques de la época. El superhéroe que va forjando su destino desde la adolescencia, también irá observando lo difícil que es conciliar el salvar vidas y enfrentarse a sus enemigos con hacer la compra para su tía o los deberes para el instituto.

El cambio de ciclo educativo coincidirá casi con el cambio de dibujante de las historias de *Amazing Spider-Man*. El co-creador junto a Stan Lee, Steve Ditko, abandona la revista (y la compañía Marvel) en el número 38, con fecha de julio de 1966. En poco menos de cuatro años, Ditko había construido un referente para la cultura pop, no solo estadounidense. Los siguientes números, ya con un dibujante distinto (también legendario en el mundo del cómic, John Romita Sr.), alcanzarían un estilismo que, sin ser en sus inicios radicalmente rompedor respecto al de Ditko, ofrecería la que suele ser considerada como una de las clásicas imágenes que se tiene de Spider-Man.

El personaje de Peter Parker, poco a poco, ha ido madurando en estos años de instituto. Desde una perspectiva psicológica la causa es bastante comprensible: la personalidad descarada y desenfadada de Spider-Man ha hecho mella en el tímido Peter Parker y viceversa; la actitud responsable y reflexiva de éste han influido notablemente en el comportamiento de aquél. En las primeras aventuras, era relativamente sencillo diferenciar ambas formas de ser. Pero, paulatinamente, hay una especie de reajuste de “personalidades”, por decirlo de algún modo, procurando a sus aventuras un delicado equilibrio, que no siempre será capaz de mantener.

### **2.3. El brillante estudiante de la universidad Empire State**

El tránsito a la universidad supone un peldaño más en el proceso de madurez del personaje y consecuentemente, del héroe. Ahora, nos encontramos con un joven universitario, mayor de edad, con preocupaciones y tribulaciones distintas a las propias del adolescente de instituto. El contexto social de finales de los años 60 corre parejo a las aventuras de Spider-Man. Por citar un ejemplo de esta época, las reivindicaciones estudiantiles en la universidad, inspiradas en las protestas del mayo del 68 en París, se

verán reflejadas en *Amazing Spider-Man*<sup>72</sup>. Situaciones como esta obligarán a posicionarse sin ambages. En las historietas, los guionistas sabrían cuándo dejar en un segundo plano al propio protagonista principal para poner el foco allá donde interesase en cada momento. Es una idea a tener presente puesto que a lo largo de las aventuras, tanto de Spider-Man como de otros personajes, se han mostrado pronunciamientos políticos en un determinado sentido que, en última instancia, invitan, cuanto menos, a la reflexión. Y es relevante porque, al fin y al cabo, entretener es un objetivo prioritario para los editores de cómics. Pero qué duda cabe, que en el arte que muestran, también subyacen mensajes, posicionamientos diversos, que configuran los cómics como un medio más de transmisión de ideas que expresen el sentir de una sociedad en continuo cambio. En cualquier caso, que ello no lleve a la confusión. No se trata de entrever que una misión del cómic sea el adoctrinamiento. Nada más lejos de la interpretación que se pretende ofrecer aquí. Pero si estas historias han tenido tanta resonancia es porque existe una clara identificación entre las aventuras de los personajes y la realidad. Y los mismos problemas que experimenta un ciudadano en su vida cotidiana, se ven también en las páginas de estas publicaciones.

La etapa universitaria ofrecerá un Peter Parker más adulto. Con el rol de superhéroe asumido completamente<sup>73</sup>, Spider-Man se enfrentará a las más variopintas situaciones; desde enemigos siniestros y estrambóticos, la lacra de las drogas, el proceso de independizarse de su tía May al irse a vivir a un piso compartido de estudiantes (otra vez más, un reflejo de la vida cotidiana de un universitario corriente) o, sobretodo, el shock emocional por la muerte de su, por entonces pareja, Gwen Stacy. El personaje irá transitando por ese proceso de crecimiento pasando de adolescente a adulto experimentando los mismos sinsabores de la vida que el común de los mortales. De un modo metafórico, el joven Peter Parker dejará atrás su adolescencia para ‘abrazar’ la edad adulta, en el marco de uno de los arcos argumentales más criticados: *La saga del*

---

<sup>72</sup> Resulta difícil pensar que episodios como el señalado aquí, aparecido con fecha de enero de 1969, en el número 68 de *Amazing Spider-Man*, y que tuvo por título *Crisis en el campus*, fuera casual. Parece que los guionistas no querían permanecer ajenos a lo que sucedía en las calles, donde movimientos estudiantiles se alzaban críticamente contra, por ejemplo, la guerra de Vietnam.

<sup>73</sup> En el número 50, con fecha de julio de 1967, se producirá un impactante acontecimiento en el que Peter Parker decide deshacerse del traje arácnido y renunciar a su condición de héroe. Este momento de introspección llevará en el transcurso de la historia a reafirmarse en la convicción de la necesidad del héroe.

*clon*<sup>74</sup>. A mitad de 1975 se ‘devolvería a la vida’ a la novia de Peter Parker, Gwen Stacy. O al menos eso pensaba Peter. Miles Warren, profesor de la universidad Empire State donde está matriculado Peter Parker, estaba detrás de esa falsa resurrección. Obsesionado con la muerte de Gwen Stacy, el profesor Warren, alias El Chacal, la clonará tanto a ella como a Peter Parker y luchará contra Spider-Man. El héroe arácnido será capaz de salir airoso de esa peligrosa aventura, en la que a punto estará de perder el control ante el shock de reencontrarse con su antigua novia. Contrariamente, el trepamuros en estos años de duelo por su novia, ha madurado y se muestra dispuesto a iniciar una vida junto a su nueva pareja, Mary Jane Watson. Simbólicamente, esta aventura supondrá un punto de inflexión en el proceso de crecimiento tanto de Peter Parker como de su alter ego. Más allá de las críticas que recibió esta historia, representa un momento de verdadera madurez por parte del personaje. Con el número 185 de *Amazing Spider-Man*, con fecha de octubre de 1978, Peter Parker finaliza la universidad. El dato resulta curioso porque desde su origen hasta este momento, ha ‘crecido’ unos seis años. Cuando Peter finaliza la universidad, se le sitúa en torno a los veintiún años. A partir de ese momento, los giros argumentales en las historias de Spider-Man ya no han facilitado considerar la edad del trepamuros. Aunque la cronología no ha sido el punto fuerte para la mayoría de los superhéroes de Marvel, crear un héroe adolescente implicaría verlo crecer. Ese tránsito hacia la vida adulta queda más o menos estancado hasta el momento actual. La apariencia de Peter Parker en general es la de un eterno joven entre los treinta o cuarenta años. Ubicarlo cronológicamente con más edad supondría en parte, la pérdida de la espontaneidad e inmadurez típicas de la adolescencia, pero que conforman dos de los elementos más sugestivos del héroe.

#### **2.4. Las tribulaciones de un superhéroe casado**

Si *La saga del clon* resultó uno de los arcos argumentales más criticados del trepamuros, los siguientes acontecimientos que idearon los guionistas para Spider-Man no estuvieron tampoco exentos de polémica. En el *Amazing Spider-Man Annual #21*<sup>75</sup> de 1987, Peter Parker y Mary Jane Watson se darían el ‘sí quiero’. El personaje de Mary Jane había ido madurando a lo largo de los cómics y progresivamente se había ido

---

<sup>74</sup> Conway, G y Andru, R. (2007). *Spiderman: Los imprescindibles. Cara a cara con el clon*. Girona: Panini Comics.

<sup>75</sup> De Falco, T. y Frenz, R (2014). *MARVEL HEROES: AMAZING SPIDER-MAN. La identidad del duende*. Girona: Panini Comics.

convirtiéndolo en una persona más centrada y cabal que la alocada joven de sus primeras apariciones. La boda de Peter Parker representaba un episodio de evolución más para el héroe. Pero el planteamiento de un Spider-Man casado no acabó de agradar a parte de los lectores, que veían cómo un superhéroe metido a ‘marido ideal’, podría hacerle perder frescura al personaje<sup>76</sup>. A eso había que añadir que el nivel económico de ambos era desigual. Mary Jane era una cotizada modelo y actriz mientras que Peter Parker dependía, en cierta manera, económicamente, de su mujer. Hoy en día, podría verse este hecho como constituyente de la liberación y empoderamiento de la mujer, pero a finales de los años ochenta no era ‘políticamente correcto’ que una mujer mantuviera a un hombre. Mucho menos si se circunscribe al matrimonio. De acuerdo con esto, de forma premeditada o no, los guionistas de Marvel mostraron una sensibilidad especial y una capacidad de anticipación y, ¿por qué no?, de provocación, que no dejaría a nadie indiferente. En todo caso, la vida solitaria que habitualmente se asociaba con Spider-Man había llegado a su fin. Veinticinco años después de su nacimiento, el héroe arácnido parecía, como suele decirse coloquialmente, “haber sentado la cabeza” como para formar una familia; o por lo menos, intentarlo. Un superhéroe “felizmente casado” que no sería del agrado de todos sus fans. A medida que se convierte en un hombre más serio y formal, desaparece parte del encanto que tenía el héroe arácnido de los primeros tiempos. Además, desde los acontecimientos ocurridos con posterioridad a la saga de *Civil War*, de la que se hablará posteriormente, se producirá un reajuste en las aventuras del trepamuros, iniciándose una especie de ‘reconfiguración’ del personaje. Desde febrero de 2008, con la nueva historia titulada *Un nuevo día*<sup>77</sup>, muchas de las tramas anteriores se perderán. Esta decisión editorial, aclamada y criticada por los lectores a partes iguales, pondrá punto final a la línea temporal principal. Las aventuras de los superhéroes desde sus orígenes, corren el riesgo de enquistarse, quedarse obsoletas o pueden permanecer, en cierta manera, atemporales. El personaje de Spider-Man sería reseteado, seguramente ante la dificultad de justificar cómo deshacer algunos giros argumentales indeseados. De todos modos, el número 546 de *Amazing Spider-Man*, que marcaría ese punto de inflexión, traería nuevas historias (algunas de ellas

---

<sup>76</sup> En los cómics de superhéroes una de las parejas más habituales es la formada por Reed Richards y Susan Storm de *Los 4 fantásticos* si bien ellos no necesitan ocultar su identidad.

<sup>77</sup> Slott, D. y McNiven, S. (2017). *MARVEL SAGA: El asombroso Spider-Man – Un nuevo día*. Girona: Panini Comics.



rocambolascas) que favorecería la llegada de nuevos lectores al universo arácnido, pero también, por qué no decirlo, la decepción de muchos otros.

## 2.5. Spider-man y sus villanos: papel del antagonista

A lo largo de las casi seis décadas desde la primera aparición de Spider-Man, la lista de villanos que le han acompañado ha sido extensa. Los elegidos a continuación, representan una pequeña muestra de todos a los que se ha tenido que enfrentar. Algunos de los más carismáticos son citados aquí; con cierta subjetividad sí, pero su elección no responde a una mera arbitrariedad. Considero que los seleccionados suponen un contraste entre lo que implica ser un héroe y un villano. Los antagonistas representan, consciente o inconscientemente, un acicate para que el héroe construya su esencia altruista y desinteresada. Para que se reafirme en sus convicciones, sus principios y sus valores. Y para ello, no se precisan extraordinarios villanos. No todos ellos son grandes enemigos con superpoderes. No todos buscan el dominio del mundo. Podrían considerarse como ‘un mal necesario’. En palabras de Marín, “para los cómics y la cultura popular en general los ‘malvados’ son necesarios, so pena de caer en un simple relato de aventuras anodinas de ñoño desarrollo y estúpido resultado” (Marín, 2016, 59).

Tanto en el mundo de los cómics, como en su posterior versión cinematográfica (en aquellos casos en los que ha habido una adaptación a la gran pantalla), el papel del antagonista ha sido capital para entender las motivaciones del personaje principal de turno. A veces, el villano es un verdadero alter ego, por encima de la doble identidad del héroe. Muchas veces, el antagonista sirve para complementarlo y darle un sentido y una razón de ser. En ocasiones, es mucho más atractivo el villano, hasta el punto de desear que no sea el héroe quien logre salirse con la suya. En el caso del personaje de Spider-Man, esto es fácil de llevarse a cabo. Spider-Man no siempre vence. No es el clásico héroe que finaliza sus aventuras venciendo al enemigo y *‘llevándose a la chica’*. Spider-Man es, en gran medida, un perdedor en muchos aspectos y no necesariamente, más poderoso que sus enemigos.

Eso, por paradójico que pueda resultar, genera empatía con Spider-Man: el héroe puede perder. Su desventaja principal aparece cuando el villano conoce su identidad secreta, pues eso hace que tanto su familia y seres queridos, como su alter ego, estén en constante peligro. El Duende Verde, uno de sus más mortíferos enemigos, conoce su

secreto y aprovecha esta coyuntura para hacerle daño. No es, desde luego, la tarea del héroe, una fácil empresa. Expresamente, Spider-Man no cuenta con grandes aliados (al margen de su etapa como miembro de los Vengadores) que le ayuden en su cruzada contra el mal. Suele ser un solitario y eso, lejos de hacerle menos interesante, lo convierte, precisamente por su vulnerabilidad, en un admirable referente en su lucha contra el mal.

Veamos cómo es la relación que mantiene con algunos de esos archienemigos para dar una idea del entorno en el que se materializa la construcción del héroe pues, son las decisiones que adopta al luchar con sus enemigos, las que condicionan el modelo que representa el asombroso Spider-Man.

### **2.5.1. J.J. Jameson: el sempiterno antagonista del héroe**

Uno de los personajes más significados y a la vez irritables de las aventuras de Spider-Man es el editor del diario *Daily Bugle*, John Jonah Jameson. Aparece en el número 1 de *Amazing Spider-Man* y prácticamente desde el primer momento se erige como el azote del trepamuros. J.J. Jameson no se fía de un héroe con máscara. Dedicó sus portadas a difamarle. Desde el primer momento su objetivo es claro: no desea que los niños tengan la tentación de imitar a Spider-Man. Pese a los devaneos que ha mostrado Jameson a lo largo de las aventuras arácnidas, el trasfondo de su proceder no es ilógico. Para el editor, no puede haber una figura que se sitúe al margen de la ley. Según él, Spider-Man representa precisamente eso; un fuera de la ley. Un héroe que no muestra su rostro, que oculta su identidad y, consecuentemente, oculta (a su juicio) oscuras intenciones. Desde el primer momento, serán muchos los episodios en los que tratará de eliminarle. Pondrá precio a su cabeza, contratará a criminales, diseñará artefactos con el único propósito de acabar con él y contribuirá a la creación de villanos<sup>78</sup>. El personaje de Jameson es una figura casi paternal para Peter Parker pero acérrimo enemigo de Spider-Man y lo que representa. Los celos que siente, se ponen de manifiesto en múltiples oportunidades. Valgan dos situaciones como muestra. La primera de ellas, transcurre en el número 1 de *Amazing Spider-Man*, cuando el hijo astronauta de Jameson ve peligrar la misión en la que participa y Spider-Man lo rescata.

---

<sup>78</sup> En el número 20 de *Amazing Spider-Man*, propondrá a un investigador privado al que previamente había contratado para seguir a Peter Parker, convertirse en el *Escorpión*, uno de los enemigos de Spider-Man. El Escorpión se rebelará también contra su “creador” y Spider-Man tendrá que salvar a J.J. Jameson.

Naturalmente, en lugar de agradecer dicho rescate, el editor del Daily Bugle buscará la manera de darle la vuelta y tergiversar los hechos para encararse con el héroe y evitar agradecerle el rescate de su hijo. La otra situación es de mayor calado por lo significativo del momento. Entre julio de 2006 y enero de 2007 se publicó la historia *Civil War*. Este éxito de ventas vino a reflejar una dicotomía entre los valores de libertad y seguridad encarnados en dos bandos de superhéroes liderados respectivamente por el Capitán América y Iron-Man. En estos siete meses, fueron publicadas novelas gráficas dedicadas al papel que desempeñaban en esta “guerra” algunos de los superhéroes más relevantes. Las dedicadas a Spider-Man<sup>79</sup> tuvieron como añadido especial la revelación de su identidad secreta ante el mundo. La reacción de Jameson no pudo ser más clara. El joven fotógrafo al que había acogido en su periódico y cuyas fotos sobre Spider-Man habían abierto multitud de portadas a lo largo de todos estos años, le había engañado. La frustración y decepción que experimenta Jameson dan una idea de los sentimientos encontrados con los que ha de lidiar el periodista con respecto a un “hijo” que, en palabras del propio editor, *ha conseguido hacerle daño*. La envidia que corroe por dentro a J.J. Jameson, le impulsa a denigrar al trepamuros. El resentimiento, incluso odio (un odio que más bien habría que interpretar como un sentimiento de decepción, de supuesta traición a la confianza depositada) hacia su figura y todo lo que representa, es superior a él. La mera existencia de Spider-Man sirve para reafirmarse y recordarle su incapacidad para lidiar con estos sentimientos. El furibundo editor solo tiene una salida: acabar con el superhéroe. Acabar con su reputación y, en múltiples intentos, también con su vida. En el número 10 de *Amazing Spider-Man*, a resultas de la detención de Frederick Foswell, reportero del Daily Bugle y además el criminal conocido como *El Gran Hombre*, J.J. Jameson se encuentra solo en su despacho del periódico, amargado y confesando en voz alta el motivo de su inquina hacia Spider-Man:

¿Seré siempre contrariado, humillado, frustrado por Spider-Man? ¡Odio a ese monstruo disfrazado más de lo que he odiado a nadie! ¡No seré feliz mientras esté libre! Durante toda mi vida solo me ha interesado una cosa... ¡Hacer dinero! Sin embargo, Spider-Man arriesga su vida todos los días sin pensar en la recompensa. Si un hombre como él es bueno... un héroe... ¿entonces qué soy yo? ¡No podré respetarme mientras viva! ¡Spider-Man representa todo lo que yo no soy! ¡Es

---

<sup>79</sup> *Amazing Spider-Man* 532-538

valiente, poderoso y generoso! ¡La verdad es que le envidio! ¡Yo, J.J. Jameson... millonario, hombre de mundo, líder único... daría todo lo que tengo por ser el hombre que es él! ¡Pero nunca llegaré a su nivel! Todo lo que me queda es... intentar destruirle... porque que el cielo me ayude... ¡Tengo celos de él! (Lee y Ditko, 2013, 287)

El caso de J.J. Jameson es paradigmático porque, como un sucedáneo de William Randolph Hearst, tiene todo en la vida para ser un triunfador y, a pesar de eso, representa todo lo contrario al héroe. Jameson es un buen ejemplo de cómo no comportarse. No es un referente para nadie. Si bien ha sido presentado más humanamente por parte de otros guionistas a lo largo de su ficticia existencia, el perfil genuino del editor queda claramente retratado por sus creadores originales en el monólogo anterior.

### **2.5.2. El camaleón: el primer villano**

Aunque J.J. Jameson se las ha apañado a lo largo de todos estos años para buscar el modo de desprestigiar y acabar con Spider-Man, en un sentido estricto, el primer villano que se enfrenta directamente al trepamuros será *El camaleón*. Aparecerá en el número 1 de *Amazing Spider-Man* y no es un personaje especialmente poderoso. Su habilidad reside en la capacidad de adoptar múltiples disfraces; en su camaleónica destreza para adoptar diferentes roles. La idea de la máscara aparece representada, en esta ocasión, en un villano. Muchas veces, el desarrollo de sus andanzas está más cercano a la caricatura que a la de un auténtico y temido enemigo. Desde luego, podría decirse que no está a la altura de Spider-Man. No obstante, no se puede dejar de lado que en estas primeras aventuras Spidey, por muy poderoso que fuese, no dejaba de ser un inexperto adolescente de quince años. En consecuencia, el camaleón es un acertado contrapunto frente al héroe, y, además, una manera alternativa de confrontar la imagen de la máscara. En ambos personajes se usa para ocultar sus identidades reales. Pero uno de ellos utilizará la máscara para hacer el bien; el otro, para ocultar sus fechorías. Este pensamiento viene precisamente ligado por las reflexiones que hacía J.J. Jameson en el número 1 del cómic arácnido (ejemplar en el que aparecen las dos historietas de presentación de ambos personajes, el editor de periódicos y el camaleón): la máscara representa lo oculto y se asocia con el mal. El camaleón es un buen ejemplo de ese miedo a lo desconocido. Además, el camaleón, como símbolo del transformismo, se

podría abrir a la interpretación, más profunda, de rechazarse a sí mismo (por lo que se justificaría su propensión a ir adoptando papeles distintos en su camino hacia la autoaceptación); mostrarse diferente en una especie de personalidad múltiple. Aunque podríamos afirmar que no es exactamente el caso de este villano, no deja de ser plausible interpretar como un riesgo que tras innumerables cambios de registro, se acabe perdiendo la propia identidad.

### 2.5.3. El duende verde: un padre en busca de un hijo

De todos los enemigos que ha tenido Spider-Man a lo largo de su historia, uno de los más carismáticos y, al mismo tiempo, uno de los más destacables, es *El Duende Verde*. Apareció como villano en el número 14 de *Amazing Spider-Man*<sup>80</sup>. Su alter ego, Norman Osborn es un científico propietario de Industrias Oscorp, lugar desde donde crea algunos de los artefactos que utiliza habitualmente para luchar contra Spider-Man. La relación entre ambos personajes será una de las más duraderas a lo largo de las aventuras del trepamuros. Por un lado, Norman Osborn es un científico; consecuentemente puede valorar a Peter Parker como a un igual. Existe un respeto intelectual (científicamente hablando) por parte del villano hacia el héroe. Aunque ese respeto tiene una clara consecuencia. Dicho respeto intelectual es inversamente proporcional al desprecio que siente Osborn por su hijo Harry. De hecho, son múltiples las oportunidades en las que desde las páginas del cómic, se vislumbra ese rechazo, ese desprecio por el propio hijo. En la saga cinematográfica dirigida por Sam Raimi (2002-2007) este rechazo también se muestra sin ambages. La incapacidad de mostrar afectos, el centrarse en su trabajo científico o el odio por Spider-Man, pueden ser algunos de los factores que expliquen este desdén hacia su propio hijo. Sea como fuere, la realidad es que Norman Osborn siente más afinidad por Peter Parker que por su hijo.

Del mismo modo que algunos de los grandes superhéroes de los cómics van asociados con su némesis por excelencia, Superman/Lex Luthor o Batman/Joker, así también sucede en el caso de Spider-Man. La razón de ser del Duende Verde es “hacerle la vida imposible” al trepamuros. Y cobra especial relevancia esta relación, por cuanto que al adoptar el rol del villano Duende Verde, éste es el único que conoce la identidad secreta de Spider-Man. No deja de ser curioso que, aun así, en ningún momento el

---

<sup>80</sup> Su alter ego, Norman Osborn, no aparecerá sin embargo hasta el número 37. Y será en el número 39 de la publicación cuando Spider-Man/Peter Parker, conocerá su identidad secreta.

villano haga ademán de publicar dicha identidad. Lo cual da una idea de esa extraña relación de “amor/odio” que se establece entre ambos. Es más, de las muchas ocasiones en las que lucharán, Spider-Man no contempla acabar para siempre con su enemigo dado que es, al mismo tiempo, el padre de su amigo Harry. Y, con todo, se genera una tensa situación en las tramas protagonizadas por este villano pues, cuando se “separa” de la malvada máscara, Norman Osborn olvida su condición de supervillano pero aun así, Spider-Man/Peter Parker vive con la angustia constante a la espera del momento en que esos peligrosos recuerdos regresen nuevamente. Es un auténtico sinvivir que ofrece una visión más profunda en la relación entre ambos, más allá de la típica confrontación entre el bien y el mal. El punto de inflexión vendrá con el trágico acontecimiento sucedido en el número 121 de *Amazing Spider-Man*, en el que tendrá lugar el asesinato de Gwen Stacy, la novia de Peter Parker, por culpa del Duende Verde. En una épica pelea final entre Spider-Man y el Duende, el héroe arácnido estará a punto de traspasar los límites de la ley para vengarse del asesino de su amada<sup>81</sup>.

#### **2.5.4. Otto Octavius – Doc Ock: el científico loco**

Otro importante villano a la altura del propio Spider-Man es también un científico. Alguien por quien Peter Parker sentirá un respeto y admiración como científico y un desprecio como malvado. Apareció por primera vez en el número 3 de *Amazing Spider-Man*. El físico Otto Octavius es un brillante científico que, experimentando con unos brazos articulados en contacto con la radiación, acabará por sufrir un accidente que lo “condenará” a vivir unido al artefacto en cuestión. Nace así el peligroso Doctor Octopus, conocido como Doc Ock. La relación que se irá desarrollando a lo largo de las aventuras de Spider-Man entre ambos personajes, será también significativa al igual que lo es con respecto a Norman Osborn. Los acontecimientos que experimenta Peter Parker con cada uno de ellos, conformará un determinado modo de ser y, por ello, un particular estilo de héroe. De hecho, es significativo el primer cruce con el doctor Octopus puesto que será la primera vez en la que Spider-Man tomará conciencia de sus limitaciones al verse derrotado por su

---

<sup>81</sup> Un “fortuito” mal uso del planeador que utiliza el duende para volar, provocará el fatal desenlace en el que el propio duende acabará muriendo a causa del artilugio. De esta manera, “se salva” la intachable moralidad de Spider-Man al no ser él el responsable de la muerte del Duende Verde. En la película de 2002 de Sam Raimi, aparecerá bien retratado. En cómics posteriores, el personaje del Duende Verde aparecerá, justificando su “resurrección” en la fórmula regeneradora que lo convirtió en su momento en el peligroso villano. Esta práctica de “muertes y resurrecciones” se ha llevado a cabo, de vez en cuando, generando agrios debates por parte de los fans.

enemigo. Además en otro episodio, Peter Parker asistirá estupefacto al nacimiento de una suerte de relación amorosa entre el villano y su adorable tía May que casi acaba en boda siendo finalmente abortada por Spider-Man<sup>82</sup>. Anteriormente, el doctor Octopus entrará como inquilino en la casa de la tía May teniendo que convivir con Peter Parker. La escena no puede dejar de ser graciosa puesto que en aventuras de otros superhéroes, plantear una “convivencia” entre dos enemigos (aun cuando el villano desconozca la doble identidad de su compañero de piso), sería impensable. Estos episodios “cotidianos” con los que tiene que lidiar Spider-Man, serán habituales. Es el punto tragicómico de sus hazañas lo que hace llamativo al personaje. No se trata por tanto de un héroe intachable al que todo le sale bien. La vida de superhéroe tiene que lidiar, tanto o más, con la vida de ciudadano de a pie.

En 2012, se editaron los números 698-700 de *Amazing Spider-Man* en los que en un giro argumental, se produciría un intercambio de cuerpos y mentes entre Peter Parker y Otto Octavius. El desenlace acabaría con Spider-Man recuperando de nuevo su propio yo. Con independencia de la enmarañada trama de corte psicoanalítico, es interesante observar que las decisiones que ha de adoptar ese “nuevo Spider-Man” (llamado Superior Spider-Man) no van en la línea del proceder de un héroe al uso. Y, desde luego, no van en la línea del genuino Spider-Man. Ello muestra una idea de cómo el comportamiento del héroe va revelándose paulatinamente como una señal de identidad que no puede ser impostada y que los valores que tradicionalmente encarnaba Spider-Man no pueden ser adoptados por esta nueva “creación superior”.

### **2.5.5. El buitre: el anciano frente al joven**

Adrian Toomes, alias *El Buitre*, hace su aparición en el número 2 de *Amazing Spider-Man*. Aunque la percepción que se puede tener de los distintos villanos es subjetiva, éste no es de los villanos más poderosos ni más memorables. El Buitre es un villano cuya tarea fundamental es la de cometer robos. No tiene ansias grandilocuentes de dominar el mundo como otros. Es, en cierta manera, un ladrón de guante blanco. A lo largo de las aventuras de Spider-Man, *El Buitre* ha sido encarnado por diversos villanos, pero Toomes tiene una particularidad sobre los demás: su edad. El buitre original es retratado en los cómics como un hombre de edad avanzada. Es notable la contraposición entre los dos personajes. La veteranía frente a la juventud de quien

---

<sup>82</sup> Esta estrambótica relación tuvo lugar en el número 131 de *Amazing Spider-Man*.



empieza a iniciarse en el rol de superhéroe. Es curioso cómo los creadores de Spider-Man sitúan sus primeros pasos enfrentándolo a alguien que representa aquello de lo que el héroe carece: la experiencia. La elección de este adversario se justifica por algunos de los atributos que se le pueden asociar, además de la mencionada experiencia: astucia e inteligencia. El anciano antagonista, un ingeniero de profesión, utiliza un arnés inventado por él con el que se procura fuerza, resistencia y la posibilidad de volar. Podría decirse que su inteligencia es su mejor arma. Confrontarlo con Spider-Man es un contraste interesante porque pone de manifiesto una inevitable realidad: la veteranía, a veces denostada, frente a una descarada juventud que se abre paso irremediabilmente. Un contrapunto que se produce en el cómic pero también en la actualidad, aunque eso nos llevaría a unas reflexiones alejadas del tema en cuestión<sup>83</sup>. De hecho, siempre que aparece *el buitre*, se hará mención, directa o indirectamente, a la edad, siendo utilizada por Spider-Man como objeto de chanza para soliviantar a su enemigo.

#### **2.5.6. El hombre de arena: un pobre diablo**

Flint Marko, alias *El Hombre de Arena*, aparecerá por primera vez en *Amazing Spider-Man #4*. Su habilidad para moldear su cuerpo arenoso en cualquier figura lo hace peculiar. Son muchas las ocasiones en las que se enfrentará a Spider-Man saliendo derrotado. El hombre de arena no destaca en este listado de villanos por sus superpoderes. El hombre de arena es un pobre diablo fruto de las circunstancias. Muchos de los enemigos de Spider-Man han tenido planes malévolos para tratar de convertirse en los reyes del crimen organizado. Otros buscan las más variadas maneras de “exterminar a la araña”. Pero Flint Marko representa el ciudadano ordinario que se ve envuelto en continuos problemas. Una situación que bien puede ser un reflejo de la realidad social del momento. Efectivamente, el personaje viene de un hogar desestructurado, sufre la incomprensión durante su etapa escolar. Acaba liado en peligrosos y turbios asuntos con la mafia lo que le llevará a una espiral de robos y violencia.

---

<sup>83</sup> La edad ha sido considerada, tradicionalmente, un elemento casi de veneración y, en cualquier caso, de respeto. Por ejemplo, la polis de Esparta poseía un órgano de gobierno, la gerusía, formado precisamente por personas de edad avanzada. Los cambios sociales y económicos iniciados en el pasado siglo, han llevado a nuevas formas de discriminación. Aquellas personas consideradas improductivas, se enfrentan a ello; los desempleados por su inactividad e incapacidad de generar riqueza, pero también los ancianos son, desgraciadamente, ejemplos de ello. No es correcto generalizar y es una visión discutible la que se plantea aquí. Pero ni es irreal, ni exagerada.

Resulta notorio, cómo a lo largo de las aventuras de los héroes de cómic, se trate de evitar una visión maniquea de los personajes. En el caso de Flint Marko, éste vive aprisionado por la culpa de su condición de ladrón, hasta el punto que cambia su nombre para evitar que su madre sepa que es un criminal<sup>84</sup>. Los adversarios de los superhéroes no son, por lo general, meras comparsas para dar más lustre al protagonista. El hombre de arena, no es una excepción. Su inclusión en este listado de villanos cabe entenderlo porque, en ocasiones, y sin querer justificar ni al delito ni al delincuente, quien acaba realizando todo tipo de fechorías, puede que se inicie como fruto de unas circunstancias adversas. A veces sobrevenidas. En un contexto de marginalidad, no es ilógico pensar que el ambiente acabe creando al delincuente. O, por lo menos, dicho de un modo más coloquial, Flint Marko tendría “muchas papeletas” para acabar convirtiéndose en un malhechor. El remordimiento y el conflicto interior estarán muy presentes en este villano. De alguna manera, esta dicotomía la vivirá a lo largo de sus andanzas en los cómics al estar flirteando con grupos de criminales, como los denominados *Seis siniestros*<sup>85</sup>.

### **2.5.7. Kraven: el cazador tras su presa**

Serguei Kravinoff, alias *Kraven el Cazador*, debutará en *Amazing Spiderman* en el número 15, con fecha de agosto de 1964. Exiliado ruso, representará la sublimación del instinto como característica principal. Kraven es un cazador nato. Lucha contra animales feroces “a cara descubierta”. No utiliza armas más allá de sus propias manos, su fuerza o su agilidad. En ese sentido, es un villano peculiar dado que su interés por acabar con Spider-Man, va más ligado al hecho de añadir una nueva pieza a su colección, que a la propia eliminación del héroe. Siempre que ambos se han enfrentado, Kraven sale derrotado y, por encima de todo, su orgullo, lo cual hace que vaya alimentando dentro de sí un odio exacerbado, hasta el punto de tramar un maléfico plan para acabar de una vez por todas con Spider-Man. A finales de 1987 varias cabeceras del héroe arácnido confluyeron en la clásica historia *La última cacería de Kraven*<sup>86</sup>. El

---

<sup>84</sup> Su verdadero nombre es William Baker.

<sup>85</sup> *Los Seis Siniestros* fue un grupo criminal que hizo su aparición en el nº 1 de *Amazing Spider-Man Annual* en 1964. La formación tuvo diferentes miembros, pero los originales fueron Doctor Octopus, Electro, El Buitre, El Hombre de Arena, Misterio y Kraven el Cazador. Su objetivo fundamental era, obviamente, acabar con Spider-Man, dado que no habían sido capaces de hacerlo por separado en las múltiples ocasiones en las que se habían enfrentado al trepamuros.

<sup>86</sup> Es habitual en la industria del cómic idear una historia en la que intervengan algunas de las diferentes series que existen de un mismo personaje con la excusa de darle una mayor trascendencia a dicha historia

malvado Kraven se traslada a Nueva York para atrapar a Spider-Man, logra inyectarle un dardo tranquilizante y lo secuestra hasta su mansión donde lo enterrará vivo y adoptará el rol del trepamuros frente a la opinión pública para sentirse superior y considerar que, al fin, ha podido derrotar doblemente a Spidey. Tras dos semanas, Kraven ha suplantado a Spider-Man. Nueva York ha podido encontrarse con un “nuevo héroe arácnido” más violento, con menos escrúpulos. Posteriormente, Spider-Man despierta de su forzado letargo y acude a la “caza” del falso héroe. No deja de ser curioso cómo se tornarán los roles de cada uno de ellos. El cazador pasa a convertirse en presa. Sin embargo, el dramático desenlace del episodio dejará un cierto sabor agri dulce. Spider-Man acabará imponiéndose y la verdad sobre la suplantación saldrá a la luz revelada por el propio Kraven quien, considerando que ya ha encontrado un equilibrio vital, optará por quitarse la vida. Un final poco convencional para un enemigo ante el que no se tiene el firme convencimiento de haberse librado de una auténtica amenaza al uso.

Más allá del argumento de esta historia y de las peripecias habituales de este villano, hay un momento especialmente singular en *La última cacería de Kraven*, que lo hacen merecedor de formar parte de este listado de antagonistas. Poco antes del fatal desenlace autoinfligido, en un pensamiento interior, Kraven analiza su relación de cazador-presa con respecto a Spider-Man con las siguientes palabras:

[...] Y hay una última cosa que veo, algo que no creo que fuera capaz de ver hasta ahora: cada hombre tiene su Araña. Y tal vez yo... haya sido la tuya.

Cada hombre... cada mujer... cada nación... cada Era tiene su Araña. Tú has sido la mía. Qué carga. Qué... honor (En *La última cacería de Kraven*, 1987, 126).

Esta reflexión resulta reveladora respecto de la relación que se establece entre un superhéroe y su particular villano. Bien es cierto que a Spider-Man se le asocia con múltiples villanos (tal vez, el Duende Verde o Kingpin sean más significativos que el propio Kraven) pero la reflexión del cazador podría ser suscrita por muchos de los rivales del trepamuros. Uno de los elementos clave tanto del héroe como, por qué no,

---

pero, sobre todo, para tratar de relanzar las ventas de alguna de las series que no tiene el mismo tirón entre los lectores como la principal. En el caso que nos ocupa, la historia sobre el cazador Kraven ocupó las portadas de *Web of Spider-Man* 31 y 32, *Amazing Spider-Man* 293 y 294 y *Peter Parker, the Spectacular Spider-Man* 131 y 132 entre los meses de octubre y noviembre de 1987.

del villano, está en el descubrimiento de su propia razón de ser. Para Serguei Kravinoff, las personas, pueblos o épocas tienen ante sí un pleito, una lucha interior a la que deberán enfrentarse. Ese pleito, esa “araña” podrá ser vista como una maldición o, como en el caso de Kraven, como un auténtico honor.

### **2.5.8. Kingpin: el rey de la mafia**

Wilson Fisk hace su aparición en el número 50 de *Amazing Spider-Man*. Es un villano peculiar porque, hasta cierto punto, representa un ciudadano normal y corriente (en el sentido de no poseer ninguna habilidad extraordinaria) con poder económico e inteligencia suficientes como para llegar a convertirse en el señor del crimen. Su voluminoso aspecto puede inducir a error. Kingpin es todo músculo y utiliza sus habilidades para intimidar a cualquiera que pueda interferir en sus planes. Esa es una de las mayores “virtudes” del villano. Kingpin es un perfecto referente del maquiavelismo. No es un héroe ni mucho menos. Pero es capaz de actuar en cada momento según se requiera; preferentemente si sus planes y sus objetivos se llevan a buen puerto. En ocasiones, ha sido capaz de delatar a otros enemigos rivales con tal de hacerse con el poder. Su particular código de honor le ha llevado también a colaborar con héroes como el propio Spider-Man. Kingpin tiene una visión utilitarista de su cometido criminal buscando favorecer fundamentalmente a una persona: a sí mismo. Acaso sea uno de los enemigos que más ha puesto al límite las convicciones y los principios del héroe arácnido. Es de una elevada intensidad la trama en la que, una vez Peter Parker ha revelado su identidad secreta en los acontecimientos que suceden en la historia de *Civil War* (en *Amazing Spider-Man* 532-538), Kingpin desde la cárcel ordena su asesinato con tan mala fortuna que la bala hiere gravemente a la tía May. Enloquecido, Peter recuperará el traje negro<sup>87</sup> y tras descubrir quién es el responsable irá a la cárcel con la intención de acabar con la vida del responsable. Anteriormente, al presentar al villano *El hombre de arena*, apuntaba que los antagonistas del superhéroe, no son meras comparsas. El caso que nos ocupa, probablemente sea uno de los mejores ejemplos para esa afirmación. Wilson Fisk es un peligroso criminal sin escrúpulos. Un capo mafioso, un gánster capaz de todo por lograr sus objetivos. Quebrar el ánimo de Spider-Man será uno de los más recurrentes. En el episodio mencionado, en unas emocionantes viñetas,

---

<sup>87</sup> El traje negro es adquirido en los acontecimientos sucedidos en el arco argumental de *Secret Wars*, una historia que supuso el primer crossover de los héroes de Marvel publicada entre mayo de 1984 y abril de 1985.

se producirá un choque frontal entre ambos. No entre Kingpin y Spider-Man, sino entre dos hombres: Wilson Fisk y Peter Parker. Así lo explica el propio Peter antes de despojarse de su traje de superhéroe:

[...] Lo que este traje representa, lo que significa... es algo que nunca podrás entender. Representa la promesa de todas las cosas que dije que haría... y todas las cosas que dije que nunca haría... todas las líneas que dije que nunca cruzaría porque hacerlo destruiría todo aquello que este traje representa. Y por eso estás confuso. Yo no he venido a matarte<sup>88</sup>... Yo sí (en *De vuelta al negro*, 2007, 85-86).

En una lucha encarnizada sin cuartel, dos hombres pelean a muerte. La vida de Fisk, finalmente, quedará a merced de Peter. Éste le permitirá seguir vivo, al menos, mientras que a la tía May le quede un mínimo aliento. Durante esos dramáticos momentos, Peter Parker/Spider-Man ha dejado de ser un héroe convencional para convertirse en un justiciero vengativo.

### **2.5.9. El lagarto: Dr. Jeckyl y Mr. Hyde**

En el número 6 de *Amazing Spider-Man*, el héroe arácnido deberá enfrentarse al peligroso *Lagarto*. El doctor Curt Connors, otro reputado científico, investiga sobre la regeneración de miembros amputados o extremidades inexistentes a propósito de su propia condición personal, habida cuenta que carece del brazo derecho. En un experimento que realiza consigo mismo, fusionará el ADN de reptil con el suyo convirtiéndose en *El Lagarto*. De todos los villanos con los que lucha Spider-Man, el doctor Connors es con quien muestra más reparos al pelear. Cuando adopta el rol de doctor, es un brillante científico con una mente privilegiada y habitual aliado de Spider-Man. Un padre ejemplar y un marido atento con su esposa. Contrariamente, cuando se convierte en el violento lagarto, como si de un Mr. Hyde se tratara, muestra un odio irracional contra la especie humana con el ánimo no ya de dominar el mundo, como tantos otros psicópatas peligrosos, sino, además, de transformarlos en reptiles evolucionados, como él mismo. Es por ello, que se trata de uno de los enemigos con quien no tiene ganas de enfrentarse Spider-Man. Porque, en el fondo, es consciente de que en el interior de la bestia, habita un hombre bondadoso necesitado de ayuda. De

---

<sup>88</sup> En este momento del diálogo, Spider-Man se desprende de su traje quedando a la vista de todos los presos de la cárcel y del propio Fisk quién es verdaderamente el que peleará con el recluso.

hecho, será frecuente que Spider-Man evite propinar algún que otro golpe de más al lagarto para no lastimarlo más de lo estrictamente necesario, mientras se las arregla para obligarle a ingerir el antídoto que le devuelva a su aspecto humano.

El doctor Connors sirve como excusa perfecta, en la caracterización de Spider-Man, para poner de manifiesto una característica habitual de los héroes de cómic: el trepamuros no se ensaña con el científico mutante porque conoce su circunstancia y porque es un hombre bueno. Pero, en cualquier caso, con el resto de enemigos, tampoco lo hace. Es tal la fuerza sobrehumana de Spidey, que podría acabar con la vida de más de un adversario con relativa facilidad, y no lo hace. Y es que, en eso consiste también ser un héroe. Aun siendo capaz de emplearse a fondo para ponerle fin a la vida de un malvado, lo evita. Es misericordioso (al margen del componente religioso del término), siente compasión por el doctor Connors, pero además, no cruza el límite que lo separa de un justiciero cualquiera (mención aparte merecería el episodio antes apuntado respecto del villano Kingpin). Spider-Man no mata. Un superhéroe no mata<sup>89</sup>. Apostar por ese sentimiento de conmiseración hacia Connors será la tónica general del trepamuros. No actúa de manera incorrecta porque, sencillamente, es inmoral hacerlo.

### 2.5.10. El simbiote: enemigo extraterrestre

El último de los villanos escogidos para ser analizado es extraterrestre. Los superhéroes suelen luchar contra criminales con o sin poderes extraordinarios. Algunos, megalómanos deseosos de conquistar el mundo. Pero es extraño que entre los enemigos aparezcan seres de otros planetas<sup>90</sup>. En el caso que nos ocupa, este enemigo posee unas

---

<sup>89</sup> Al hilo de esta reflexión, nótese como en los cómics de superhéroes, por lo general, no es habitual presentar viñetas con alto contenido sangriento o directamente la muerte. Los adversarios de los superhéroes suelen acabar detenidos y entregados a la policía con algún que otro moratón, pero poco más. Ni siquiera en el devastador cómic-homenaje al 11 de septiembre en *Amazing Spider-Man* Vol 2 (nº 36) de diciembre de 2001, aparecen, de manera explícita, personas muertas. Se muestran los efectos de los atentados, se ve gente herida pero ni un solo cadáver. En novelas gráficas destinadas a un público más adulto, la muerte sí es un elemento más presente. Aunque en las aventuras de los superhéroes Marvel, los paladines de la justicia no traspasan nunca la línea. Se podría encontrar alguna excepción en algún episodio de los X-Men, como por ejemplo, *Dios ama, el hombre mata*, aunque realmente quien comete asesinatos es Magneto, el antagonista. También aparece la muerte expresamente en *Una muerte en la familia*, un episodio de Batman en el que el segundo Robin, Jason Todd, acaba muerto por el Joker, archienemigo del “murciélago”, y llega a ser triste y emocionante la viñeta en la que se muestra a Batman portando el cadáver de su joven ayudante. Pero, con todo, como apuntaba anteriormente, la muerte no es tema frecuente, gráficamente hablando.

<sup>90</sup> Distinto es el caso de, por ejemplo, Superman o el poderoso Thor quienes en algunas de sus aventuras también se enfrentarán a seres externos al planeta Tierra. Pero los superhéroes de los cómics, ya tienen

particularidades que lo hacen excepcional. *El simbiote* representa un ente extraterrestre, un parásito/huésped que convive de manera simbiótica con otras formas de vida. Hará su aparición en el crossover *Secret Wars* entre mayo de 1984 y abril de 1985. Y específicamente en el número 252 de *Amazing Spider-Man*. El denominado “traje negro” de Spider-Man será, realmente, una forma de vida que acentúa los poderes del superhéroe y que además lo dota de una personalidad más marcada. Desde el momento en el que convive en simbiosis con el parásito extraterrestre, la conexión entre ambos dará lugar a un “nuevo Spider-Man”. Desde una óptica psicoanalítica, el simbiote alumbrará un perfil del héroe algo distinto al que acostumbraba a adoptar. Más ágil, más fuerte... Podría decirse que el simbiote amplifica la personalidad de Peter Parker/Spider-Man. Lo peculiar del simbiote, es que, hasta cierto punto, se trataría de un pretexto para la desinhibición. ¿Podría pensarse entonces que Peter Parker/Spider-Man reprime normalmente sus impulsos o su forma de ser? ¿No se siente satisfecho con quién es? El personaje es el mismo y sin embargo, no así su comportamiento<sup>91</sup>. Controlar este intensificado poder, será todo un reto. El traje negro se nos antoja como una forma de tentación. Una justificación para poder adoptar una nueva manera de proceder. Esta tentación, esta sensación de nuevo poder será finalmente rechazada, y el héroe arácnido acabará por desembarazarse del traje para continuar siendo él mismo<sup>92</sup>. La peculiaridad de este enemigo extraterrestre se halla en que ofrece la tentadora posibilidad de dar rienda suelta a los instintos primitivos. El simbiote pone al alcance de la mano de Spider-Man más poder. La tentación es muy grande dado que Peter Parker tendrá enormes dificultades para vencerla. Al fin y al cabo, ¿quién no tendría reparos en renunciar a una circunstancia extraordinaria como la que se le ofrece? La respuesta debería ser obvia: el verdadero héroe.

---

suficiente con lidiar con mortales terrestres para tener que hacerlo también con seres de otras galaxias. Algún caso se ha dado, como con los *4 Fantásticos* y su enemigo *Galactus*, pero no es lo común.

<sup>91</sup> En la versión cinematográfica de 2007, *Spider-Man 3*, este cambio de personalidad y de actitud respecto de su entorno, se hará más evidente que en los cómics.

<sup>92</sup> Posteriormente, el simbiote convivirá con el reportero Eddie Brock de cuya unión surgirá *Venom*, otro tipo de simbiote cuya personalidad más oscura que la de Peter Parker, convertirá a la criatura en un enemigo peligroso para el trepamuros.



## 2.6. Spider-man y sus mujeres: un difícil equilibrio

La vida de Peter Parker o de su alter ego, Spider-Man así como las decisiones vitales que debe adoptar durante su carrera heroica, no se entienden sin el influjo, a veces directo o más solapado, de algunas mujeres que transitan o han transitado a lo largo de todos estos años. Muchas de las ocasiones en las que el rol del héroe ha obligado a dejar en un segundo plano al ciudadano corriente, han tenido como consecuencia “dejar plantada a la chica”. Y es que uno de los primeros sacrificios que debe aceptar es que no puede disociar su vida, dijéramos ordinaria, de su ‘otra’ vida, a placer. El ser un adalid de la justicia no es un trabajo remunerado en el que se fiche al entrar y al salir. No existe una hora establecida para iniciarse y eso conlleva tener que renunciar a una vida normal. Además, para preservar la seguridad de sus seres queridos, Spider-Man tendrá que recurrir al engaño ante las previsibles desconfianzas que ello genera en el entorno familiar y afectivo.

Al igual que sucedía con los diferentes enemigos a los que se ha enfrentado, la lista de mujeres que han pasado por su vida y han influenciado sobre él, es bastante más extensa de la que aquí se presenta. Podrían haberse incluido algunas más pero considero que las cuatro citadas, son lo suficientemente significativas y relevantes en la vida del héroe como para ofrecer una idea de lo que se pretende mostrar: la dificultad que experimenta para desarrollar un proyecto de vida como el resto de personas. Algunas de las no mencionadas, también han tenido un papel destacado; bien para una u otra de las identidades del trepamuros. Por ejemplo, los personajes de Liz Allen o Betty Brant (ésta, considerada como la primera novia de Peter Parker) representarán los clásicos celos entre dos rivales frente al amor del galán. Malentendidos frecuentes que finalizan con el héroe sin ninguna de las pretendientes. Una por representar la mera idealización, Liz Allen, o, la otra, por sentirse despechada y no correspondida de forma reiterada, Betty Brant<sup>93</sup>. Otro personaje femenino que tampoco ha sido reseñado es *La Gata Negra*. Aparece por primera vez en el número 194 de *Amazing Spider-Man*. Lo interesante del personaje es la nula fascinación que siente por el ciudadano Peter Parker. Gata Negra se siente atraída por el solitario Spider-Man hasta el punto que durante su periplo criminal será capaz de dejar de lado una carrera como villana para luchar junto a Spider-Man frente al crimen. Un cambio radical de actitud por amor. No deja de ser

---

<sup>93</sup> Ambos personajes, han sido recurrentes en los cómics de Spider-Man prácticamente desde el inicio.

significativo que la atracción que siente Gata Negra por Spider-Man es tan intensa como la indiferencia que le produce Peter Parker.

### 2.6.1. La tía May: una brújula moral

La primera de las mujeres de la que es inexcusable hablar es la tía May Parker. La tía May aparece en el número de presentación, el mítico número 15 de *Amazing Fantasy*. Desde el principio es retratada como una anciana con una salud delicada<sup>94</sup>. Aunque, “por exigencias del guion”, será capaz de permanecer prácticamente idéntica desde su primera aparición. Es más, los diferentes dibujantes por los que ha pasado la tía May, la han ido “rejuveneciendo” de tal manera que en el arco argumental de *Civil War*, poco queda de la débil mujer de las primeras viñetas siempre achacosa. Si bien el tío Ben representa un estandarte moral esencial para Peter Parker primero y para Spider-Man<sup>95</sup> después, su prematuro fallecimiento hará que el auténtico referente moral sea tía May. Pese a ser caracterizada como una mujer enfermiza, frágil y delicada, tía May es capaz de sobreponerse a las adversidades y sacar adelante a su familia con el tesón y la honestidad como banderas. Su quebradizo estado de salud lleva al héroe a tener que extremar las precauciones para evitar que conozca su identidad secreta. Una situación que provocará escenas entre graciosas y ridículas por parte del trepamuros. Podrían reseñarse dos episodios esenciales en la vida de tía May en su relación con su sobrino. Ambos pertenecientes a una etapa más próxima a la actualidad en las aventuras de Spider-Man. El primero de ellos es el momento de la “revelación accidental” de su identidad secreta. En el número 35 del volumen 2 de *Amazing Spider-Man*<sup>96</sup>, la tía May descubre fortuitamente la identidad secreta de su sobrino. Después de tantos años intentando ocultársela, Peter Parker deberá enfrentarse a una de las conversaciones más incómodas y, al mismo tiempo, necesarias de toda su vida. A partir de ese momento, la aceptación de la ‘doble vida’ de Peter, supondrá un punto de inflexión en la relación entre ambos. Tal y como él mismo señala la primera vez que se pone el traje tras haber hablado con tía May:

---

<sup>94</sup> Los problemas de corazón de tía May serán una constante a lo largo de toda la serie.

<sup>95</sup> El tío Ben es nombrado o recordado por Spider-Man en múltiples oportunidades cuando se ve en la encrucijada de tener que tomar una decisión complicada.

<sup>96</sup> A partir del número 442, la serie se reiniciaría con un nuevo número 1 acompañado del número de volumen. Así el que debería ser 442, pasó a ser el número 1 del volumen 2. Esta nueva numeración estuvo en vigor durante 58 números. Cuando se llegó a *Amazing Spider-Man 500*, se recuperó de nuevo la numeración original. Fuente: <https://guiasdelectura.com/spiderman-the-amazing-spider-man-vol-1-parte-1/>.

Durante los años que he llevado esto, siempre he sentido que escondía algo más que mi nombre. Que escondía quién era. Lo escondía del mundo, de mí mismo. De ella. Por vez primera, al ponérmelo, no me siento confinado, sino libre (Straczynski y Romita, 2002, 46).

Este diálogo interior muestra la amargura que representa el desempeño de su tarea. Y cómo el haberse librado del secreto ante su tía constituye una liberación de tan pesada carga que ofrecerá nuevas posibilidades argumentales.

El otro episodio digno de mención transcurre paralelamente a los acontecimientos acaecidos en *Civil War*<sup>97</sup>. Como se ha apuntado antes, un francotirador contratado por el rey del crimen, Kingpin, trata de eliminar a Peter Parker/Spider-Man una vez que éste ha revelado su identidad secreta. El tiro yerra y en lugar de darle a Peter herirá a su tía May. Enloquecido, Spider-Man reclamará venganza y tras conocer que el responsable último del atentado es Kingpin, irá a la cárcel con la intención de acabar con él. Tras ello, Peter Parker irá observando impotente cómo la vida de su adorada tía May se va apagando. Nadie podrá hacer nada al respecto. Ni la medicina ni las artes místicas del Dr. Extraño pueden impedir el fatal desenlace. Sin embargo queda una pequeña esperanza. Desgarradora e irreversible. Cuando parece que todo está perdido, a Spider-Man se le presenta la oportunidad de salvar a su tía en forma de... ¡MEFISTO!<sup>98</sup> El diabólico personaje ofrecerá un pacto a Spider-Man a cambio de la vida de la tía May: anular los recuerdos de su matrimonio con Mary Jane Watson. El motivo lo ofrece el propio Mefisto: “Quiero aquello que te da alegría, lo que te mantiene en tus momentos de mayor desesperación. La fuente, no de tu poder sino de tu fuerza, tu felicidad, tus sueños y tu pasión. Quiero tu amor. Quiero tu matrimonio”<sup>99</sup>. Una vez aceptado el acuerdo con el diablo, en la serie *Amazing Spider-Man* se reiniciarán algunas de las tramas entre los diferentes personajes. Tía May habrá sobrevivido y seguirá sin conocer la identidad secreta de su sobrino. El resto de personajes también olvidan la identidad secreta de Spider-Man y éste y Mary Jane Watson no se conocen<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> *Amazing Spiderman* #538.

<sup>98</sup> Mefisto es un personaje recurrente en las aventuras de los diferentes personajes de Marvel y representa las tentaciones del diablo.

<sup>99</sup> Straczynski, J.M. y Quesada, J. (2008). *MARVEL DELUXE – Spider-Man: Un día más*. Girona: Panini Comics.

<sup>100</sup> A partir del número 546 de *Amazing Spider-Man: Un nuevo día*, se iniciarán nuevas tramas y nuevas aventuras que finalizarán en una épica batalla entre Spider-Man y Dr. Octopus en la que éste traspasará su conciencia al cuerpo del trepamuros. La imaginación de los guionistas no tiene desperdicio aunque a partir del pacto con Mefisto se perderá la continuidad establecida en la serie original arácnida.

La decisión de salvar la vida de tía May no deja de ser controvertida. A fin de cuentas, se trata de una anciana achacosa del corazón con lo que su fallecimiento bien podría estar justificado. Para Spider-Man no existe duda alguna. Su tía recibió un disparo por sus acciones como héroe y es, bajo ese supuesto, como hay que entender su decisión de renunciar al amor y a una vida feliz. Ante todo, el sentido del deber. Una huella indeleble que tiene fijada gracias, precisamente, a esa brújula moral que encarna su estimada tía May.

### 2.6.2. Gwen Stacy: un trágico amor

Gwen Stacy aparece en el número 31 de *Amazing Spider-Man* como una compañera de universidad. Alguien en quien en un principio apenas se fija Peter Parker pero que poco a poco va significando algo más que una mera compañera para el héroe arácnido. Gwen es una chica hermosa e inteligente, por la que suspiran muchos de sus compañeros en la universidad. Algunos como Flash Thompson o Harry Osborn se convierten en novios ocasionales con el ánimo de la joven de poner celoso a Peter Parker quien, como ya se ha apuntado, tiene que renunciar a una vida ordinaria por su labor como superhéroe “a tiempo completo”. Finalmente, llegará el esperado encuentro entre ambos y se irá consolidando una relación de pareja con visos de llegar a algo más. Quién sabe qué derroteros habría seguido la serie con un matrimonio con Gwen Stacy o un duradero noviazgo. Algo que no se podría conocer dado que los guionistas le tenían preparado a la joven un final dramático del que Spider-Man no podría salvarla.

En el número 121 de *Amazing Spider-Man*, el malvado *Duende Verde* secuestra a Gwen con el ánimo de llamar la atención de su enemigo arácnido en una más de sus tentativas para acabar con él. Aunque en esta ocasión será muy diferente por el trágico desenlace. Desde lo alto del puente George Washington, el *Duende Verde* lanza al vacío a Gwen quien es rescatada casi en el último momento por una de las redes de Spider-Man. Mas cuando el héroe iza a su amada descubrirá que está muerta<sup>101</sup>. El momento es, desde luego, de un dramatismo total. Dramatismo que se sobreentiende y se aprecia claramente a través de la máscara de Spider-Man. En el episodio siguiente, Spider-Man perseguirá al villano y en un accidente por culpa de su planeador, el *Duende Verde* verá la muerte. Lo trascendental de este acontecimiento no es la muerte en sí. Muchos

---

<sup>101</sup> Esta trágica escena se completó en los meses posteriores con el debate encendido entre los detractores y defensores de la muerte de la joven, y si no habría sido realmente Spider-Man, quien hubiera provocado una lesión cervical fatal al atraparla con su red desde tanta altura.

personajes mueren en circunstancias “peculiares” en los cómics. Lo notable es que no siempre ha sabido estar a la altura (sin ser culpa suya). La misión del héroe es proteger a los más necesitados y, desde luego, proteger a los suyos. Pero aquí, no ha sido capaz. Y para añadirle un toque más de tragedia, la persona a la que no puede salvar resulta que es su pareja. Ante tal tensión psicológica, cabe preguntarse cómo le afecta esta pérdida. Su primera reacción será la venganza. Buscará al *Duende Verde* con la intención de matarlo. El destino hará que sea un accidente fortuito el que acabe con el duende para preservar la moralidad del héroe. El comprensible estado de melancolía que asola a Peter Parker (más que depresión, es tristeza y dolor por la pérdida del ser querido y frustración por no haber sido capaz de evitarlo, con todos esos poderes a su alcance) no puede imponerse. Su tarea de defensor de los necesitados no puede quedar en un segundo plano. No debe descansar. Es un lujo que no puede permitirse. Sus enemigos, desde luego, no se lo permitirán. En esas circunstancias, Peter Parker se irá apoyando cada vez más en la, a primera vista, superficial amiga, Mary Jane Watson. Alguien que siempre ha estado ahí.

### **2.6.3. Mary Jane Watson: la vecina de al lado**

El personaje de Mary Jane Watson es, por encima de cualquier otra razón, la excusa perfecta para que desapareciese Gwen Stacy. Y es que la pelirroja representa un perfil mucho más sustancial (consciente o inconscientemente por parte de los creadores) con el que tendrá que lidiar el héroe. La amable Gwen Stacy probablemente podría ser considerada como la nuera ideal pero, en cualquier caso, un personaje algo plano<sup>102</sup>. Mary Jane Watson es la sobrina de Anne Watson, la vecina de tía May. Su presentación en *Amazing Spider-Man* ya anuncia la introducción de un personaje llamado a ser crucial para la serie. En primer lugar, en el número 15 de *Amazing Spider-Man*, la tía May y su vecina, Anne Watson, han concertado una cita a ciegas entre sus respectivos sobrinos, Peter y Mary Jane. Desde ese momento se van produciendo escenas vovilescas sin que en ningún momento lleguen a poder coincidir ambos jóvenes. En el número 25 de la serie, aparecerá por primera vez Mary Jane Watson...oculta estratégicamente tras una flor. Desde luego, el suspense que rodea la presentación de la joven sería digno de una película de Hitchcock. No ha habido otro personaje femenino en toda la serie al que se le haya prestado tanta atención y se hayan tomado tantas

---

<sup>102</sup> En ese sentido, será preferible para las aventuras de Spider-Man, el papel que desempeña su padre, el capitán de policía George Stacy, que la propia Gwen.

molestias para generar una expectación en torno a su persona. En el número 42, se produce el esperado encuentro. Un Peter Parker indiferente y apático aguarda como invitado en casa de Anne Watson a que llegue Mary Jane. Cuando suena el timbre y se abre la puerta, aparece la espectacular Mary Jane Watson. Sus primeras palabras en la historia muestran desde el primer momento que no se trata de un mero personaje secundario con poco peso en la vida del superhéroe. Cuando se ven por primera vez, ella le espeta al joven obnubilado: “¿Sabes tigre? Te acaba de tocar la lotería”. Con una declaración de intenciones así, no se puede esperar que el personaje de Mary Jane sea el de alguien anodino sin más.

Hay otro hecho que hace destacable al personaje de Mary Jane Watson (conocida popularmente como MJ). La identidad secreta de Peter Parker trata de ser preservada por encima de todo. Las personas de su alrededor no pueden siquiera imaginar que el superhéroe capaz de enfrentarse a cualquier enemigo, por peligroso que pueda ser, es ni más ni menos que el propio Parker. Nadie, a excepción de algún archienemigo, conoce su doble vida. Sin embargo, con la misma seguridad con la que se presenta MJ a Peter en el cómic citado anteriormente, le confesará que desde hace mucho tiempo conoce su identidad heroica<sup>103</sup>. Naturalmente, eso trastocará la vida del trepamuros. Hablar con alguien abiertamente de su doble vida es una especie de válvula de escape. En múltiples ocasiones, acaba desquiciado al no tener otra alternativa que la de estar mintiendo a los suyos para proteger su identidad. Mary Jane será una excepción y a partir de ese momento se dará paso a un cambio en la relación entre ambos. Compartir con alguien la pesada carga que lo atenaza será una muestra más de los sacrificios que éste tiene que realizar y, por supuesto, una cierta liberación de la soledad a la que su condición superheroica lo tiene, en cierto modo, condenado. En 1987, se publicará el número con la boda entre Peter Parker y Mary Jane Watson. Lo apreciable del momento, más allá del hecho en sí del matrimonio, será la reflexión que lleva a Parker a la necesidad de aceptar a Spider-Man como una “faceta” más de su vida. Pero no como el sustituto del hombre corriente. Y posiblemente, ese sea uno de los éxitos de este héroe. Son fascinantes las aventuras del superhéroe. Pero lo son también las vicisitudes que rodean al joven Peter Parker. Cómo debe diariamente hacer frente a su dualidad será intrínseco a su condición de héroe. La compañía de MJ ayudará a mitigar esa difícil tarea marcada por la responsabilidad del deber.

---

<sup>103</sup> Este acontecimiento sucede en el número 257 de *Amazing Spider-Man*.

#### 2.6.4. Jean Dewolff: amor en secreto

El personaje de la capitana de policía Jean Dewolff no es necesariamente uno de los más carismáticos de toda la serie. No obstante, representa la fascinación que ejerce el héroe por un lado, y, al mismo tiempo, como una muestra de la necesidad de anteponer el sentido del deber y el compromiso, con el desempeño del trabajo a los intereses personales. Si a eso se añade que el rol de Dewolff es el de una mujer en un mundo de hombres y en un trabajo asociado también a los hombres (especialmente en el contexto de los años 70, cuando nace el personaje) es fácilmente comprensible por qué se verá obligada a enterrar los sentimientos hacia el héroe.

Jean Dewolff es un personaje recurrente en los cómics de Spider-Man pero no en su serie principal. Aparecerá por primera vez en agosto de 1976 en la serie *Marvel Team-Up*<sup>104</sup>. En otra de las colecciones, *Peter Parker, The Spectacular Spider-Man*, se publicará entre los números 107-110 (octubre 1985/enero 1986) el arco argumental *La muerte de Jean Dewolff*. En esta historia un peligroso criminal denominado *El Comepecados* asesinará a la capitana de policía. En el transcurso de la investigación, Spider-Man encontrará en el apartamento de Dewolff un sobre con fotos y recortes del héroe. ¿Era Dewolff una fan de Spider-Man o algo más? La capitana Dewolff siempre fue una de las pocas figuras que defendían la acción de Spider-Man<sup>105</sup> frente a los demás policías o algunos medios de comunicación más incisivos. Lo que de ninguna manera podía esperarse el trepamuros es que la capitana Dewolff albergara algún tipo de sentimiento más profundo, más allá del aprecio o el agradecimiento por su lucha contra el crimen. Ello da cuenta, como se señalaba anteriormente, de la necesidad por parte del héroe (o por ende, de alguna figura que tenga una exposición pública, como el caso de la capitana Dewolff) de salvaguardar el espacio íntimo y personal hasta el punto de tener que renunciar a los propios sueños y deseos personales, por ser del todo punto incompatibles con la tarea heroica a la que se ve abocado. La idea del sacrificio, no ya como una cualidad, sino como una exigencia al héroe, es inherente a su propia labor.

---

<sup>104</sup> Marvel Team-Up fue una serie de cómics protagonizada generalmente por Spider-Man y algún otro héroe con el que compartía aventuras. Uno de los más habituales fue Johnny Storm, la antorcha humana de los 4 fantásticos. En el número 48 hizo su debut la capitana Dewolff.

<sup>105</sup> Cabe mencionar que desde su nacimiento, su relación con las fuerzas de la ley y los medios de comunicación siempre ha sido tensa.



Debe renunciar a una vida normal por una tarea altruista, desinteresada, peligrosa y no lo suficientemente bien agradecida<sup>106</sup>.

## 2.7. Spider-Man y sus aliados: los incondicionales

Hay superhéroes que forman parte de agrupaciones más o menos numerosas. Éstas sirven, preferentemente, para remarcar un sentido de pertenencia a algo más grande que uno mismo, en la inacabable lucha en favor de unos ideales nobles y elevados compartidos por todos sus miembros. En la historia del comic-book de superhéroes, muchas han sido estas agrupaciones. Desde las primeras aportaciones de DC Comics (como *La Sociedad de la Justicia* o la posterior *Liga de la Justicia*) a las múltiples agrupaciones de Marvel: la “primera superfamilia”, *Los 4 fantásticos*, pasando por *Los Vengadores*, *los X-Men*, o *los Defensores*... Otros, sin embargo, han realizado su actividad, prácticamente desde el principio de sus andanzas, en solitario. Es cierto que ha habido múltiples oportunidades en las que en la trama de un cómic, han aparecido otros superhéroes que acuden a la llamada para colaborar en la lucha contra algún enemigo en particular. En otras ocasiones, aprovechando el éxito de una determinada serie, se entrecruzan personajes de diferentes cabeceras para rentabilizar dicho éxito. A lo largo de estos años, Spider-Man ha protagonizado, junto con otros héroes, muchas aventuras en las que habitualmente se iniciaban con un choque entre ambos (generalmente por un malentendido o por la idea que se tenía de Spider-Man como la de un adversario) para terminar colaborando en la lucha contra el mal. Como ya se ha indicado, entre estas colaboraciones, la antorcha humana es el personaje con el que más se ha entrecruzado a Spider-Man. Seguramente porque la personalidad alocada de ambos jóvenes es similar. El Dr. Extraño o Daredevil también han sido héroes a los que el trepamuros ha recurrido para resolver casos o atrapar a un peligroso criminal. Además de éstos, ha habido unos personajes recurrentes en las diferentes tramas que han ejercido una colaboración más o menos explícita en algunos casos, discreta en otros, pero que se han erigido como unos aliados incondicionales del trepamuros en su cruzada contra el crimen.

---

<sup>106</sup> Es por ello que resultan atractivas las aventuras de los 4 fantásticos, pues simbolizan la dificultad para conciliar la vida familiar con la vida laboral aun pudiendo vivir sin necesidad de una doble personalidad. Si es difícil para el ciudadano medio, mucho más para una “superfamilia”. En el caso de Spider-Man o cualquier otro héroe con una doble vida eso será, a todas luces, prácticamente imposible.

### 2.7.1. Joe Robertson: la ecuanimidad como estandarte

El primero de estos aliados será Joe “Robbie” Roberston. Editor jefe del *Daily Bugle* junto al huraño J.J.Jameson, hará su primera aparición en el número 51 de *Amazing Spider-Man*. Robertson es un ejemplo perfecto de la imparcialidad que debería imperar en los medios de comunicación. Desde el primer momento, encarna el rigor ante la falsa noticia o el libelo, especialmente contra Spider-Man. Su visión es diametralmente opuesta a la de J.J.Jameson, y no tendrá inconveniente en contravenir las órdenes de su jefe ni en oponerse a él, cuando el objetivo de calumniar a Spider-Man no vaya acompañado de la verdad en la noticia. Robertson es, indudablemente, un modelo de ecuanimidad. Trata de ser justo ante la desinformación que domina la inmediatez de una noticia (algo vigente en la actualidad, por cierto). Tiene principios morales sólidos sobre los que sustenta, no solo su desempeño periodístico, sino también, el vital. Cabe señalar que este carácter sosegado pero firme en sus convicciones personales, bien podría ser debido a una intencionalidad expresa por parte de los creadores del personaje<sup>107</sup>. Joe Robertson “nace” en las páginas del comic-book de superhéroes en 1967. Los años 60 se insertan en la lucha por los derechos civiles de la población afroamericana. Robertson es un ciudadano negro que ostenta un cargo de relevancia en un medio de comunicación, el *Daily Bugle*. En un momento histórico para el avance por los derechos de la población negra, la aportación a las viñetas de un personaje negro supuso, ante todo, una declaración de intenciones y una clara apuesta por la integración y la no discriminación<sup>108</sup>.

Aunque no se aclara ni en qué momento ni cómo, cuando Spider-Man/Peter Parker mantiene conversaciones con Robertson, se deja entrever la posibilidad de que el periodista conozca la identidad secreta del héroe. Conocida o no, Robertson no revela nunca la cuestión y permanece durante las aventuras del trepamuros como un aliado fiel y un confidente frente a la incompreensión de su entorno (principalmente el irascible J.J.Jameson ávido de buscar el modo de calumniar y desprestigiar a Spider-Man). Robertson simboliza la lealtad y la fidelidad. Para el héroe, contar con alguien así será capital en su cruzada contra el mal. En un medio hostil, que no cesa en su empeño de

---

<sup>107</sup> El personaje de Joe Robertson fue creado por Stan Lee y el dibujante John Romita.

<sup>108</sup> Un año antes, en 1966, sería presentado el primer superhéroe negro, *Black Panther* creación de Stan Lee y Jack Kirby.

atacar al héroe, será precisa la figura de alguien atento y proclive a defender su buen nombre. Robertson desempeñará adecuadamente esa función.

### 2.7.2. Capitán Stacy: un segundo padre

El capitán de policía *George Stacy* aparecerá por primera vez en el número 56 de *Amazing Spider-Man*. Desde el principio de su aparición se mostrará como un defensor de Spider-Man. Enigmático, al relacionarse con Peter Parker, dará la impresión de conocer más cosas sobre Spider-Man que las que aparenta. El personaje es, además el padre de Gwen Stacy, primero amiga y luego novia del héroe. El afecto que profesa el capitán Stacy tanto por Peter como por Spider-Man parecerá deberse, precisamente, al conocimiento de la identidad secreta del trepamuros. Aunque en ningún momento, a lo largo de su participación en los cómics, se da a entender expresamente cómo ha averiguado el doble rol de Parker, lo cierto es que éste alude a su inteligencia y su perspicacia como definitorias no ya de la personalidad del policía, sino de su habilidad para haber deducido la verdad sobre Spider-Man. Este convencimiento se pondrá de relieve en el episodio en el que el capitán Stacy pierde la vida. En el número 90 de *Amazing Spider-Man*, en una lucha entre el trepamuros y uno de sus enemigos, el doctor Octopus, se desprende un fragmento de una cornisa hacia el vacío amenazando la vida de un niño. En ese momento, el capitán Stacy reacciona empujando al niño fuera del impacto de las piedras pero siendo aplastado por los cascotes en un fatal desenlace. Cuando Spider-Man llega para salvarlo no puedo más que despedirse de él y mostrarse asombrado cuando el capitán Stacy le pide que cuide a su hija Gwen, no como Spider-Man, sino como... Peter: “¡Es Gwen! Cuando yo no esté, no habrá nadie para cuidarla. Nadie, Peter...¡Excepto tú!”<sup>109</sup>. El capitán Stacy siempre ha conocido la identidad secreta y nunca la ha desvelado. Triste y apesadumbrado Spider-Man despidió a quien había sido otro amigo. Pero, ante todo, otro referente moral como lo había sido su tío Ben. El capitán Stacy no es solo un defensor más del héroe. De forma silenciosa, personaliza esa figura paterna de la que ha carecido Peter desde la trágica muerte de su tío Ben. Cómo ha sido caracterizado el personaje del policía también ayuda a ello. El capitán Stacy es un policía retirado del cuerpo. Un anciano al que la policía recurre en ocasiones y que nunca deja de colaborar en todo lo posible haciendo honor a su vocación de servicio. He aquí otra característica fundamental del héroe. El servir a los

---

<sup>109</sup> En *The Amazing Spider-Man #90* de Stan Lee, Gil Kane y John Romita.

demás, desinteresadamente claro, no puede ser un mero trabajo. Ha de ser una auténtica vocación. Algo que motive a dar lo mejor de sí mismo. A pesar de las penalidades que puedan suceder, el héroe actúa de manera altruista y solidaria. El capitán Stacy personifica esta idea. Su muerte heroica es una muestra de ello y sirve a Spider-Man como acicate para ir en esa dirección. Peter Parker aprendió una terrible lección que le llevó a convertirse en Spider-Man. A partir de ese momento entendió la necesidad de anteponer el bienestar de los demás al suyo propio.

### **2.7.3. Tony Stark: un mentor por necesidad**

El tercer aliado de esta lista es posterior en el devenir de las aventuras del héroe arácnido. El personaje de Tony Stark, el célebre *Iron Man*, es un personaje del universo Marvel que nació para las páginas de los cómics en la revista *Tales of Suspense* #39 en 1963, unos meses más tarde que Spider-Man y comenzó su andadura con cabecera propia en el número 1 de *Iron Man*, en 1968. Ha sido un personaje recurrente cuyas aventuras en solitario o junto al grupo de superhéroes los Vengadores, se han cruzado con las de Spider-Man. Su significativo papel (motivo por el cual aparece en este grupo de aliados) se inicia en los acontecimientos que se desarrollan en *Civil War*. Spider-Man recibirá su apoyo, en lo que será una decisión arriesgada y drástica por parte del trepamuros. A propósito de la iniciativa gubernamental del acta de registro de superhéroes, Spider-Man accede a revelar su identidad secreta. Para entonces, ya ha sido acogido, junto a su familia, por Stark para formar parte de uno de los dos bandos que dará lugar a la épica batalla. Iron Man se erigirá en un nuevo referente para Peter. Pero no uno con un cariz eminentemente moral, como lo pudo haber sido el tío Ben o el capitán Stacy. Stark tiene un pensamiento muy concreto respecto a lo que debe hacerse en la pugna por preservar la seguridad de la nación. En un principio Spider-Man estará de su lado y gozará de una cierta etapa de desahogo económico bajo el paraguas del multimillonario, aunque pronto sopesará sus opciones y rectificará el bando de héroes al que pertenecer, abandonando Industrias Stark y la comodidad que ésta le proporciona, artilugios tecnológicos incluidos. En el reinicio cinematográfico de las aventuras de Spider-Man, esta visión de Stark como mentor aparece más claramente remarcada<sup>110</sup>. En los cómics, la relación no podría etiquetarse como ‘paterno-filial’. Spider-Man no es

---

<sup>110</sup> Tanto en las películas *Capitán América: Civil War* (2016) como *Spider-Man: Homecoming* (2017). En ambos largometrajes, el actor que encarna a Spider-Man, Tom Holland, aparenta ser un adolescente de unos 18 años asimilándolo por tanto, al superhéroe de las primeras épocas.

un joven adolescente que necesita de “cuidados paternos”. Es un adulto casado al que ese afán de hacer el bien, por un lado, y la necesidad de sentirse parte de un colectivo, le llevan a aceptar la ayuda ¿desinteresada? que le puede proporcionar el rico empresario tecnológico. De este modo, esa puntual alianza entre ambos vendrá dada más por una necesidad mutua que por verdadero sentimiento de afecto. La prueba más notoria de ello, como se señalaba anteriormente, será cuando Spider-Man renuncie a la compañía de Stark y se posicione abiertamente contra los postulados del grupo de héroes defensores de la seguridad.

Aunque posteriormente dedicaré un apartado al episodio de *Civil War*, a propósito de la confrontación entre los valores de libertad y seguridad<sup>111</sup>, pienso que es conveniente realizar alguna matización respecto de la figura de Stark/Iron Man. En *Civil War*, los superhéroes batallan entre sí. El lector de los cómics puede verse más o menos identificado con uno de los dos bandos. A ello, puede contribuir la afinidad que sienta por uno u otro personaje, más allá de los ideales que defiendan. Pero no sería acertado hacer una distinción entre un grupo y otro en términos de “buenos” y malos”. Se estaría simplificando en demasía. Las convicciones de Tony Stark son también profundas. Aunque se le haya caracterizado a veces, a lo largo de su trayectoria en las viñetas, como un héroe no necesariamente ejemplar<sup>112</sup>, Iron Man defiende el valor de la seguridad con la vehemencia que la ocasión lo requiere. No hay lugar para las medias tintas en esta confrontación. La determinación del superhéroe por garantizar la seguridad de la nación es total. Para ello, pone todo su arsenal tecnológico al servicio de esta idea. Tratar de llevar a su terreno al asombroso Spider-Man, será una baza que no quiere dejar escapar por lo que tiene el trepamuros de simbólico<sup>113</sup>. Y no es tanto un plan retorcido con tintes maquiavélicos. Pero el arrojo de Iron Man es tal, que tratará de atraer para sí a Spidey. Es, por tanto, como señalaba en el encabezamiento, un mentor por necesidad. Impulsado, eso sí, por unas circunstancias que pueden hacer comprensible su proceder.

---

<sup>111</sup> En la sección II, en el apéndice de la primera parte, *Civil War: Libertad Vs. Seguridad*.

<sup>112</sup> A finales de los años 70 se publicaría un arco argumental bajo el título *El demonio en una botella*, en el que los problemas de alcoholismo de Stark, planean continuamente por las historietas.

<sup>113</sup> Cabe recordar que el campo de acción del héroe arácnido es Nueva York, escenario real de la barbarie de los atentados del 11 de septiembre en los que se inspiran los hechos de *Civil War*. En el cómic, los protagonistas de la ‘ciudad que nunca duerme’ tendrían un papel más emblemático que otros superhéroes. Había sido atacada su ciudad, lo cual era tanto como decir que habían sido atacados ellos. Obviamente, también en el caso de Spider-Man.

### 3. Perfil psicológico

#### 3.1. Un héroe solitario buscando su lugar: solo ante el peligro

En los comic-books de superhéroes o de cualquier otra temática, suelen aparecer personajes carismáticos y arquetípicos que rara vez actúan en solitario. En las aventuras de los superhéroes más conocidos, la soledad no es la norma habitual. Batman y Robin, podrían ser el caso más paradigmático, pero hay muchos otros: Capitán América y Bucky Barnes o grupos más o menos numerosos como Los 4 Fantásticos, Los Vengadores, los X-Men, La Liga de la Justicia o un largo etcétera. Incluso algunos que desempeñan su tarea sin ayuda, suelen ir acompañados por otros personajes (no necesariamente con poderes) que sirven en muchas ocasiones como contrapunto. En el caso de Superman, Lois Lane o Jimmy Olsen, ambos periodistas del ficticio Daily Planet. Daredevil suele recurrir a Ben Urich para obtener información, también periodista. Y así una larga lista de otros héroes que, directa o indirectamente, unen su actividad a otros personajes haciendo “la carga de la responsabilidad, más llevadera”. De todos los personajes salidos de las diferentes editoriales: Marvel, DC Comics, Image, Dark Horse o EC Comics, por citar algunas, seguramente Spider-Man sea de los pocos que representa genuinamente esta visión del héroe solitario. Spider-Man no tiene ayudantes<sup>114</sup>. Tendrán que pasar más de cuatro décadas para que se “afilie” a un superequipo, *Los vengadores* (más correctamente, *Los nuevos vengadores*) y no será por mucho tiempo. Durante sus primeras andanzas en los años 60, Spider-Man ya había pretendido formar parte del equipo de *Los Vengadores* sin éxito. Cuando se inician sus hazañas, es visto como un villano, se desconfía de él. El símbolo de la araña no es precisamente tranquilizador. Además, a todo eso hay que añadirle lo que el propio personaje suele denominar “la suerte Parker”, una forma irónica de referirse a la mala suerte que suele acompañar, tanto al héroe arácnido, como a su alter ego, en la mayoría de las situaciones a las que se enfrenta: desde llegar tarde a clase, quedarse sin fluido para las telarañas, tener el traje agujereado... Peter Parker/Spider-Man tiene muchos problemas siempre: familiares, laborales, económicos... y la vida en solitario no los mejora. Pero es ahí precisamente donde se engrandece su figura. Spider-Man es, como Gary Cooper, un héroe, *solo ante el peligro*<sup>115</sup>. Tras unas primeras decisiones erróneas y

---

<sup>114</sup> En algunas de sus aventuras colabora con otros superhéroes, el más habitual, la antorcha humana de Los 4 Fantásticos. Pero por lo general, Spider-Man actúa solo.

<sup>115</sup> *High Noon [Solo ante el peligro]* película de 1952 dirigida por Fred Zinnemann y protagonizada por Gary Cooper y Grace Kelly, entre otros, es un buen reflejo de la idea del héroe que debe defender en

éticamente cuestionables (aprovecharse de sus poderes para beneficiarse económicamente), enseguida entenderá que debe enfrentarse a la terrible encrucijada moral de que un gran poder conllevará su consabida responsabilidad. Pero, lo que es más importante, un gran sacrificio que, sin embargo, contará con la incomprensión y el rechazo por parte de la sociedad como respuesta. ¿A qué se debe esta actitud? El personaje de Gary Cooper en *Solo ante el peligro* lo ejemplifica muy bien. El argumento de la película en síntesis es como sigue: el personaje de Gary Cooper, sheriff de un pequeño pueblo, se acaba de casar y renuncia a su cargo para marcharse con su esposa, e iniciar una nueva vida juntos. Tras entregar su placa de sheriff, se entera de que un criminal, que él había detenido tiempo atrás, llegará al pueblo en el tren de mediodía. Todos los vecinos del pueblo instan al ya ex-sheriff a que se marche cuanto antes para no coincidir. El matrimonio sale de prisa del pueblo pero las propias convicciones morales pueden más que el hecho de huir y Gary Cooper vuelve al pueblo para enfrentarse a su enemigo. Recupera su placa de sheriff y trata de reclutar voluntarios para que le ayuden sin ningún éxito. Todos tienen miedo. Finalmente, se enfrentará él solo a los forajidos y saldrá victorioso de la contienda.

Es significativo observar cómo en la película, nadie apoya a los criminales. Nadie desea que vuelvan al pueblo y nadie cuestiona la honradez y la bonhomía del sheriff. Pero nadie quiere tomar partido. Es descorazonador ver cómo el miedo se va apoderando poco a poco de los ciudadanos hasta el punto de preferir la muerte de su héroe local (después de todo, los forajidos eran una banda de cuatro criminales y el sheriff estaba solo) a enfrentarse a la amenaza. El sheriff, el héroe, tiene un momento de debilidad, de titubeo, pero su fe en la justicia es mayor y opta por el cumplimiento del deber, arriesgándose a perderlo todo.

Considero que es oportuna la comparación con la película de Zinnemann porque el personaje de Spider-Man experimenta a lo largo de sus aventuras sentimientos encontrados similares. En múltiples circunstancias, se verá en la tesitura de arriesgar la propia vida o defender al inocente. La indiferencia, el rechazo de parte de la población, serán una constante en las páginas de los cómics arácnidos, sobre todo en las primeras andanzas. Pero, es igualmente descorazonador, como le pasa al personaje de Gary

---

solitario unos ideales, aun a riesgo de su propia vida, habida cuenta de que el resto de la sociedad, pese a compartirlos, no está dispuesta a morir por dichos ideales, adoptando una actitud de indiferencia y desdén hacia la suerte del héroe.



Cooper, observar la falta de arrojo de quienes deciden mirar hacia otro lado y no enfrentarse a los propios miedos como sociedad pues es, a fin de cuentas, de lo que tratan las historietas de superhéroes: un enfrentamiento a los propios miedos y cómo se responde a esos dilemas morales. En el salto a la gran pantalla, esta idea cobrará protagonismo ofreciendo una imagen éticamente más elevada cuando en un momento de la acción en la lucha entre Spider-Man y el villano Duende Verde, un neoyorquino ayuda al héroe y espeta al enemigo: “El que se mete con Spidey, se mete con Nueva York”<sup>116</sup>. Pero es en el mundo del cine. En las viñetas de los cómics, Spider-Man suele tener que enfrentarse en solitario en la mayoría de sus aventuras. Lejos de ser un mero hecho anecdótico para el personaje, se revela como algo esencial para comprenderlo. Es en esa misma soledad donde se aprecia la grandeza del héroe y el sacrificio que su rol le comporta. Como apunta Bauzá: “Un aspecto sugestivo de la condición heroica es que estos seres están condenados a la soledad y que ésta se acrecienta en el momento de la toma de grandes decisiones” (Bauzá, 2007, 118). Spider-Man es un exponente de esa soledad y las decisiones que deberá adoptar, ligadas a la lógica necesidad de guardar el anonimato, supondrá una injusta incomprensión por parte de su gente. Las múltiples “excusas” que deberá inventar para los suyos (tía May, sus novias o amigos, en el trabajo, en la universidad...) no servirán para justificar sus acciones ante los demás. Sin embargo, el lector sí podrá confraternizar con él, habida cuenta de que conoce los motivos que llevan a Peter Parker a mostrarse ante los demás como una persona “irresponsable”. Es en su soledad donde entendemos, siquiera de forma somera, cuán elevados son los ideales que defiende. La defensa de los mismos es directamente proporcional a los sacrificios que está dispuesto a realizar por ellos. Ahora bien, ¿son beneficiosos tales sacrificios? El héroe renunciará a una vida ordinaria. Pero esa renuncia debería, al menos, ser de alguna forma “recompensada”. ¿Cómo es posible que prefiera no llevar una vida común renunciando a crear una familia o a un trabajo estable?, ¿Por qué alejarse de una vida sin peligros? La respuesta no es sencilla. No prefiere esa vida de riesgo y aventuras. Y, además, en solitario. No desea renunciar a una vida como la de otros conciudadanos. Sus dones no son una vocación conscientemente escogida. La respuesta la ofrece el personaje en la última escena de la película Spider-Man de 2002. Cuando se aleja caminando de la tumba de su tío Ben y acepta su destino al afirmar, con respecto a su papel de héroe que: “este es mi don y mi

---

<sup>116</sup> Película Spider-Man, 2002 dirigida por Sam Raimi.

maldición”. Esta pesada carga la acepta Spider-Man estoicamente cual si fuera un moderno Atlas.

Lejos queda este solitario héroe arácnido, de la idea que sobre la amistad plantea Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*. Dice el estagirita que “sin amigos nadie desearía vivir aunque poseyera todos los demás bienes” (Aristóteles, 2001, p. 234). Spider-Man es un tipo de héroe del que no necesariamente se podría decir que posea muchos y grandes amigos. Es cierto que el peculiar trabajo que desempeña no invita a entablar muchas relaciones duraderas. De hecho, las veces que Peter Parker debe “abandonar” a sus amigos para transformarse en Spider-Man son tantas, que se le agotan las excusas para justificar sus ausencias o los desplantes que hace a los demás. A lo largo de sus aventuras, Spider-Man ha ido tras la imperiosa necesidad de sentirse perteneciente a algo/alguien. Los vínculos que trata de establecer con los demás están motivados en muchas ocasiones por la utilidad. A veces no se basta a sí mismo y recurre al concurso de otros héroes. Esto no debe interpretarse como una relación de auténtica amistad, sino de puro y necesario interés. El taciturno Peter Parker no tiene, en ese sentido, mejor suerte. Ni como adolescente en el instituto ni en su vida de piso compartido como universitario, es capaz de lograr vínculos más allá de la oportunidad. Tampoco en su edad adulta. Mención aparte merece Mary Jane Watson, con quien la relación fue derivando de una amistad cordial a ser una buena confidente, novia y, por último, esposa. Pocos son los personajes recurrentes de las historias del trepamuros que podrían ser considerados amigos. Uno de los habitualmente considerados como tal es Harry Osborn, el hijo de su enemigo Duende Verde. Pero teniendo en cuenta que Harry heredará el rol de Duende Verde de su padre, y por lo cual será archienemigo de Spider-Man (con el añadido de que Harry también conoce la identidad secreta de Peter) es probable que Peter/Spider-Man desee tener cerca a Harry más para controlarlo y evitar que desvele su identidad secreta, que por auténtico sentimiento amistoso.

¿Por qué le resulta tan difícil a Peter hacer amigos? Siguiendo con la aportación de Aristóteles, este señala que “perfecta es la amistad de los buenos y semejantes en virtud, pues éstos se desean mutuamente el bien por igual, en tanto que buenos; y son buenos por sí mismos”<sup>117</sup>. Habría que profundizar en la consideración que se tiene del concepto virtud para ver que precisamente ahí se muestra la incompatibilidad de Peter

---

<sup>117</sup> Aristóteles, op. cit. p. 239.

Parker con muchas personas de su entorno. No pueden ser semejantes en virtud, aquellos que adoptan un comportamiento eminentemente egoísta. Peter Parker o Spider-Man en su calidad de héroe, tiende a adoptar una actitud desinteresada y altruista. Al menos, siempre que le es posible. Podría señalarse que es tan elevado el grado de compromiso y exigencia moral que se autoimpone, que difícilmente podrían hallarse comportamientos a la altura en los demás. Y otros referentes, otros superhéroes que podrían compararse, serían considerados más como “colegas de profesión” con los que comparte una misión, que verdaderos amigos.

### 3.2. El humor como terapia

El humor es algo común a muchos de los superhéroes de los cómics de Marvel. Marín alude a un ‘humor Marvel’ para referirse al *tipo de* “humor real y cotidiano que ganará precisamente por desenvolverse en unos tipos y unas situaciones que sobrepasan con mucho los límites de lo normal y cotidiano” (Marín, 2016, 85). Posiblemente uno de los rasgos más señalados del superhéroe arácnido (especialmente en las primeras décadas donde se presentaba un Spider-Man adolescente y juvenil) sea su sentido del humor. Su estilo socarrón, irónico, mordaz y burlesco le ha acompañado durante sus aventuras. Tanto en la lucha contra sus enemigos, como en su relación con su jefe, el editor J.J. Jameson, Spider-Man ha encontrado una frase ingeniosa, cargada de sorna, con la que regalar los oídos de sus antagonistas. De igual manera para los lectores, deseosos de encontrar en las páginas de su cómic favorito aquellas situaciones a veces estrambóticas, y siempre hilarantes, en las que tanto aparecía el superhéroe con un traje zurcido o una bolsa de papel por máscara, como el ingenio de los guionistas le colocaban al filo de una graciosa ocurrencia, antes de propinar una lección a alguno de sus múltiples enemigos.

El sentido del humor ha sido una cualidad específicamente de Spider-Man en su primera etapa. Y se puntualiza de Spider-Man, y no de Peter Parker, pues en los primeros números de *Amazing Spider-Man*, existía una clara línea que separaba ambas identidades más allá del traje. Mientras Peter Parker se muestra como un adolescente apocado y tímido, Spider-Man es extrovertido y lenguaraz. A medida que han ido sucediéndose las aventuras del trepamuros, éste ha unificado cada vez más estas

características con su alter ego. Pero no deja de ser curioso cómo desde el principio se apostó por esta seña de identidad solo para el héroe para contraponerla al retraído y responsable Peter Parker. De todos modos, el conjunto de sus aventuras y desventuras exponiendo una identidad u otra, ha estado marcada por episodios verdaderamente divertidos repletos de humor<sup>118</sup>. A medida que Peter Parker/Spider-Man ha ido madurando, lógicamente ese espíritu fanfarrón, incisivo o sardónico también se ha moderado. Pero en todo caso, las perlas de humor que nos ha brindado Spider-Man a lo largo de todos estos años, han sido lo suficientemente antológicas como para reseñarlas aquí o, al menos, aprovechar la oportunidad para destacar algunas de las más divertidas.

### 3.2.1. La “suerte” Parker

En los cómics del trepamuros es habitual hacer referencia a las casualidades negativas, situaciones absurdas, meteduras de pata... que afectan directa o indirectamente a Spider-Man, hasta el punto que el mismo héroe las califica como “la suerte Parker”. Esta singular forma de ‘Ley de Murphy’ no deja de ser simpática, no solo porque la situación en sí provoque hilaridad, sino porque a quien afecta es a un superhéroe. En todo el tiempo que llevan publicándose las aventuras del héroe arácnido, los guionistas (especialmente en la primera etapa) han podido dar rienda suelta a su ‘maquiavélica capacidad’ para “obligar” a Spider-Man a sufrir su “suerte Parker”.



Fig. 26. *Amazing Spider-Man* #258

<sup>118</sup> En otros momentos de las hazañas de Spider-Man, el personaje ha adoptado una personalidad más oscura y amarga. La etapa en la que su tía May es herida de bala tras los sucesos de Civil War representa esta amargura. Y se materializará con la utilización del traje negro como símbolo de esa etapa sombría en el número #539 en el arco argumental titulado “De vuelta al negro”.

En la imagen de la página anterior: ¡**Bag-Man!** Johnny Storm, alias la antorcha humana de los 4 Fantásticos suele ser retratado como un héroe guasón igual que Spider-Man. La imagen es una buena muestra de ello. Spider-Man deja su traje negro/simbiótico y la Antorcha humana le cede uno de sus trajes... ¡con una bolsa de papel como máscara! ¡Magistralmente ridículo!



Fig. 27. *Amazing Spider-Man #82*

Otro más, de los momentos absurdos. Spider-Man ha perdido su máscara. En la viñeta aparece en una lavandería lavando su traje de superhéroe, ocultando el rostro para evitar ser identificado. Lo peculiar de la imagen es su contenido cotidiano. Peter Parker es un universitario en un piso de estudiantes que tiene que buscarse la vida para lavar su ropa sucia. La escasez económica ha sido siempre algo habitual en las aventuras del trepamuros y eso es un elemento que ayuda a los guionistas para enfrentarle a situaciones disparatadas... para un héroe que se precie.

Otra escena cotidiana. Se nos cuenta que Peter Parker diseñó él mismo el traje de superhéroe. Con lo que no contaba, es con que tendría que remendarlo de vez en cuando. Si cualquier villano pudiera ver la imagen, probablemente no daría crédito. El traje arácnido ha experimentado cambios más o menos significativos pero el hilo y la aguja han sido compañeros frecuentes de Spider-Man tanto como los lanzarredes.



Fig. 28. *Amazing Spider-Man #4*





Fig. 29. *Amazing Spider-Man #49*

A primera vista parece una tierna estampa familiar. Una tía preocupándose de su sobrino. La realidad es que Peter Parker está tapado con las sábanas para evitar que su tía May descubra que lleva puesto el traje de superhéroe. Durante el tiempo que vivía con ella, la posibilidad de ser descubierto cambiándose era una circunstancia habitual. Lo cual ofrecía momentos cómicos como el de esta viñeta.

El colmo de lo absurdo. Un superhéroe poderoso, dotado de habilidades excepcionales pierde su traje. Para continuar siendo el “amistoso y vecino Spider-Man” opta por ir a una tienda de disfraces a buscar otro. En la imagen se aprecia cómo el tejido no es igual que el original. A lo largo de todo el capítulo, Spider-Man deberá ir colocándose adecuadamente el traje con ayuda de sus redes para no perder un ápice de dignidad.



Fig. 30. *Amazing Spider-Man #26*



Fig. 31. *Amazing Spider-Man #185*

Un ejemplo más de la clásica “suerte Parker”. El día de su graduación en la universidad no recibe el graduado porque resulta que le falta un crédito por cursar. Precisamente el de gimnasia. La situación es rocambolesca pero las reglas son las reglas... ¡También para los superhéroes!

### 3.2.2. El sarcasmo arácnido

Pese a que la mala suerte ha perseguido al héroe en tantas ocasiones, no es menos cierto que, como mínimo, Spider-Man está dotado de una incisiva habilidad para desquiciar a sus adversarios. No hay momento en el que, en el fragor de una pelea, aproveche para soltar alguna lindeza al enemigo de turno. La capacidad del trepamuros para hacer perder los estribos a cualquiera parece muchas veces ilimitada. Ello da muestras de la inteligencia del héroe. En muchas viñetas, aparecen bocadillos de diálogo en los que Spider-Man ridiculiza a su adversario, mientras, que al tiempo, otros bocadillos de reflexión permiten entrever el uso de esta estrategia para vencer a sus oponentes.



Fig. 32. *Amazing Spider-Man #197*

Luchando contra *Kingpin, el señor del crimen*. La fuerza física no será suficiente para el héroe. Tratar de enojarlo se antoja como un buen recurso para procurar que el villano cometa algún error. Las chanzas sobre la calvicie o el sobrepeso de Kingpin son de lo más habitual en las aventuras del héroe arácnido.

Otra sufrida víctima de las ocurrencias de Spider-Man: *el Rino*. Nadie imaginaría que en una situación de tensión en la vida real, las fuerzas del orden se burlasen de un delincuente mientras se enfrentan a él. El típico humor de Marvel no es genuino de Spider-Man, pero él lo ejemplifica como nadie. El lector puede llegar a sentir temor por lo que pueda ocurrirle al héroe aunque al leer los diálogos, a duras penas puede contener la risa.



Fig. 33. *Amazing Spider-Man #41*



Ni ante la amenaza de tres pistoleros pierde Spider-Man su ingenio. Le bastan unos rápidos lanzamientos de redes para desactivar el peligro. Y si de paso puede ridiculizarlos, el espectáculo está servido. El héroe hace lo imposible para no matar a nadie. Aunque en algunas situaciones, es el responsable de sinceros ataques de risa.



Fig. 34. *Amazing Spider-Man #202*



Fig. 35. *Amazing Spider-Man*

Una típica escena de la capacidad de Spider-Man para desesperar a sus adversarios. En la imagen se muestra cómo el héroe evita que unos ladrones huyan con el botín. Sin embargo, no puede limitarse a detenerlos sin más. La realidad es que el trepamuros se divierte haciendo lo que hace para regocijo del lector y abatimiento de los ladrones.



¿Por qué hacer un personaje así? Hay muchos personajes en la historia de los comic-book de superhéroes que no muestran una especial inclinación por la risa o la diversión. Como muestra clara de esta expresión, se podría situar al cruzado enmascarado, Batman. La amargura por el trágico suceso del asesinato de sus padres, que le llevará a un estado de catarsis del que nacerá *El caballero oscuro*, es un desencadenante para configurar una personalidad oscura y melancólica. Pero hay más personajes que podrían situarse en una línea similar. Por citar algunos pertenecientes a la misma compañía que Spider-Man: *The Punisher*, *Hulk*, *Dr. Strange*, *Lobezno*, *Thor*, *Magneto*, *Profesor Xavier*. Todos ellos cargan con pesadas losas psicológicas, traumas, amarguras... que difícilmente les pueden llevar a adoptar en la vida una actitud desenfadada. Todos ellos, comparten otro rasgo que por obvio, pudiera pasar desapercibido: realizan sus “actividades” como héroes o antihéroes (The Punisher o Magneto, no son ejemplos de héroes al uso) en la edad adulta. Spider-Man inicia su andadura en la adolescencia. El descaro propio de la edad es una clara consecuencia de por qué sus creadores le dieron ese espíritu burlón. Amén de poder atraer también a un público adolescente y juvenil deslenguado y a veces insolente, que podría sentirse identificado con el trepamuros. Desde luego, la llegada de Spider-Man a la *casa de las ideas* supuso todo un revulsivo, un soplo de aire fresco. El joven acompañante ya no era simplemente una excusa para buscar momentos en los que rebajar la tensión dramática de la aventura. Ahora, el joven era el héroe, y podía ser tan desvergonzado como quisiera. Spider-Man es así. Y es adorado por ello.

El sentido del humor va ligado a la madurez emocional. Y suele conducir a una actitud de afiliación. Es más probable sentirnos seguros y confiados al tener personas alegres, con sentido del humor cerca de nosotros que lo contrario. De hecho, el personaje de Batman inspira, no solo entre los villanos, temor por, entre otros aspectos, mostrar falta de empatía. Batman representa una amenaza. Especialmente cuando el personaje ha sido retratado como un justiciero en la visión, por ejemplo, de Frank Miller, en la década de los ochenta. Por el contrario, el sentido del humor no solo ayuda a mitigar estados negativos como la ansiedad o el estrés sino que se configura como pieza clave para alcanzar un estado de satisfacción, placer o bienestar. Dado que esta emoción contribuye a la relajación, no puede considerarse como una válvula de escape

sino, sobre todo, como un mecanismo de defensa por parte del trepamuros. Spider-Man es chistoso y deslenguado, pero hace uso de este recurso para dejar fuera de sitio a sus enemigos. Es comprensible que su actitud sarcástica sea más bien un “arma complementaria” a sus poderes. Si se tiene en cuenta que la risa o el humor favorecen una relajación del tono muscular, no parece muy congruente que un superhéroe hiciera uso de “este poder” así como así. En ese sentido, la socarronería de Spider-Man es un medio que utiliza el héroe antes que una actitud vital. Particularmente, a medida que va madurando y deja atrás la etapa de la alocada adolescencia.

### 3.3. Una máscara tras la que ocultarse

Desde el teatro de la antigüedad grecolatina, la máscara ha sido un elemento fundamental para la interpretación de diferentes roles. Para el teatro, la máscara diferenciaba y hacía reconocible a los distintos personajes representados en la escena. Ha tenido un efecto cautivador y estremecedor a partes iguales. Cautivador por el misterio que comporta el desconocimiento del rostro que se esconde tras ella y, por eso mismo, estremecedor, dado que dicho desconocimiento impide reconocer si el rostro oculto por una máscara es el de alguien con quien sentirse protegidos o todo lo contrario.

En la cultura popular, literatura, cine o cómics... muchos han aparecido con ella. Algunos de ellos como *El fantasma de la ópera* han recurrido a la máscara para ocultar una deformidad (malformación que al margen del aspecto físico, afecta más aun a la personalidad del sujeto). Otros como *El zorro*, la utilizan para luchar contra las injusticias. Ocultar el rostro brinda la posibilidad de crear *otro yo*. Desde una lectura psicoanalítica, ese otro yo representaría la exteriorización de una parte oculta del sujeto que no se puede, no se desea, o lo que es más inquietante, no se debe mostrar. Otras máscaras han sido claramente perturbadoras, el caso de *Darth Vader*, siniestro protagonista de la saga de películas *Star Wars*, podría ser el máximo exponente. Una máscara que impide conocer si el sujeto está o no en el mismo campo de visión que el observado, pues es imposible ver su rostro, ya que la máscara oculta por completo su cara. En este caso, la máscara no solo es un medio para ocultar una malformación; además es vital para que el malvado pueda respirar. La imposibilidad de mantener un contacto visual con este personaje, aumenta aún más la sensación de inquietud y desasosiego, cada vez que el malvado Lord Sith aparece en pantalla. En síntesis, a la



máscara se ha recurrido como recurso dramático tanto para hacer el mal como para el bien.

Señala De Cuenca que “es en los ojos donde se reconoce al héroe. Brillan con energía y pasión” (De Cuenca, 1991, 19). Siguiendo esta idea, parecería lógico que el uso de la máscara estuviera vedado para un héroe. ¿Cómo si no será posible reconocerlo más allá de sus acciones? La mayor parte de los héroes de cómic ocultan su identidad. Pocos son los que se muestran a cara descubierta<sup>119</sup>. El posible rechazo e incompreensión a tales poderes extraordinarios justifican la decisión de tener que ocultarse ante el mundo. La máscara proporciona el anonimato necesario para intentar llevar una vida lo más normal posible y aun así, su entorno no está exento tampoco de peligros. La máscara sirve no solo para evitar el rechazo sino también para garantizar la seguridad y protección de sus seres queridos. Familiares, amigos... todos ellos pueden ser víctimas potenciales del enemigo. La máscara es el componente necesario para separar la vida del ciudadano ordinario, de su vida ‘alternativa’. Ello comporta grandes sacrificios. Pero dichos sacrificios son necesarios desde un doble plano. Por un lado, el anteriormente señalado: el anonimato garantiza la seguridad del círculo de relaciones sociales del héroe, en tanto en cuanto los villanos desconozcan su identidad secreta. Pero al mismo tiempo, en el instante en que el héroe asume su rol, el sacrificio de llevar la máscara implica la renuncia a un auténtico yo. La renuncia a una identidad plena (con sus defectos y sus virtudes). La obligación moral de quien se debe a una tarea más grande que uno mismo. El sacrificio del héroe es absoluto. No solo renuncia a su yo. Además tampoco podrá compartirlo con los demás.

Pero metafóricamente, la máscara simboliza también un importante deseo de anonimato (no solo en lo superficial, algo que se da por supuesto, sino, sobre todo, en lo profundo); Nietzsche sentencia: *todo lo que es profundo ama la máscara*<sup>120</sup>. Una mezcla de soberbia y pudor se encierran en la misma máscara. El saberse poderoso entraña un difícil equilibrio entre el deseo de destacar, de saberse capaz de grandes proezas y la profunda exigencia ética de no usar dicho poder en beneficio propio. Armonizar ambas

---

<sup>119</sup> Superman, podría ser un ejemplo de este razonamiento aunque también utiliza una suerte de “máscara” cuando adopta el rol del periodista Clark Kent. Los superhéroes conocidos como *Los 4 Fantásticos*, serían un buen ejemplo de la no utilización de máscara ni disfraces. Estos héroes no adoptan una doble vida, una doble personalidad. Desde el momento en que recibieron sus poderes, se mantienen siendo ellos pese a los razonables problemas de adaptación a la sociedad; especialmente, Ben Grimm, *La Cosa*, cuyo aspecto provoca, al inicio de sus aventuras, más de un episodio de rechazo.

<sup>120</sup> Nietzsche, F. (2007). *Más allá del bien y del mal*, pág. 69. Aforismo 40. Madrid: Alianza Editorial.

posturas será una seña de identidad constante en el devenir de la construcción del héroe. El pundonor con el que se espera que se comporte, no siempre se logrará. Esa dicotomía, se muestra como algo evidente en un personaje como Spider-Man, pues a la *espada de Damocles* que supone la posesión de dichas habilidades especiales, hay que añadir el comprensible comportamiento de un adolescente. Un tipo de héroe que, sobre todo en su primera etapa, encontrará difícil comulgar el querer con el deber; sus deseos con sus obligaciones. Lo cual originará no pocas situaciones hilarantes para el lector<sup>121</sup>.

La máscara es motivo de conflictos. La naturaleza humana hace del sujeto un animal social (en un sentido aristotélico). Entre los modelos que permiten establecer vínculos en lo que a las relaciones humanas se refiere, se podrían citar las relaciones de tipo familiar, afectivo o de amistad. Todos ellos se fundamentan en el respeto y la confianza. La máscara es algo opuesto a esta confianza. Ocultar la identidad, por loables que sean las razones, no deja de ser un gesto de desconfianza. Justificado sí, pero desconfianza al fin y al cabo. Para vencer tal sentimiento debe convertirse en un símbolo y ahí es donde la máscara cobra su razón de ser. Lo oculto puede generar ansiedad, inquietud o miedo. Pero la máscara, bien entendida, también puede representar algo esperanzador. En cualquier caso, la máscara responde a un objetivo: es un medio para lograr un fin. Sea este, provocar temor en el adversario (este podría ser el caso de Batman), servir como símbolo de esperanza o preservar la integridad de los seres queridos. En este sentido, y aceptando que la identidad secreta es un claro engaño, podría ser considerado como “una mentira piadosa” por las consecuencias potencialmente negativas que podrían derivarse de una exposición de la doble identidad del héroe.

El uso o abuso de la máscara vendrá condicionado irremediabilmente por el carácter de quien la porte. Apunta Morris que “toda máscara deja una huella en la persona que la exhibe. Y toda máscara puede llegar a ser más real de lo que hubiéramos imaginado nunca” (Morris, 2010, 402). El anonimato que confiere la identidad secreta puede ser un arma de doble filo en las manos equivocadas. La sensación de inmunidad que posee el héroe, puede tener consecuencias no deseadas. Especialmente cuando es la máscara quien domina a la persona. De acuerdo con esto, cabe mencionar dos ejemplos

---

<sup>121</sup> En su primera aventura, con fecha de marzo de 1963, ya con la cabecera *Amazing Spider-Man*, el héroe opta por sacar partido a sus poderes en una exhibición en el ayuntamiento descubriendo posteriormente que no puede cobrar el cheque de las ganancias debido a la imposibilidad de revelar su identidad secreta.

que pueden estar conectados entre sí y que permiten profundizar en esta idea del anonimato. El primero de ellos es un diálogo extraído de *Titans*, serie protagonizada por jóvenes superhéroes pertenecientes a DC Comics<sup>122</sup>. En ella, el personaje de Robin (habitual sidekick de Batman) comenta en dos ocasiones su “relación” con la máscara y lo que le llevó a abandonar su papel de superhéroe. Esa reflexión tiene lugar en dos momentos diferentes del episodio en conversaciones con personajes distintos. En la primera de ellas advierte, no sin cierta angustia: “cuando pasas tanto tiempo escondido detrás de una máscara esta empieza a permitirte hacer cosas” (*Titans*, 2018, 18:10)<sup>123</sup>. En este pasaje, Dick Grayson, alter ego de Robin, reconoce la incapacidad de dominar sus instintos de agresividad. La máscara simboliza esa renuncia a la racionalidad y lo incapacita para discernir entre el bien del héroe y el mal del justiciero. Cuanto más tiempo pasa en el rol de Robin, más le cuesta permanecer como un auténtico héroe con sólidos principios morales. En la segunda conversación, abunda en esta idea de sometimiento a una especie de estado de salvajismo representado por la máscara: “Cuando me la pongo me convierto en alguien a quien no puedo controlar. Alguien a quien le gusta lastimar a la gente” (*Titans*, 2018, 32:47). En ese momento, se podría señalar que el héroe ha desaparecido. Un verdadero adalid de la justicia no utiliza su poder para dañar al adversario. Y mucho menos, disfrutar con ello. La reflexión que se suscita resulta destacable porque la responsabilidad de llevar la máscara implica hacer un buen uso de ella. Si el anonimato posibilita hacer un mal uso de los poderes, entonces no estamos ante un auténtico héroe.

El otro ejemplo relacionado con esta idea del anonimato no tiene por protagonista a una máscara realmente, aunque sí podría hablarse de ello, en un sentido metafórico. Hace referencia a uno de los ‘poderes’ que podría poseer un superhéroe y el mal uso que se hace de él. Se trata de la leyenda mitológica del anillo de Giges<sup>124</sup>. La importancia de la historia radica en el don que otorga el anillo: la invisibilidad. Es decir, el anonimato y, por tanto, otra forma de entender el llevar una máscara. Realizar una acción sin miedo a ser visto y sin consecuencias, pone de manifiesto la importancia de

<sup>122</sup> La serie *Titans* está inspirada en los cómics de los *Teen Titans* (jóvenes titanes) creados a mitad de la década de los 60. Han pasado por esta agrupación diferentes personajes desde sus inicios. En la serie de televisión, este grupo de superhéroes está formado por: Robin original/Nightwing (Dick Grayson), Starfire (Kori Anders), Raven (Rachel Roth), Chico bestia (Gar Logan), Robin II (Jason Todd), Wonder girl (Donna Troy), Dove/Paloma (Dawn Granger) y Hawk/Halcón (Hank Hall).

<sup>123</sup> Serie *Titans*; episodio 5, temporada 1ª, referenciada en la bibliografía. La numeración tras el año de producción alude al minuto de emisión del diálogo reseñado.

<sup>124</sup> Mencionada por Platón en *La República*, II 359d-360d.



tener unas sólidas convicciones. En el caso de los héroes, principalmente. Este ejemplo y el anteriormente citado, ponen de relieve el delicado estado de salud que puede tener la justicia. Las habilidades excepcionales que poseen los superhéroes no les otorgan libertad absoluta para hacer lo que quieran. Deben estar sujetos a la ley y el orden legítimamente establecidos. Es algo que se puede considerar más que razonable. El uso inapropiado de la máscara (literal o metafóricamente) no hace sino abundar en la idea de que no cualquiera puede llegar a ser caracterizado como un héroe. La máscara puede convertirse en un perfecto aliado, siempre y cuando sea utilizada adecuada y responsablemente. Pero cuando la máscara lo domina, llegando incluso a anularle el juicio, entonces desaparece, pudiendo dejar paso a alguien de oscuras intenciones.

Un último factor ligado a la máscara del personaje es especialmente singular. Por lo general, la inmensa mayoría de los superhéroes portan trajes que dejan al descubierto alguna parte del cuerpo como las manos o parte de la cara. Muchos llevan un antifaz, con lo que el rostro queda a la vista, o una máscara incompleta que permite ver, en parte, sus facciones. Spider-Man es una excepción. El héroe arácnido aparece cubierto; tanto su rostro como cualquier otra parte del cuerpo están permanentemente ocultos. Y esta circunstancia no es irrelevante porque ofrece una idea de quién puede ser Spider-Man: cualquiera. No existe para el personaje ningún condicionante de tipo racial pues bajo la máscara puede ocultarse una persona de cualquier etnia. Parte del aliciente del trepamuros estriba en el hecho de que bajo su máscara no hay lugar para la discriminación. Fuese premeditado o no, la cuestión es que el conflicto racial era un tema delicado en Estados Unidos en la década de los sesenta cuando nace Spider-Man (aunque sea opinable, es posible que haya un acuerdo en señalar que sigue siéndolo). Es obvio que al ser caucásico Peter Parker, también lo será el superhéroe. Pero habida cuenta que ambas identidades se presentan como distintas, es meritorio el hecho de plantear siquiera la posibilidad de tener un modelo a imitar que esté por encima de disquisiciones étnicas. De hecho, en la versión *Ultimate* de los cómics Marvel, el rol de Spider-Man será encarnado por el adolescente Miles Morales, un joven de padre afroamericano y madre hispana<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> Clemente, 2015, op. cit. pág. 558.

### 3.3.1. ¿Quién es quién?: problemas de identidad

Uno de los elementos más interesantes y característicos de los superhéroes hace referencia a los problemas que aparecen cuando tiene que conciliar su doble vida, la personal y la superheroica. El caso de Spider-Man es significativo porque, además de las consabidas dificultades para ir adaptándose a una vida de sacrificio y entrega no prevista como héroe, se añade la seria dificultad para armonizar una vida en el instituto primero y después en la universidad, además de un trabajo como fotógrafo. A todo ello, hay que añadir los problemas que le genera tener que mentir a sus seres queridos, familia y amigos, para no poner en riesgo su identidad secreta. Tal es así que durante sus aventuras, Spider-Man/Peter Parker ha tenido que recurrir a múltiples estratagemas para salvaguardar su identidad superheroica. Además, el ser humano que se cubre con una máscara resulta tan atrayente o más que el superhéroe. El



Fig. 38. *Amazing Spider-Man #2*

héroe arácnido ha hecho sombra en muchas ocasiones a Peter. Otras veces, ha sido el trepamuros quien se ha visto sacrificado pero, en líneas generales, se trata de un delicado equilibrio al que se ha visto abocado el personaje para no acabar perdiendo el control de su vida<sup>126</sup>.

Me parece pertinente mostrar una semblanza entre la doble personalidad del personaje y sus creadores. Se podría establecer la siguiente analogía: Peter Parker es a Steve Ditko como Spider-Man es a Stan Lee. Desde luego, las personalidades de sus creadores bien pueden ser asociadas a su creación. Y dado que el héroe se desdobra en dos personalidades diferentes, queda perfectamente abonado el terreno para valorar este asunto con una mayor profundidad. Para ello será necesario observar la actitud y el comportamiento de cada uno de ellos para poder encontrarlos en los trazos sobre las viñetas y en los textos de los bocadillos.

<sup>126</sup> Gráficamente, como exigencia de Stan Lee, a Steve Ditko se le ocurriría dibujar en ocasiones al héroe con media cara como Peter Parker y la otra como Spider-Man. Un recurso para introducir el mayor número de veces posible al superhéroe en las viñetas. Pero quedaría como un aplaudido recurso de introspección por parte del personaje.

Se aprecia un paralelismo con la inmortal obra de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. A medida que se avanzan en las aventuras del caballero andante, se suele plantear a un nivel psicológico la siguiente transformación: la denominada sanchificación de Quijote y la quijotización de Sancho. Del mismo modo se produce con el héroe arácnido y sus creadores. Por una parte, a un nivel meramente artístico, Spider-Man y Peter Parker se van poco a poco ‘confundiendo’ hasta el punto de no saber exactamente donde acaba uno y empieza el otro. En el inicio de sus aventuras, Peter Parker es una persona tímida e introvertida. Es poco sociable y no es especialmente popular entre sus compañeros. Como si de una especie de droga se tratase, cuando se convierte en Spider-Man esa timidez desaparece. El anonimato que la máscara confiere al héroe posibilita una personalidad marcadamente diferente. A medida que el personaje va madurando, se van intercambiando sus perfiles. Un Peter Parker taciturno irá dejando paso, poco a poco, a alguien más sociable. Se aprecia una evolución entre el Peter Parker adolescente del instituto y el Peter Parker universitario. Bien es cierto que se produce un crecimiento vital que hace razonablemente comprensible dicha evolución. La gradual desinhibición que muestra el adulto Peter, en comparación con el adolescente, lo aproxima más al rol de Spider-Man. Al mismo tiempo, éste no abandona su socarronería y actitud deslenguada. Pero a medida que se van sucediendo sus aventuras, se van distinguiendo rasgos de un Spider-Man más contenido. De hecho, no todos los guionistas del trepamuros han incidido en esa vertiente más alocada y sarcástica que lo ha caracterizado prácticamente desde el principio. Un sentido de la responsabilidad que ha definido a Peter Parker desde el principio, va siendo incorporado poco a poco al héroe arácnido. De este modo, se produce una perfecta simbiosis entre ambas identidades.

En otro orden de cosas, Spider-Man encarna perfectamente la dualidad inherente al héroe. Una cierta ambivalencia que lo sitúan en un punto intermedio entre, como señala Bauzá, “lo civilizado y lo salvaje, el orden y el desorden, lo humano y lo divino” (Bauzá, 2007, 96). O, en un sentido más nietzscheano, entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Su doble personalidad refleja un dualismo inevitable. Si Peter Parker simboliza el ser civilizado, Spider-Man es un canalizador de energía desbordante. El ser salvaje del héroe, más que por salvaje, se destaca por su ausencia de sometimiento a, por ejemplo, las leyes de la física: Spider-Man posee una fuerza extraordinaria y puede trepar

fácilmente por las paredes. Spider-Man tiene de divino lo que Peter Parker tiene de humano.

Pero además de esa complementariedad entre los dos roles del personaje, también se puede establecer una cierta asociación entre sus creadores. El omnipresente Stan Lee ha representado la cara visible de Marvel Comics. Su huella aparece reconocible en todas las creaciones de *la casa de las ideas*. Su personalidad arrolladora casa perfectamente con Spider-Man. Ambos son hiperlocuaces. La personalidad extrovertida y afable de Lee, sea o no impostada, contrasta con el carácter de Steve Ditko. El dibujante del hombre araña, casi no se dejó ver en los años en los que estuvo en Marvel Comics. Apenas concedía entrevistas, no solía ser fotografiado, huía de actos sociales. Suele atribuírsele, sobre su trabajo, la siguiente afirmación: “Nunca hablo de mí. Mi trabajo soy yo. Lo hago lo mejor que puedo y, si me gusta, espero que le gusta a alguien más”<sup>127</sup>. El denominado ‘método Marvel’ posibilitaba una gran autonomía al artista. De todas formas, su actitud solía ser la de mantenerse en un discreto segundo plano. Quería que su trabajo hablase por



Fig. 39. Steve Ditko ¿trasunto de Peter Parker?

él. En la industria del cómic, la aportación de Steve Ditko ha sido muy destacada. Su manera de presentar personajes, tan cercanos al mundo real, y, debido a ello, fácilmente identificables por los lectores, le granjearon multitud de fans. Su aura de persona taciturna, huraña y melancólica al estilo de un Salinger, engrandecieron el misterio y, al mismo tiempo, su leyenda. Una figura que, al igual que Peter Parker con respecto a Spider-Man, quedaría oculta por la entusiasta e impetuosa personalidad de Stan Lee.

---

<sup>127</sup> (Rafatos, 2018. 0:38)

## APÉNDICES

### 1. Spider-man y Marvel en España

Conocer las aventuras de Spider-Man o la de otros superhéroes en nuestro país ha sido, cuanto menos, una odisea. Desde los primeros pasos de la editorial Manhattan, pasando por Vértice, la mítica Bruguera o Forum, hasta llegar en 2005 a Panini Comics, el periplo por el que tuvo que transitar el lector de cómics no estuvo, ni mucho menos, exento de dificultades. A las lógicas trabas motivadas por la censura en el contexto de la dictadura franquista, hubo que añadir la caótica llegada de los diferentes superhéroes a los kioscos. Muchos de ellos aparecían junto a sus inmediatos competidores (Marvel y DC Comics compartieron cartel en varias publicaciones). En otras ocasiones se “guillotina” directamente parte de las historias para acomodarse a exigencias de maquetación. Y, para añadir ingredientes al disparate, muchas de las aventuras de los diferentes superhéroes, iban apareciendo de forma desordenada y muchas veces inconexa. Este desbarajuste tuvo un punto de inflexión con la adquisición de los derechos de Marvel por parte de Panini Comics. La editorial italiana lleva realizando un loable trabajo de recapitulación de, entre otros, las aventuras de los superhéroes Marvel, y es actualmente la responsable de la publicación y distribución de Marvel en España. La calidad en sus encuadernaciones y el cuidado y respeto a los originales son la seña de identidad de la editorial. Posibilitando así el acceso tanto a seguidores de toda la vida como a potenciales nuevos lectores de cómics, bajo el sello de calidad que uno encuentra cuando tiene un cómic de Marvel editado por Panini entre sus manos. Lo que viene a continuación es un sucinto repaso de la llegada de Marvel a España ofreciendo una panorámica general desde la década de los 60 hasta la actualidad.

#### 1.1. Años 60-70: Editorial Manhattan y Ediciones Vértice

Durante la primera mitad de la década, la editorial Manhattan fue la encargada de publicar unos cómics de cierta calidad (sobre todo en sus ilustraciones) provenientes de Estados Unidos. Los géneros presentados eran, fundamentalmente, aventuras y acción; en especial de carácter bélico, y también westerns. Lo peculiar de este momento fue la atención que se empezó a prestar a algunas de las editoriales estadounidenses. Tal es el caso de Atlas (la posterior Marvel). También empezaron a ser significadas las ilustraciones creadas por algunos dibujantes de reconocido prestigio en EE.UU., y que

iban a empezar a ser conocidos también en España. Por ejemplo, Jack Kirby, co-creador junto a Stan Lee de muchos de los personajes míticos del comic-book de superhéroes, empezó a “dejarse ver” por las páginas de los cómics publicados, con el consiguiente interés que despertaría entre los responsables del sector. Las revistas *Gigante de la historieta*, *Casco de acero* e *Historietas elegidas* incluyeron las primeras publicaciones de Atlas-Marvel<sup>128</sup>. Gran parte de las creaciones de Kirby y Lee fueron conociéndose en nuestro país. Así, poco a poco, la juventud española, iría acercándose a las aventuras de los superhéroes más reconocidos al otro lado del Atlántico<sup>129</sup>.

A finales de la década, Marvel empezarían su ‘torpe’ singladura en nuestro país. Entre los historiadores del mundo de los cómics, suele haber un consenso generalizado en considerar 1969 como el año en el que empezamos a saber de las aventuras y desventuras de los héroes más significativos de *La casa de las ideas*<sup>130</sup>. Eso sí, con un total desprecio al original. La responsable de dicho desaguisado fue la editorial Vértice. Con el ánimo de adecuarse al diseño de la editorial española, las aventuras de los héroes fueron, literalmente, guillotizadas y adaptadas a las dimensiones habituales de Vértice: libritos en blanco y negro, de 15x21 cm. con tapas de cartón y lomo<sup>131</sup>. El cambio que sufrieron los cómics originales con retoque y redibujado de viñetas, habría pasado desapercibido de no ser por las posteriores ediciones que se han ido realizando de los superhéroes Marvel en España. No deja de ser curioso que si bien la censura introduciría su “peculiar” visión de cómo debían ser educados los jóvenes españoles (interviniendo en muchas ilustraciones de los cómics de la época), estos cambios que realizó Vértice se debieron, en sentido estricto, a cuestiones meramente de producción y de costes, no ideológicas. La “autocensura” económica puede ser tan amenazadora o más que la ideológica<sup>132</sup>.

---

<sup>128</sup> Viturtia, A. y Clemente, J. *Marvel Cómics en España*, en Howe, S. (2013). *MARVEL COMICS: La historia jamás contada*, pág. 449. Girona: Panini Comics.

<sup>129</sup> <https://www.universomarvel.com/los-primeros-comics-marvel-en-espana/>

<sup>130</sup> <https://www.universomarvel.com/la-llegada-de-los-superheroes-marvel-a-espana/>

<sup>131</sup> Howe, 2013, p. 449.

<sup>132</sup> A este respecto, la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 y el posterior Estatuto de Publicaciones Infantiles y Juveniles de 1967, regularon qué era considerado nocivo o aceptable para las ‘almas candidas’ de la juventud española. La censura franquista vería con recelo a los superhéroes yanquis, entre otros motivos, porque eran héroes insertados en el contexto de una democracia. Sus aventuras tenían lugar en un marco jurídico-político totalmente distinto al nuestro. El deslenguado y a veces insolente Spider-Man, no era un buen modelo de conducta para la educación moral de nuestros niños. El artículo 9º del Estatuto mencionado, enumeraba todo el contenido que debía evitarse en las historietas (léase contenido censurable). En la bibliografía se refiere dicha normativa de la época pero, a modo de ejemplo, citaré dos apartados de este artículo: 9d) <<Exaltación o alabanza de cualquier emulación o estímulo que pueda



Los títulos Marvel que empezó a publicar ediciones Vértice fueron ocho: Los 4 Fantásticos, El Doctor Extraño, El Hombre de Hierro, La Patrulla X, Capitán América, Los Vengadores, Capitán Marvel y Spider-Man<sup>133</sup>. En años venideros se publicarían también Thor, La Masa (en lugar de Hulk), Dan Defensor (por Daredevil) o Estela Plateada (por Silver Surfer) entre otros. Con el paso de los años, y una vez asentados los héroes en nuestro país, Vértice fue realizando cambios, incluyendo un mayor respeto al original y la inclusión de los creadores en los cómics. Sus asombrosas historias iban apareciendo, eso sí, de forma no siempre ordenada en los quioscos. A finales de los 70, los cómics de superhéroes publicados por Vértice verían por fin el color. El blanco y negro quedaba atrás y con ello una nueva manera de verlos. Con todo, ello no fue más que el inicio del declive de la editorial que acabaría desapareciendo en 1981 (aunque aparecería posteriormente renombrada como *Mundicomics* pero ya sin el vasto catálogo Marvel de que disponía). Había una falta de respeto a la edición original, pero se le ha de reconocer a la editorial Vértice el mérito de dar a conocer las aventuras de los superhéroes más carismáticos, con los que un niño de finales del franquismo podría soñar. Acaso la falta de libertades que padecía España, pudo encontrar su oportuno contrapunto en los cómics de superhéroes, hasta el extremo de servir de acicate al despertar de toda una generación anhelante de democracia, y que podría encontrar en las páginas de Vértice el camino señalado para alcanzarla.

## 1.2. Años 80-90: Editorial Bruguera y Cómics Forum

Aun con la desaparición de Vértice, los superhéroes no quedaron desamparados. La editorial Bruguera llevaba en el mundo de la edición de cómics desde principios de siglo. Ocupó el espacio que había dejado libre Vértice. No obstante, la falta de respeto

---

suscitar sentimientos de odio, envidia, rencor, desconfianza, insolidaridad, deseo de venganza, resentimientos, falsedad, injusticia o culto desproporcionado y ambicioso de la propia personalidad>>. Teniendo presente que la mayoría de los villanos hacen de la venganza, el resentimiento, el odio...su razón de ser y que muchos de ellos tienen la megalomanía como cualidad principal, es comprensible que los censores tuvieran que estar afilando continuamente las tijeras. 9h) <<Narraciones fantásticas imbuidas de superstición científica que puedan conducir a sobreestimar el valor de la técnica frente a los valores espirituales>>. Algunos de los superhéroes son científicos o sus poderes han sido adquiridos, directa o indirectamente, a causa de la ciencia (caso de Reed Richards, de los 4 Fantásticos, Bruce Banner/Hulk o el propio Spider-Man). A mi juicio, este apartado pone de manifiesto cómo las relaciones entre Fe y Razón (asunto capital en la época medieval) seguían siendo, en el marco de nuestra dictadura 'católica, apostólica y romana', igual de conflictivas que antaño y una cuestión no resuelta.

<sup>133</sup> El caso de Spider-Man sería problemático debido a la denominación que tenía también un antihéroe británico, *Spider /Spiderman*, creado por Reg Bunn. No tenía nada que ver con el personaje de Marvel pero fue necesario un recorrido burocrático, y esencialmente económico, para poner fin a la posible confusión que se derivaría del uso inadecuado del nombre.



al original que tanto se criticó a Vértice, siguió siendo una seña de identidad con Bruguera. A eso había que añadirle que al publicar los diálogos de los personajes en textos mecanografiados insertados en bocadillos, muchas frases, expresiones o el simple relato, eran fulminados sin respetar, en ocasiones, la historia tal y como había sido ideada por sus creadores. La editorial Bruguera tuvo entre sus páginas no solo algunos de los personajes más relevantes de Marvel sino también los ‘Distinguidos Competidores’, Superman y Batman. El éxito de la editorial, con la publicación de los superhéroes, no vino acompañado lamentablemente de un respeto a la continuidad. Además de la mutilación de textos, en las historias de Bruguera no se respetaban los arcos argumentales en orden cronológico tal y como aparecían en Estados Unidos. Esta situación, llegó al absurdo de leer, por ejemplo, sobre la muerte de Gwen Stacy, la novia de Peter Parker, para posteriormente encontrarlos a ambos paseando<sup>134</sup>. De la editorial Bruguera llegaron a nuestras manos los entrañables (aunque irrespetuosos con el formato y contenido originales) *Pocket de ases*. Las aventuras de varios superhéroes compartían sus páginas en edición de bolsillo. La Masa y Spider-Man fueron dos de los más habituales. Sin embargo, la editorial vería la bancarrota hasta desaparecer a mitad de los años ochenta. Las aventuras de los superhéroes Marvel o DC seguirían publicándose en forma de reediciones esperando que alguna editorial más solvente continuara ofreciéndonos la oportunidad de seguir soñando.

El grupo Planeta de gran peso en nuestro país y tradición editorial, haría su entrada en escena con la adquisición a principios de los años ochenta de los derechos de *Conan, el Bárbaro*. Posteriormente, a partir de 1983, se creará la división Cómics Forum, responsable de las historias de Marvel en España. Planeta-De Agostini, desde esta división, estuvo algo más de veinte años publicando las aventuras de los superhéroes. Personajes ya conocidos y a los que nos habíamos acostumbrado a visitar en sus apariciones semanales, quincenales o mensuales. Los ansiosos y apasionados lectores aguardaban con impaciencia la llegada de nuevas historietas y, casi suplicando al quiosquero de turno, rogaban por que no se hubiese agotado ya tal o cual ejemplar de su héroe favorito. Forum dispensaba un tratamiento más fiel al original de lo que lo habían hecho Vértice o Bruguera. Como señalan Viturtia y Clemente, “Forum convertiría la información al lector y la fidelidad con el producto original en máximas

---

<sup>134</sup> Howe, op. cit. p. 459.

que se irían acentuando con el paso de los años”<sup>135</sup>. A mitades de los ochenta, Forum se convirtió en la única editorial que publicaría las hazañas de los héroes Marvel. Los diferentes superhéroes parecían haber encontrado ¿por fin? un lugar en el que se respetaban las creaciones originales o, en el mejor de los casos, eran mucho mejores que las anteriores aportaciones editoriales.

Al mismo tiempo que Forum “campaba a sus anchas” en el universo Marvel, ediciones Zinco hacía lo propio con los emblemáticos personajes de DC Comics, Superman y Batman. La rivalidad entre ambas editoriales estuvo presente prácticamente durante la segunda mitad de la década de los ochenta. La edición de Zinco, más parecida a la versión americana, se antojaba más atractiva para el cada vez más exigente lector. En ese sentido, Forum, obligada a dejar atrás las tradiciones, capitularía en cuanto a la forma de la edición y a principios de los noventa, comenzará a ofrecer las historias de los superhéroes en un formato comparable al original estadounidense. Sin cortes de continuidad en las historias ni rellenos innecesarios en las publicaciones para justificar un determinado número de páginas o un precio por ejemplar. Los primeros años noventa representaron una explosión de Marvel en el mercado; tal vez excesivas. Pese a la calidad de las encuadernaciones o el respeto a los originales, el mercado del cómic sufrió también la crisis económica que afectó al conjunto del país. A ello hay que añadir la aparición, en Forum, de *Dragon Ball*, manga japonés que encontró inmediatamente un público fiel haciendo que los superhéroes de antaño fuesen quedando relegados en un incómodo segundo plano. Además, la crisis económica provocaría la cancelación de muchas de las series de Marvel que Forum llevaba publicando casi desde sus inicios. Asimismo, la calidad de las publicaciones también se resintió.

A mitad de los noventa, editorial Planeta se haría con los derechos de Image Comics<sup>136</sup>. Aun llevando un nombre distinto al de Cómics Forum, los personajes de Image deberían convivir en el mercado con los héroes Marvel. Se establecía una competencia interna por parte de Planeta. La periodicidad de los diferentes personajes Marvel, la cancelación de algunas series menores o la modificación de otras, sería una constante en esta etapa. Los ejemplares llegaban a España con alrededor de un año de

---

<sup>135</sup> *Ibíd.* p. 463.

<sup>136</sup> Como se ha señalado con anterioridad, Image Comics nació fruto del abandono de algunos artistas de la editorial Marvel por no poder ser propietarios de los derechos de explotación de sus creaciones.

diferencia respecto del original pero, la práctica totalidad de los superhéroes Marvel, sobrevolaban nuestro país a finales de los noventa. Siendo una noticia fabulosa para los seguidores, el exceso de cabeceras no iba acompañado de igual suerte en las ventas. Los diferentes responsables de la editorial tuvieron que agudizar el ingenio para idear estrategias de marketing que resultaran rentables.

### **1.3. Años 2000: El desembarco de Panini**

Hablar de los cómics de Marvel en España fue, para muchas generaciones de lectores, hablar de Cómics Forum. Sin embargo, los derechos internacionales de Marvel estaban en posesión de Panini Comics desde 1996. La editorial italiana tenía cedidos los derechos de publicación en España a Forum aunque en el año 2004 anunciaría la no renovación de dichos derechos. Oficialmente, enero de 2005 representa el pistoletazo de salida de Panini Comics en España, en lo que a Marvel se refiere. Desde entonces hasta el momento presente, la editorial ha realizado un trabajo de recopilación en tomos de unas 600 páginas de los personajes clásicos, desde sus primeras aventuras en el formato clásico de comic-book respetando el modelo original. Además, ha venido publicando también otras series menores, y actualmente se puede encontrar en el catálogo de la editorial la práctica totalidad de los personajes Marvel, más allá de los superhéroes. Los voluminosos tomos, conocidos como *Marvel Gold*, vienen acompañados por artículos de algunos de los referentes en España del sello Marvel como Julián M. Clemente (actual editor Marvel en nuestro país), Alejandro Martínez Viturtia o Raimon Fonseca, entre otros.

Para los coleccionistas, Panini ha posibilitado la recopilación de las hazañas de los superhéroes favoritos Marvel desde sus inicios. Las cuidadas ediciones representan una invitación para coleccionar. Aquellos niños y adolescentes de una España gris, que crecieron con un Spider-Man en blanco y negro, pueden echar hoy la vista atrás para observar cómo los cambios experimentados sobre el papel, son también, en cierto modo, los cambios de un país deseoso de modernizarse.

## 2. El héroe de los mil trazos

Spider-Man es hijo de un “matrimonio” peculiar: Stan Lee y Steve Ditko. Los creadores de Spidey pasarán a la historia del cómic por regalarnos un personaje singular. Un héroe que, en los ya lejanos inicios de la década de los años sesenta del siglo pasado, rompería moldes en comparación a la clásica consideración que se tenía del superhéroe tradicional. Desde el campo de la psicología o la filosofía moral es posible abordar el perfil del personaje para conocer, por ejemplo, sus inclinaciones o sus motivaciones. La construcción del héroe tiene muchas aristas y puede ser planteado desde diversas perspectivas. Las dos mencionadas se consideran esenciales en el marco de este trabajo. Pero dado que el héroe ficticio se materializa a partir de los trazos de un dibujante, también se estima conveniente aportar una aproximación gráfica. De este modo, se ofrece otra mirada y un acercamiento alternativo; un personaje que ha ido evolucionando a lo largo del tiempo. Esta evolución, empero, no ha sido uniforme, ni progresiva o gradual. Los diferentes dibujantes que han asumido la tarea de mostrarnos al famoso superhéroe, han plasmado en él su personal idiosincrasia y, algunos de ellos, no han seguido, dijéramos, una continuidad lógica. Así, por ejemplo, la contribución de Todd MacFarlane, nos ofrece una imagen de alguien que parece más joven que los de épocas anteriores (especialmente cuando viste el traje). Igual que han existido diferentes artistas del héroe, también se han intercalado diferentes guionistas. El crecimiento a nivel cronológico, madurativo, o dicho de otro modo, vital de Spider-Man/Peter Parker, queda, por lo general, bien reflejado en las historias de los diferentes narradores que ha tenido la serie. Como los cambios gráficos no han seguido una sistematicidad, tal y como señalaba, el análisis se realizará únicamente en lo que a la imagen se refiere (por considerarlo más interesante, dadas las diferencias que se aprecian entre unos y otros dibujantes), dejando al margen la representación textual de sus aventuras.

Al respecto de la reivindicación artística del personaje se ha discutido mucho. Dado que Steve Ditko no solía conceder entrevistas ni hablar del tema, la versión más conocida es la de Stan Lee. Para Lee el hecho de tener una idea sobre el personaje, LA IDEA, ya es suficientemente meritorio como para arrogarse su autoría. Según Ditko, tener la idea resulta insuficiente si no queda plasmada sobre el papel en una forma determinada, en una imagen. Esto es; el dibujo en el que todos pensamos cuando se



habla de Spider-Man<sup>137</sup>. Para evitar controversias, Lee tradicionalmente ha zanjado la cuestión admitiendo la cooperación necesaria en la creación del héroe arácnido. Aun siendo un asunto secundario para el presente trabajo, ahonda en los claroscuros que rodean la personalidad de sus creadores.

Previamente a la presentación de los artistas seleccionados, dos breves notas respecto a sendos elementos formales en la realización de los comic-books. El primero de ellos, hace referencia al formato de la página. El primer dibujante, Steve Ditko, solía utilizar un clásico encuadre de página formado por nueve viñetas. Al menos, la distribución general respondía a esa división. Esporádicamente, se reducía el número de viñetas en función de la historia o la cantidad de ‘información gráfica’ que se quisiera presentar, pero el modelo habitual en los cómics, era ese. Este diseño iría cayendo en desuso con el cambio de artistas.



Fig. 40. Doble página del *Amazing Spider-Man* #31 de Steve Ditko y Stan Lee

<sup>137</sup> (Wilshaw, 2017. 47:40)

El otro elemento alude a un recurso utilizado por los dibujantes de comic-books: la denominada *splash page* (página introductoria/de bienvenida), cuya intención principal es captar la atención del lector. Introduce alguno de los puntos esenciales que aparecerán posteriormente en la historieta. El uso de esta página ha sido una práctica recurrente casi desde la aparición del comic-book por parte de las diferentes editoriales. Naturalmente, también Marvel. Habitualmente se procura la espectacularidad y el dramatismo. Una página introductoria que invita al lector a iniciarse en las aventuras de su protagonista favorito. En las aventuras de Spider-Man, esta página introductoria cumple perfectamente el objetivo marcado. El lector puede hacerse una ligera idea de lo que se encontrará en el interior y anticiparse de forma acertada o no, a lo que le sucederá a su héroe. En ocasiones, la *splash page* actúa más bien como un reclamo, a veces engañoso, pues no siempre lo que aparece en ella es realmente lo que sucederá posteriormente en la historia, provocando así un premeditado giro argumental en la idea preconcebida del lector y aumentando su perplejidad y asombro. He aquí algunos ejemplos de *splash pages* de los comic-books de Spider-Man (el número 122, recoge en portada la muerte de Gwen Stacy, novia de Peter Parker):



Fig. 41. *Amazing Spider-Man* # 151



Fig. 42. *Amazing Spider-Man* # 98



Fig. 43. *Amazing Spider-Man* # 122

Después de Steve Ditko, otros artistas han realizado aportaciones al universo arácnido. Ellos han contribuido de igual manera al reconocimiento del trepamuros como uno de los iconos más identificables de la cultura popular. En el estudio que hace Julián Clemente sobre Spider-Man, da cuenta de los diversos artistas que han participado en sus aventuras. En el análisis expuesto a continuación, se han seleccionado únicamente a tres de ellos. Naturalmente, en los cerca de sesenta años de existencia, han sido muchos

más los que han aportado su calidad artística al personaje<sup>138</sup>. Los tres seleccionados se consideran lo suficientemente significativos como para dar cuenta de cómo han sido esos cambios desiguales a los que antes hacía mención, y que nos permiten comprender cómo hemos ido incorporando el deslenguado héroe a nuestro imaginario colectivo.

## 2.1. Los artistas

### 2.1.1. Steve Ditko: el origen

En cierto sentido, podría decirse que Steve Ditko es, según la leyenda, el creador accidental de Spider-Man. Al parecer Stan Lee, había propuesto a Jack Kirby dibujar el nuevo personaje arácnido. Jack Kirby gozaba de fama y prestigio en el sector. Era el responsable de haber dado a luz, entre otros, al *Capitán América* y a gran parte de los superhéroos de la década de los sesenta como *Los 4 Fantásticos*, *Thor*, *Hulk* o *Los X-Men*. Cuando Lee vio el trabajo de Kirby, consideró que era excesivamente “adulto” y alejado de la imagen del adolescente que se quería transmitir. El dibujo que realizó Kirby parecía, en palabras de Lee, demasiado heroico<sup>139</sup>. Se ha hablado mucho sobre la autoría real del personaje. El estilo habitual de Kirby no casaba en absoluto con lo que se pretendía que fuera este nuevo héroe. De hecho, Kirby había mencionado, eventualmente, que el responsable originario fue Steve Ditko. Durante bastante tiempo, hubo una cierta discusión sobre la autoría del trepamuros, pues parece ser que el propio Kirby se habría desdicho de sus declaraciones. Al margen de esta polémica, interesante para los historiadores del cómic, el encargo de dibujar al trepamuros recaería finalmente sobre Ditko. Como apunta Marín, Steve Ditko “proporcionaría la pieza clave que faltaba en la construcción del nuevo universo narrativo: el contraste entre lo ciclópeo y lo cotidiano” (Marín, 2016, 199). Y es que, su estilo permitía diferenciar claramente al héroe del adolescente corriente. Stan Lee afirmaba lo siguiente con respecto a la idoneidad del estilo de Ditko para crear a este nuevo héroe:

El estilo de Steve, especialmente en aquellos días, era diametralmente opuesto al de Jack. Donde Jack podía exagerar, Steve se mantenía en el realismo. Donde Jack presentaba a sus personajes lo más heroicamente guapos posible, Steve ofrecía al hombre de la calle. Decidí seguir una corazonada. Pedí a Steve que dibujara a Spider-Man. Y lo hizo. Y el resto es historia (Clemente, 2015, 21).

---

<sup>138</sup> Por citar solo algunos: John Buscema, Gil Kane, Ross Andru, Sal Buscema, John Byrne o Ron Frenz.

<sup>139</sup> (CNN, 2016. 7:30)



Además, el superhéroe de Ditko es un reflejo del perdedor. Spider-Man/Peter Parker, a partes iguales, es tanto un excelente héroe de acción como un anónimo adolescente aquejado de los mismos problemas cotidianos que cualquier otro. Spider-Man/Peter Parker es, desde esta óptica, un personaje ‘normal’. Su particular modo de dibujar, reflejaba también su propia personalidad. Steve Ditko dio sus primeros pasos como dibujante en la compañía Charlton Comics. Allí crearía algunos de sus personajes más “filosóficos” como *The Question* o *Mr. A*. De carácter taciturno e introvertido, a Ditko se le ha identificado en el mundo del cómic, como se ha señalado anteriormente, con el personaje de Peter Parker. El adolescente de los primeros años, mostraba una personalidad parecida a la de su creador. Su etapa al frente de Spider-Man sería relativamente breve: desde el nacimiento del personaje en agosto de 1962 hasta julio de 1966. Sus escasos cuatro años al frente del héroe arácnido, fueron más que suficientes para sentar las bases de un superhéroe con el que fácilmente se identificarían millones de adolescentes. Los motivos que le llevaron a dejar Marvel Comics han estado trufados de leyendas, rumores y otros adornos a lo largo de los años. Raimon Fonseca señala las dos causas, a su juicio, que le hicieron apartarse de la compañía. Por un lado, un desacuerdo con el entonces editor jefe de Marvel, Martin Goodman, a propósito de unos royalties no cobrados, y, en segundo lugar, diferencias creativas sobre el cariz que estaba adoptando *The Amazing Spider-Man*<sup>140</sup>. Un Ditko cada vez más vinculado e influenciado por la filosofía de Ayn Rand, parecía estar fuera de lugar en el ambiente de trabajo de “la casa de las ideas”. Modelo de trabajo que, pese a sus imperfecciones, representaba un entorno de colaboración y trabajo en equipo ajeno al individualismo propugnado por Rand y asumido cada vez más por el distante artista. En otro orden de cosas, sus dibujos eran tan sumamente generales que era difícil identificar el escenario habitual de las aventuras de Spider-Man. Peter Parker siempre ha sido un personaje netamente neoyorquino, pero las viñetas de Ditko no lo reflejaban. Uno de los rasgos que fácilmente permitían al lector identificarse con sus héroes favoritos era precisamente la inexistencia de ciudades imaginarias como sucedía con la Metrópolis de Superman o la Gotham City de Batman para la editorial DC Comics. El salto cualitativo que vendría con John Romita también se reflejó en los edificios por los que se columpiaba el trepamuros.

---

<sup>140</sup> Raimon Fonseca, “Capítulo Final” en Lee, S. y Ditko, S. (2013). *Marvel Gold: El asombroso Spider-Man 2 - ¡Si este es mi destino!* Pág. 418. Girona: Panini Comics.

### 2.1.2. John Romita (Sr.): El modelo a seguir

John Romita fue el sucesor de Steve Ditko. Permaneció en la cabecera de Spider-Man durante más de siete años de forma ininterrumpida aunque con los años volvería en ocasiones puntuales al personaje. Colaboró al mismo tiempo en otras series como *Daredevil* o *Los 4 Fantásticos*. Además de haber aportado a la serie principal del héroe arácnido algunos de los personajes secundarios más relevantes (es el responsable de “ver” el rostro de Mary Jane Watson), posiblemente sea el artista al que mayor responsabilidad haya que otorgarle en fijar la imagen que se tiene de Spider-Man. Sus primeras aportaciones no supusieron una ruptura drástica a la imagen que del héroe tenía Ditko, y, consecuentemente, los lectores. Se llevaría a cabo una premeditada transición suave entre los estilos de ambos artistas. De cualquier manera, la idea del icónico superhéroe que se mantiene en la retina de los fans es, esencialmente, responsabilidad de los trazos de Romita. De forma general, se puede apuntar que ‘su’ Spider-Man/Peter Parker es un personaje dotado de más realismo<sup>141</sup> que el de Ditko. Parece físicamente más fuerte. Está más ligado a la imagen que puede generarse en alguien que imagina un superhéroe poderoso. El apocado Peter Parker, también parece distinto. Abandona su clásica manera de vestir, propia de alguien de más edad. Si bien las diferencias con respecto al anterior son sutiles, son lo suficientemente notables como para reconocer cambios de estilo y, obviamente, de dibujante. El Spider-Man de Romita era alguien que dejaba atrás la adolescencia física y mentalmente. A partir del cambio de dibujante aparecería un superhéroe con mayor musculación y con movimientos más elegantes. Además, gustaba de dibujar a sus personajes físicamente más atractivos. Ese cambio se apreciaría claramente en el propio Peter Parker pero, sobre todo, en la que sería la futura esposa de Peter, Mary Jane Watson. Otro cambio significativo se pondría de manifiesto en los decorados. La visión que tenía Romita de la ciudad de Nueva York era la de una ciudad más colorida y más reconocible por los lectores. Los fondos y decorados de las viñetas constituían toda una novedad. Si los trazos de Ditko eran algo más toscos, con edificios, diríase que impersonales, los decorados por los que se movían los personajes con Romita eran totalmente reconocibles. Algunos de los edificios más emblemáticos de Nueva York eran distinguibles sin dificultad por los lectores, quienes

---

<sup>141</sup> Desde la óptica de cómo se considera que debe ser físicamente un superhéroe. De hecho, siempre fue más ‘real’ el Spider-Man y el Peter Parker dibujados por Ditko. La frescura y el encanto que perdió el personaje con la marcha de Ditko, lo ganó en espectacularidad y en un realismo más gráfico, en palabras de Rafael Marín.

podían sentirse más identificados con las aventuras del trepamuros. Al fin y al cabo, compartían los mismos escenarios. Romita se inició en el mundo del cómic como entintador. Muchas de las historietas de Spider-Man fueron entintadas por él mismo por lo que, entre las aventuras que dibujó o las que entintó, podría decirse que se constituiría en el referente esencial del *amistoso y vecino Spider-Man*.

### 2.1.3. Todd McFarlane: El revulsivo

El tercer artista seleccionado recaló en *The Amazing Spider-Man* a finales de la década de los ochenta. Todd McFarlane daría un giro radical al trepamuros rompiendo la imagen que tradicionalmente se había tenido de él. El dibujante aparecería en la editorial Marvel en un momento en el que no existía un historietista específico para los cómics del trepamuros. Las diferentes cabeceras que en ese momento había de Spider-Man veían cómo el estilo del dibujante iba variando, debido a la diversidad de artistas que aparecían número tras número. La decisión más lógica se adoptó eligiendo un autor específico para cada una de ellas. La principal, *The Amazing Spider-Man*, correría a cargo del artista canadiense. Éste representó un soplo de aire fresco para el personaje y al mismo tiempo un giro de 180° a la imagen que se tenía del héroe. El estilo gráfico fue muy diferente al de todos sus predecesores. Su etapa en Marvel Comics se convirtió en una de las más exitosas del héroe arácnido, en cuanto a ventas<sup>142</sup>. Dicho éxito posibilitó un cambio de modelo, en lo que a la autoría de las creaciones se refiere, impensable tiempo atrás. Tradicionalmente, todas las obras de los diferentes artistas quedaban en posesión de la editorial. Las creaciones no eran de sus autores, sino de Marvel. El éxito de McFarlane conllevó cambios sustanciales. Por primera vez, unos pocos privilegiados (el propio McFarlane entre ellos) iban a ser dueños de sus creaciones. Los personajes surgidos de los artistas ya no eran de la compañía. Estos artistas fueron los pioneros de entre los denominados “cómic de autor”. Los derechos de propiedad de los personajes pasaban a manos de sus auténticos creadores y no de la compañía. McFarlane fue el creador de uno de los míticos enemigos de Spider-Man, *Venom*. Esta capacidad de control sobre las propias obras no era, en general, bien visto por la compañía. Ello motivó que años después del éxito obtenido con su aportación al héroe arácnido, McFarlane y otros artistas desencantados fundaran la editorial independiente Image

---

<sup>142</sup> El número 1 de la serie que dibujó McFarlane, llegó a la friolera de tres millones de ejemplares. A ello contribuyó un mercado especulador que a punto estuvo de llevar a la quiebra a la compañía como ya se apuntaba con anterioridad.

Comics, en donde desarrollaría uno de sus personajes más conocidos, *Spawn*. Su estilo era, ante todo, rompedor. Sería casi imposible para un profano en el mundo de los cómics no diferenciar al Spider-Man dibujado por McFarlane. El traje ya presentaba claras diferencias con respecto a sus antecesores. El clásico color azul pasó a ser algo más oscuro, ligándolo a la intencionalidad manifiesta de ‘oscurecer’ también al personaje, dotándolo así de más misterio y dramatismo. La clásica máscara también experimentó cambios notorios. Los ojos de la máscara de McFarlane eran especialmente grandes. Para el resto de artistas, el contorno de los ojos tenía un tamaño reducido, algo así como el espacio que ocuparía un antifaz sencillo. Pero los ojos de la máscara dibujada por el canadiense, transmitía una sensación de inquietud para quien se enfrentaba al trepamuros. Siendo estos cambios relevantes, las modificaciones artísticas más significativas vinieron del propio superhéroe.

Hasta el momento, Spider-Man era un héroe con poderes y fuerza extraordinarios y eso quedaba reflejado en la musculatura que se marcaba en el traje arácnido. Sus movimientos, balanceándose por los edificios, eran los propios de un hombre ágil con un cuerpo, podría decirse que, ‘esculpido en un gimnasio’. Pero el Spider-Man de McFarlane fue drásticamente distinto. Era una figura más delgada, más estilizada, con una apariencia de mayor ligereza, lo que transmitía una sensación de facilidad para sobrevolar los rascacielos ayudado por sus lanzarredes. Si Peter Parker había sido mordido por una araña, si era el “hombre-araña”, su flexibilidad debía también ser algo claramente reconocible y análoga a la de una araña auténtica. El Spider-Man de McFarlane se balanceaba por los edificios de Nueva York con unos movimientos imposibles (para un humano). La forma como se desplazaba o cómo se impulsaba por el aire gracias a su exagerada flexibilidad fue el sello distintivo de su etapa. Un periodo que supondría un auténtico revulsivo en la industria del cómic por sus consecuencias para los artistas y para la posterior imagen del trepamuros.

## 2.2. Peter Parker y Spider-Man sobre el papel

La forma de dibujar a Spider-Man por parte de los tres artistas seleccionados ha sido de lo más variopinta entre sí. Como señalaba anteriormente, se produjo una transición discreta entre Ditko y Romita. Con relativa rapidez, los lectores del héroe arácnido se acostumbraron bien pronto a Romita hasta el punto que durante muchos años ese sería el modelo que los artistas siguientes tendrían en mente al dibujar al trepamuros. El caso de McFarlane es inapelablemente distinto, pues las posturas imposibles a las que forzaba al personaje y alguna modificación que haría sobre el traje, daría una imagen más novedosa al héroe. A efectos comparativos, se han seleccionado una serie de imágenes pertenecientes a los tres artistas. Confrontarlas entre sí es el mejor modo para apreciar las aportaciones singulares de cada uno de ellos así como las notables diferencias existentes. Pueden hallarse explicaciones de tipo generacional cuando se comparan unos dibujos con otros. Del Peter Parker/Spider-Man de Ditko de los años sesenta, al de McFarlane de finales de los ochenta, hay más de veinticinco años de diferencia. La técnica artística, lógicamente, ha ido evolucionando pero lo significativo de los artistas escogidos, es la personal impronta que cada uno de ellos ha trasladado a uno de los personajes más famosos de la cultura pop de las últimas décadas.

Antes de pasar a la presentación de las imágenes, desearía hacer una aclaración. Steve Ditko es el primer dibujante de Spider-Man, parece obvio tenerlo presente en cualquier análisis del personaje que se precie. John Romita Sr. ha sido un ejemplo a seguir por muchos artistas posteriores y Todd MacFarlane, como apuntaba antes, constituyó un verdadero revulsivo. Pienso, honestamente, que los escogidos son imprescindibles en cualquier estudio que se quisiera hacer sobre el trepamuros. Dicho esto, y desde una perspectiva completamente subjetiva, son los tres que más directamente impactaron sobre mí en la lectura de estas historietas en mi infancia y primera adolescencia. A Todd MacFarlane, incluso, lo descubrí bastante más tarde. Pero deseaba hacer esta aclaración porque soy consciente de que muchos otros artistas han tenido, a ojos de los lectores o de la crítica especializada, tanta importancia (no me atreveré a decir que más) como los seleccionados. No sé si resultará exagerado decir que Ditko, Romita y MacFarlane son los autores canónicos de Spider-Man, pero, al menos, sí lo son para mí.

### 2.2.1. Peter Parker de Steve Ditko

Como se aprecia en la viñeta, la caracterización que hace Ditko no parece que



sea la del alumno más popular de su clase. Suele estar representado como alguien objeto de burlas (de todos modos, la escena de la viñeta alude al momento posterior a haber sido mordido por la araña radioactiva que le conferirá sus asombrosos poderes). Un Peter Parker atribulado será el modelo habitual dibujado por Ditko. A medida que vaya asumiendo su rol heroico, también mejorará su autoestima (hasta el punto incluso de eliminar las gafas de su atuendo típico. De hecho, desde el momento en el que adquiere sus poderes, las gafas ya no le serán necesarias).

*Fig. 44. Amazing Fantasy #15*

El recurso de la “doble cara” fue habitual a petición de Stan Lee. Éste deseaba que hubiera la mayor cantidad de viñetas en las que apareciera el trepamuros. Ditko lo solucionó partiendo en dos el rostro del personaje. De este modo se podía observar cómo el héroe tomaba decisiones enfrentándose en ocasiones a su propio dualismo. Este recurso vendría a representar una más de las múltiples discrepancias entre Lee y Ditko. Para el artista, era tanto o más importante reflejar las vivencias de Peter Parker. Según Lee, el lector deseaba ver al trepamuros en acción la mayor parte del tiempo.



*Fig. 45. Amazing Spider-Man #5*



### 2.2.2. Peter Parker de John Romita (Sr.)



Fig. 46. *Amazing Spider-Man* #43

Como ya se ha indicado, el artista destacaría en general por mostrar rostros y cuerpos atractivos. La viñeta representa la primera ocasión en la que Mary Jane Watson hace acto de presencia en la vida de Peter. Anteriormente, ya había aparecido pero no se le había visto el rostro. El espectacular bellezón que Romita había dibujado iba a deparar a nuestro héroe más de un quebradero de cabeza... aun habiéndole tocado la lotería.



Fig. 47. *Amazing Spider-Man* #42



Fig. 48. *Amazing Spider-Man* #40

Una tierna y cómica viñeta. El poderoso héroe no es inmune a un simple resfriado. La imagen de tía May dándole un caldo a su “frágil sobrino” no tiene desperdicio. Junto a Lee, Romita acentuaría con sus dibujos la vertiente cómica del personaje, no solo en su faceta de superhéroe. Peter había crecido y había dejado atrás al tímido y soso adolescente de antaño.

### 2.2.3. Peter Parker de Todd McFarlane



Fig. 49. *Amazing Spider-Man* #300

Con la llegada de Todd McFarlane a la cabecera principal, se producirían cambios significativos. El grafismo del artista canadiense era muy diferente al de sus predecesores. Los personajes femeninos solían ser voluptuosos con curvas marcadas y exageradamente sexys. Peter Parker se asemejaba más a un atribulado joven con una permanente “cara de circunstancia”. En general, sería más innovador su alter ego que el fotógrafo del Daily Bugle.

Como se señalaba anteriormente, Peter Parker interpretado por McFarlane, no destacaba por ningún atributo específico. Además, al pertenecer a una época en la que se consolida su noviazgo con Mary Jane, siendo ésta, famosa como modelo, da la sensación que el joven es más bien un acompañante secundario de la artista.



Fig. 50. *Amazing Spider-Man* #302



Fig. 51. *Amazing Spider-Man* #306

Las penalidades que el joven Parker debe sufrir en todas sus aventuras no tienen descanso. Y en eso, se ha de reconocer que ha sabido recoger esos diferentes estados emocionales. Valgan como ejemplo las tres viñetas. En la primera, sorpresa; alegría contenida en la segunda y preocupación en la tercera. Ello da muestra de la riqueza psicológica que, acertadamente, se transmitía. Comparado con el dibujado por Steve Ditko, la creación de McFarlane es mucho más rica en matices, mientras que el otro, podría considerarse más plano.

## 2.2.4. Spider-Man de Steve Ditko



Fig. 52. *Strange Tales Annual #2*

El personaje creado por Steve Ditko no aparentaba precisamente un superhéroe al uso. Las proporciones no son las de un atleta fornido. En cierta manera, su intencionalidad fue la de retratar a un adolescente normal y corriente. Alguien que no llamara la atención. Cuando adopta el rol de superhéroe, obviamente eso cambia; pero básicamente por el traje. Por lo demás, es alguien bastante desgarbado. Con poderes extraordinarios, eso sí.

Esta imagen es significativa por diversos motivos. Por un lado, es una de las viñetas finales del primer cómic en el que aparece el trepamuros. Descubre horrorizado que el asesino de su tío Ben es el ladrón que había dejado escapar. Más allá de la circunstancia, esta es la única viñeta en la que aparecen expresamente los ojos “tras la máscara”.



Fig. 53. *Amazing Fantasy #15*

No es un error del artista. Así, se pretendía aportar mayor dramatismo a la escena en la que descubre que podría haber evitado la muerte de su tío si no hubiese dejado escapar al ladrón. El lector imagina el horror que mostraría el héroe si no portara la máscara.



Fig. 54. *Amazing Spider-Man #1*

El Spider-Man de Ditko imponía por ser un superhéroe. Bajo la máscara nadie podía conocer si se trataba de un adolescente o un adulto. La habitual desconfianza que generaba en sus primeras aventuras no invitaba tampoco a verlo exactamente como un auténtico héroe sino como una amenaza. El realismo que le transmitía, cobraría impulso distinto con la incorporación de John Romita a la serie principal.



### 2.2.5. Spider-Man de John Romita (Sr.)

La elección de John Romita como dibujante principal iba a ser todo un acierto. En la viñeta aparece una icónica imagen con la que buena parte de los fans suelen identificarlo; un tipo fuerte y musculoso. Bien definido. Su aportación, como se apuntaba con anterioridad, sería la de mayor duración ininterrumpidamente (algo más de 7 años). Así se explica, en cierto modo, por qué el modelo que se tiene como referencia principal y con el que muchos crecimos, es el de este genial dibujante.



Fig. 55. *The Spectacular Spider-Man #2*



Fig. 56. *Amazing Spider-Man #43*

Spider-Man es un personaje de gran agilidad. Es un acróbata. En la imagen aparece luchando con uno de sus enemigos habituales, *el Rino*, un “hombre rinoceronte” con una gran fuerza física pero no especialmente dotado de velocidad y reflejos. Algo que suele utilizar el héroe en su contra para, fundamentalmente, exasperarlo y utilizar la ira del adversario como arma contra él. Romita imprimió unos movimientos gráciles al trepamuros cuando adoptaba su condición heroica. Movimientos del todo creíbles para un joven deportista.



Fig. 57. *Amazing Spider-Man #52*

No importa cuán peligroso o despiadado sea el adversario. No vacilará en enfrentarse a él. En la imagen, uno de los que en más ocasiones ha logrado poner al límite al héroe arácnido: *el Kingpin*; una mole de puro músculo frente al que debe emplearse a fondo. No hay secretos para el dibujante para mostrar las más variadas posturas en las que el héroe se enfrenta al villano.

### 2.2.6. Spider-Man de Todd McFarlane



Fig. 58. *Amazing Spider-Man* #299

La llegada de Todd McFarlane a *Amazing Spider-Man* supuso un cambio revolucionario. El planteamiento de origen era claro, como ya se ha apuntado anteriormente: si había sido infectado por una araña radioactiva, sus movimientos debían ser más que ágiles y flexibles; debía ser como una auténtica araña. La imagen reproduce una de las frecuentes posturas imposibles que McFarlane gustaba representar del héroe, brincando por los cielos de Nueva York. Nótese también cómo hasta el fluido arácnido era diferente al de sus antecesores.

Un gracioso ejemplo de la flexibilidad arácnida. El héroe agarrado sobre una pared esquivando las balas. Sus reflejos excepcionales (su sentido arácnido, una especie de intuición o sexto sentido) le permiten salir airoso frente a los ataques de sus adversarios. La manera en la que McFarlane dibuja al héroe sujeto a una pared va más allá de la demostración de una capacidad de adherencia sobre las superficies. Cuando se observan viñetas como estas, es posible imaginarse que ese sería el modo de proceder de una auténtica araña.



Fig. 59. *Amazing Spider-Man* #300



Fig. 60. *Amazing Spider-Man* #301

McFarlane utilizaba muy a menudo el recurso de romper el marco habitual de trabajo del artista. Ditko solía utilizar una estructura de nueve viñetas por página, o menos. Romita tendía a utilizar menos viñetas (normalmente seis por página) y más grandes para poder ofrecer más detalles de los fondos. McFarlane hacía que los personajes salieran literalmente de las viñetas. En el caso de esta imagen, tanto el fluido arácnido como el héroe sobresalen del cuadro de la viñeta. Además de imposibles posiciones, desbordaba los límites del papel. Y ganaba en espectacularidad.

## CONCLUSIÓN: UN ALTO EN EL CAMINO

Con la exposición anterior y a partir de un breve recorrido por la historia del cómic, he pretendido plantear la idoneidad del comic-book de superhéroes como un medio válido para la transmisión de valores. Las posibilidades que ofrecen sus protagonistas son muchas. Sus vivencias o sus conflictos internos nos fascinan y nos cautivan, hasta el punto de sufrir con ellos en las adversidades y celebrar los éxitos como si fueran propios. La polémica que ha acompañado al comic-book en momentos específicos de su trayectoria, constituye un buen ejemplo de la relevancia del medio en su contribución para conformar un bagaje ético. Dicho de otro modo; para configurar un patrimonio ético con la vista puesta en la adolescencia (su, a priori, público potencial) y, por qué no, en cualquiera que pueda apreciar, en las aventuras de estos hombres y mujeres extraordinarios, su valor como herramienta de corte pedagógico.

Se ha presentado, en líneas generales, el personaje de Spider-Man desde una perspectiva histórica. He querido destacar algunos episodios de su biografía, mostrando la relación con sus seres queridos o con sus adversarios, pero también, otros, con un tono más introspectivo. Una visión de conjunto de todos ellos, pondrá de manifiesto cómo se construye un héroe. Qué modelo específico podría encarnar nuestro protagonista, lo veremos a continuación. En la siguiente sección, se profundizará en los aspectos más eminentemente filosóficos que subyacen en la actuación del héroe arácnido. La historia de Spider-Man es, en el fondo, una historia de superación, de aceptación y, sobre todo, de una marcada orientación al cumplimiento del deber. Con la primera sección, he tratado de vislumbrar las posibilidades que ofrecen los cómics para ese objetivo antedicho. En la aproximación filosófica que seguidamente abordaré, se justificará por qué Spider-Man es un candidato válido, desde el campo de la ficción, para hacer realizable la utopía de la que hablaba en la introducción a este trabajo.

Qué clase de héroe deberá ser quien protagonice dicha utopía, se desgranará en las siguientes páginas. Para ello, se recogerán las aportaciones que algunos pensadores han hecho al respecto de la heroicidad. Se tratará de construir, en torno a la figura de Spider-Man, el ‘armazón’ que incorpore aquellas cualidades más significativas y que permiten reconocer a un auténtico héroe.



## **SECCIÓN II: APROXIMACIÓN FILOSÓFICA**



## INTRODUCCIÓN: EL ARMAZÓN FILOSÓFICO DEL HÉROE

En esta segunda sección, pretendo mostrar cuál es la estructura moral sobre la que se asienta la tarea del superhéroe de cómics Spider-Man. Constará de dos partes y concluirá, a modo de ‘ilustración literaria’, con un apéndice en el que se pondrá de manifiesto la heroicidad de Spider-Man en un cómic breve, emotivo y muy celebrado por los lectores.

En la primera parte, “La ética del superhéroe”, se recogerá, en un marco teórico general, el esquema de la heroicidad clásica desde diversas aristas, deteniéndonos en el modelo que presenta Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (1949). Se justificará si Spider-Man tiene acomodo en alguno o parte de estos esquemas. En el marco de este planteamiento, se ofrecerá el modelo que, a mi juicio, representa Spider-Man: alguien ligado al cumplimiento del deber y, por tanto, un héroe, principalmente, kantiano. Trataré de fundamentar por qué encaja bien en este modelo, aunque ya avanzo que no es un héroe kantiano en estado puro. Pero, al menos, se le acerca bastante.

En la segunda parte, “Desmontando al héroe”, abordaré las aportaciones que algunos pensadores contemporáneos han hecho respecto de la idea de la heroicidad. A partir de sus valoraciones, veremos en qué aspectos, en caso que los haya, puede encajar Spider-Man para construirse como héroe. A modo de recapitulación, concluiré apostando por una versión, como decía antes, no totalmente pura del modelo kantiano, y “contaminada” por las contribuciones de los pensadores citados.

El apéndice que pone fin a la sección es un homenaje a los lectores de cómics. A los fans más exigentes. Sirve para entender y evidenciar por qué resulta atractiva la lectura de un cómic. Por qué los superhéroes que pueblan sus páginas son inspiradores. “*El niño que coleccionaba Spider-Man*”, es un emotivo homenaje pero también una sólida argumentación de la importancia del cómic en el desempeño de una labor pedagógica, y de la elección del trepamuros como alguien inspirado e inspirador.

El azar y la tragedia provocaron la llegada de un nuevo héroe al mundo de los cómics. El sentido del deber se convertirá en el faro que alumbró su recorrido.

## 1ª PARTE. SPIDER-MAN: LA ÉTICA DEL SUPERHÉROE

### 1. Introducción: Cualidades heroicas, cualidades arácnidas

¿Qué convierte a alguien en héroe? ¿Cómo se desarrolla el proceso para llegar a serlo? ¿Cuál es la esencia del mismo? ¿Es Spider-Man digno de tal calificativo? El don que le es otorgado a Peter Parker, ¿justifica que se le pueda calificar como héroe? Y, en última instancia, ¿es un don o una maldición? ¿Por qué Spider-Man es un superhéroe? Loebb y Morris definen al superhéroe como “una persona extraordinariamente poderosa, con debilidades (y no solo con virtudes), cuyo carácter noble le guía a realizar acciones meritorias y valiosas” (Loebb y Morris, 2010, 35). Spider-Man responde a esta definición. En las páginas siguientes se justificará esta afirmación. Es alguien que actúa movido por el altruismo y la solidaridad. No piensa en sí mismo. Es abnegado. Tiene a la justicia como el objetivo esencial que constituye su razón de ser. Asume grandes sacrificios y grandes renunciaciones por la responsabilidad que se exige a sí mismo. Su labor conlleva un profundo sentido del deber que orienta su vida y de este modo procura acertar en las decisiones que adopta. No se mueve por motivos espurios ni interesados. Acepta con autonomía moral hacer lo que debe hacer porque, sencillamente, es lo correcto. El camino vital que le lleva del anonimato hasta ser un verdadero héroe no está exento de dificultades y penalidades que afronta, las más de las veces, con entereza. Su papel no es cómodo. La delgada línea que separa (al menos en el mundo del cómic) los actos de justicia de los actos de venganza, no es traspasada. En el recorrido trazado hasta convertirse en héroe, podría decirse que Peter Parker se ha hecho claramente merecedor de esa denominación. Veamos rápidamente, tres caracterizaciones.

En el diccionario de la Real Academia de la Lengua (DRAE) se define héroe como “varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes”<sup>143</sup>. Sea varón o mujer, lo cierto es que el proceder de Spider-Man se ajusta perfectamente a dicha definición. Desde luego el personaje tiene fama. Desde su aparición, ha ido haciéndose un hueco en el imaginario colectivo hasta ser considerado un emblema de la cultura estadounidense. Sin ir más lejos, los originales del primer número se guardan en la biblioteca del congreso de los Estados Unidos, lo que da una idea de su importancia y consideración. En las aventuras de los diferentes superhéroes de Marvel, Spider-Man es un carismático

---

<sup>143</sup> DRAE. (1995). 21ª edición. Tomo II, 2ª entrada, pág. 1098. Madrid: Editorial Espasa-Calpe. Nótese cómo la edición utilizada del DRAE aún conserva la carga sexista en el lenguaje. Se ha mantenido la misma por ser fiel a la cita utilizada.

personaje con un papel relevante. Prácticamente desde el principio de sus aventuras, ha sido un destacado actor en los acontecimientos que tienen lugar junto a otros poderosos superhéroes tales como *Los 4 Fantásticos* o *Los Vengadores*. Es poderoso y temido por sus enemigos. Spider-Man no ha sido nunca, como se ha señalado ya en este trabajo, el clásico sidekick con un papel meramente de acompañante secundario y a veces bufonesco. Pero además, la fama de la que goza, está motivada, siguiendo con la definición ofrecida por la RAE, por la cantidad de hazañas que ha llevado a cabo. Muchas de ellas de incierto final. Spider-Man ha luchado, en sus cerca de sesenta años de existencia, con científicos (Duende Verde, El Lagarto o Doctor Octopus), peligrosos gánsteres (Kingpin), seres de otros planetas (Venom o Thanos), vampiros (Morbius), seres modificados o fruto de accidentes químicos (Rino o El Hombre de Arena), por citar solo a algunos de las decenas de villanos que han poblado las páginas del universo arácnido. El fruto de sus hazañas ha contribuido a conformarlo como alguien dotado de las más nobles virtudes.

La segunda caracterización que sigue es la aportación que el filósofo alemán Max Scheler expone en su obra *El santo, el genio, el héroe*, escrita a principios de siglo XX<sup>144</sup>: “Audacia, valentía, intrepidez, presencia de ánimo, decisión, amor a la lucha, arrojo, riesgo distinguen al héroe del pusilánime, del hombre cauteloso, además de la capacidad de sufrimiento y resistencia, sin tomar en cuenta el objetivo” (Scheler, 1961, 95). En mayor o menor medida, a poco que se conozcan las andanzas del trepamuros, es fácil ver reflejado en su manera de comportarse las cualidades que apunta Scheler. A intrépido y decidido, pocos le pueden ganar. Es valiente sin llegar a la temeridad y además, y esto es muy significativo en el trepamuros, tiene una capacidad de sufrimiento al margen de sus propias inclinaciones.

Finalmente, y antes de ‘escarbar’, si se me permite la expresión, en la ‘psique heroica de Peter Parker’, planteo una tercera caracterización sobre el concepto. Esta vez, propuesta por Joseph Campbell (al que me referiré más detalladamente a continuación). El autor estadounidense, en *El héroe de las mil caras*, lo define como “el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (Campbell, 2015, 35). Se apunta aquí una idea de superación y trascendencia,

---

<sup>144</sup> En la segunda parte, se dedicará un apartado a la visión que el filósofo alemán tiene de la heroicidad aunque se ofrezca aquí una primera aproximación.

perfectamente asumibles por Spider-Man. Los elementos que conforman las tres caracterizaciones presentadas son compatibles entre sí. Remarcar algún aspecto en particular no excluye al resto y es que, en conjunto, posibilitan trazar el perfil de las cualidades de un modelo de héroe que queremos asociar con Spider-Man. Detrás del comportamiento del superhéroe, se encuentran unas motivaciones éticas. En ocasiones, más o menos explícitas, pero siempre presentes. La inmensa mayoría de los superhéroes de los cómics actúan bajo un código deontológico que orientan su actuar. No dan bandazos sin más. En esta primera parte, se mostrarán los aspectos que contribuyen a la conformación de esa estructura moral que mencionaba más arriba. Para ello, en primer lugar, se revisarán dos esquemas utilizados en la construcción general de esa figura. Por un lado, el modelo del héroe clásico, por lo general asociado a tintes trágicos y, por otro, el esquema que analiza el periplo que lleva a cabo para alcanzar finalmente su condición y que retrata Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*. Una vez presentados estos dos patrones y, tras valorar la idoneidad de Spider-Man en ellos, pasaremos a incorporar el modelo ético que lo acompaña en sus aventuras. Ese ejercicio de introspección, se iniciará con el análisis del lema de contenido filosófico más conocido del mundo de los cómics de superhéroes: *Un gran poder conlleva una gran responsabilidad*. Spider-Man tiene un elevado sentido del deber. Su ambición personal quedará en un segundo plano. La visión altruista y desinteresada de su acción está fuera de toda duda. Y aun así no suele encontrar el reconocimiento necesario por su labor. Pero Spider-Man no cesa en su empeño. ¿Qué le lleva a adoptar este comportamiento sin recompensa? Ello servirá como ‘avanzadilla’ para presentar, en el apartado que lleva por título *Una lectura kantiana del sentido del deber*, al protagonista de este trabajo como un héroe con cualidades kantianas. Ese modelo, con un asentado patrimonio moral, se contrapondrá, en el siguiente apartado, al modelo de justiciero; un paradigma radicalmente opuesto a lo que representa el superhéroe de cómics sin cabida ni justificación en el marco del respeto a los derechos y las libertades fundamentales. Finalmente, esta primera parte concluirá con un apéndice en el que se abordará, recurriendo al cómic coprotagonizado por la casi totalidad de superhéroes de la editorial Marvel, *Civil War*, el difícil equilibrio, no exento de tensiones, entre dos de los valores clave en el seno de una democracia: libertad y seguridad.

## 2. El viaje del (super)héroe: Una moderna tragedia ¿griega?

El origen de muchos de los superhéroes de cómics está fundamentado en una tragedia, no solo la del protagonista de este trabajo. Superman adquirió sus poderes al escapar de su planeta Krypton, momentos antes de que estallase en mil pedazos. Batman surgirá de las tinieblas de la desolación, con la amargura de haber presenciado la muerte de sus padres y, del propio Spider-Man, ya se ha dado cuenta anteriormente. La tragedia es, por tanto, un nexo común a la génesis de todos ellos. Qué modelo exacto de tragedia se corresponda con sus peripecias es lo que intentaremos analizar a continuación para ver cómo, desde la adversidad, surge la heroicidad requerida para desempeñar la tarea de “entregarse” a los demás.

Además, los superhéroes de los cómics devienen en auténticos mitos de nuestra época. Y, una vez mitificados, podrían tener, por qué no, una cierta correspondencia con los modelos clásicos de la antigüedad. En las siguientes líneas, se abordarán estos tres elementos: tragedia, mito y héroe clásico, para ver, finalmente, de qué modo encaja en ellos Spider-Man.

Se van a manejar dos esquemas para ver cómo transita por ellos el héroe. Por un lado, el esquema del héroe trágico. Una visión que quizás nos pueda llevar hasta el modelo de heroicidad griega, representado en Aquiles, Odiseo o Heracles, por citar algunos de los más significativos. Además de este marco conceptual ‘trágico’, se analizará también el camino o el viaje que emprende y que ha sido retratado por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*.

Veamos, en primer lugar, la caracterización del concepto ‘tragedia’. En el diccionario de la Real Academia Española de la lengua, se define tragedia, en su primera acepción, como:

“Obra dramática cuya acción presenta conflictos de apariencia fatal que mueven a compasión y espanto, con el fin de purificar estas pasiones en el espectador y llevarle a considerar el enigma del destino humano, y en la cual la pugna entre libertad y necesidad termina generalmente en un desenlace funesto” (DRAE, 1995, 2006).

Esta definición es el paradigma de la tragedia griega por la visión del destino/necesidad y por los sentimientos de compasión y espanto que suelen aparecer



en esas obras. El punto de partida ya señala el camino a seguir. La tragedia se manifiesta, entre otros elementos, como una antinomia entre dos supuestos: la libertad y la necesidad. Esa necesidad es planteada, por lo general, como fatalidad. O por decir de otro modo: por el destino. O somos libres o estamos predestinados. El protagonista de la tragedia puede convertirse en héroe por aceptar su destino (por definición, inevitable) o por luchar infructuosamente contra él (en una lucha desigual, precisamente por la inevitabilidad del mismo). Sea como fuere, es algo que no se puede eludir. Ejemplo de este modelo trágico vinculado al destino, podría ser el Edipo rey de Sófocles. Las vicisitudes que experimenta Edipo abocan al espectador/lector a sentir, primero espanto por lo que le acontece, y, después, compasión. No podemos sustraernos al destino. Esa es la enseñanza. En línea con lo expuesto, cabría preguntarse ahora si los episodios que experimentan los protagonistas de los cómics son un buen ejemplo de esa visión trágica. Al iniciar este apartado, aportaba brevemente unas nociones sobre el origen trágico de algunos referentes en el mundo de los comic-book de superhéroes. Pero más allá de algún elemento (tal vez incluso forzado) que podría hacer que se asimilara al esquema anterior, los superhéroes se podrán ver rodeados de tragedia; mas no desde la perspectiva griega. ¿Por qué? Porque los paladines de la justicia que aparecen en los cómics, no están sometidos al destino. Ellos mismos se lo trazan<sup>145</sup>. No se ven, en honor a la verdad, obligados a actuar en función de unos parámetros preestablecidos. La fatalidad no los envuelve porque siempre tienen la opción de escapar de ella. Es el sentido del deber lo que los impulsa a aceptar, metafóricamente hablando, ese destino caprichoso dándole un uso, digamos solidario y altruista, a sus poderes excepcionales. Pero no lo hacen por necesidad sino por vocación y sentido del deber. Este último planteamiento sí se asemeja al proceder de Spider-Man. En lo referente a la fatalidad, el trepamuros no tiene cabida.

Cabe también traer a colación cómo define Aristóteles el término ‘tragedia’, porque a partir del modelo del estagirita empezaremos a desentrañar si, como apunto en el título de este apartado, el viaje del (super)héroe es o no, una tragedia griega. Aristóteles define la tragedia como:

---

<sup>145</sup> Esta afirmación puede correr el riesgo de caer en la generalización simplista. Si analizásemos todos y cada uno de los superhéroes más famosos de los cómics, tal vez no podría decirse que todos ellos elaboran su propio recorrido. Pero la idea que sí puede ser compartida, es válida para mostrar el motivo que impulsa a realizar tal afirmación. Los superhéroes, una vez asumida su condición ‘superheroica’, a veces sobrevenida (como Superman o Thor), otras, conscientemente escogida (como Batman o Iron Man) deciden libremente orientar su acción en socorro del necesitado.

“Representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones” (Aristóteles, 2018, pos. 101).

La tragedia, según el filósofo, dispone a la moderación. El espectador, en aras de una posterior imitación de esas pasiones, debe sentirse compelido por ellas. Esta visión de la tragedia se asemeja mucho a la anterior<sup>146</sup>. En su *poética*, el filósofo enumera las diferentes partes de las que se compone la tragedia pero para él, la más importante es la fábula, la trama del argumento; esto es, *la ordenación de los sucesos*. Y lo justifica del siguiente modo: “porque la tragedia es imitación, no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida, y de la ventura y desventura” (Aristóteles, 2018, pos. 113). Señala también que sin acción no puede haber tragedia. Tiene que haber, en ese sentido, una clara ordenación de los diferentes episodios por los que transita el protagonista, quien va a experimentar la compasión y el terror y quien, en síntesis, deberá enfrentarse a su destino.

Podría pensarse que los superhéroes de los cómics tuvieran cabida en este modelo de tragedia, pero nada más lejos de la realidad. Si se vuelve a la definición del concepto que ofrece la DRAE, en su quinta acepción, se señala que es un “suceso de la vida real capaz de suscitar emociones trágicas” (DRAE, 1995, 2006). Dejando de lado que, obviamente, sus vivencias son ficticias, esta acepción se compadece mejor con sus aventuras. Aquí la tragedia la asocio más bien a la desdicha, la desgracia y, principalmente, con la capacidad para emocionar. Por tanto, las adversidades de los superhéroes estarían más bien ligadas a esta interpretación del término tragedia (sin menoscabo de episodios esporádicos de fatalidad). Ellos experimentan toda la ‘paleta’ de emociones y sentimientos. Son, al fin y al cabo, héroes con pies de barro. Tienen y sienten las mismas emociones que el resto de mortales (por lo que se antoja más accesible identificarse con ellos). Emociones básicas como el miedo, la ira o la tristeza están presentes en su día a día. Pueden sentir miedo si sus seres queridos se ven amenazados. Ira, cuando se enfrentan al enemigo tras una acción ignominiosa por parte de éste. Y tristeza cuando, aun intentándolo, no sean capaces de salir victorioso. Los superhéroes fallan y ese es uno de sus atractivos. Es posible empatizar con ellos debido, precisamente, a sus limitaciones. Parecería paradójico hablar de limitaciones al

---

<sup>146</sup> De hecho, lo acertado es situar la definición enciclopédica dentro del esquema aristotélico.

referirnos a personajes (aunque sean de ficción) con grandes superpoderes. La regeneración de las heridas y el instinto salvaje de Lobezno, el casi inmortal y todopoderoso Thor, la fuerza sobrehumana de Hulk y claro, los atributos proporcionales a una araña de Spider-Man, son solo algunos de estos ejemplos. ¿Cómo es posible hablar de limitaciones? Porque todos ellos, tienen una cualidad por encima de cualquier poder extraordinario que puedan poseer: su humanidad. Los superhéroes de cómic son mortales. Son seres humanos. Con sus contradicciones, sus pasiones y sus emociones. Sus vivencias son tragedias porque poseen toda la gama de sentimientos y emociones humanas<sup>147</sup>. Nos conmueven y somos capaces de empatizar con ellos, porque su sufrimiento es el nuestro, al igual que sus alegrías y sus éxitos. Resulta más fácil identificarse con alguien que no es perfecto. En esa línea, quisiera abundar en esa imagen de falibilidad con el análisis de uno de los cómics de Spider-Man, reflejo de un acontecimiento luctuoso de la vida real. Me refiero al número 36, volumen 2 de la serie principal de *Amazing Spider-Man*<sup>148</sup>.

La historia se inicia con un inquietante fundido en negro para dar paso a una imagen desoladora: la zona cero destruida con un Spider-Man impotente e incrédulo. Una pareja de supervivientes le espetan con rabia, miedo y decepción: “¿dónde estabais? ¿Cómo habéis podido dejar que pasara”? La reflexión posterior de Spider-Man es reveladora: “El mundo cuerdo siempre será vulnerable a los locos, porque no podemos ponernos en su lugar para concebir estas cosas”. Para la sociedad neoyorquina de los cómics, el sentimiento es que los superhéroes les han fallado (así como debió sentirse, con respecto a la clase política, aquel fatídico 11 de septiembre). Su aportación ahora no puede ser otra más que la de acompañar y ayudar en el rescate. Algunas viñetas son de un dramatismo brutal. Tras un primer momento en shock, los superhéroes aparecen ayudando a los bomberos, policía y ciudadanos anónimos en las tareas de rescate. Entre ellos se encuentran también algunos de los archienemigos de los

---

<sup>147</sup> Otro posible referente para esta acepción, podría ser el protagonista de las tragedias de Shakespeare. Aunque las vicisitudes de algunos de ellos van unidas al destino (y así hablaríamos, en cierto sentido, de una puesta al día de la tragedia griega), considero que, mayoritariamente, lo que consigue el dramaturgo es plasmar en sus obras esas emociones y sentimientos con los que fácilmente uno puede identificarse. Algunos de los sentimientos típicos en sus tragedias como la traición, los celos, la ambición o la discriminación podrían hallarse en las aventuras de los superhéroes de cómics. Al fin y al cabo, no son dechados de virtudes. Otro sentimiento clave como la venganza es prácticamente inexistente en los cómics de superhéroes, motivo por el cual no habría paralelismo con el modelo shakesperiano. Éste clamará venganza, aquél exigirá justicia. Son, por tanto, dos polos contrapuestos e irreconciliables.

<sup>148</sup> Este número ha aparecido en varios tomos recopilatorios desde que se publicó en diciembre de 2001. En la bibliografía aparece en el recopilatorio de Straczynski y Romita titulado *El libro de Ezequiel*.

superhéroes: Magneto (enemigo de los X-Men) y el Dr. Doom (enemigo habitual de los 4 Fantásticos). Abatido, enojado y extrañamente circunspecto, el Dr. Doom derrama sinceras lágrimas al contemplar la barbarie. En esa viñeta no hay héroes ni villanos. Solo seres humanos unidos en el dolor y la tragedia. La impotencia de los superhéroes queda claramente reflejada cada vez que un cuerpo sin vida es rescatado de entre los escombros. La catástrofe refleja, tal y como resalta Spider-Man, narrador de la historia, *la muerte de inocentes y la muerte de la inocencia*. La ayuda (tardía) que dispensan los superhéroes representa un camino de redención; ante la población y ante su propia incapacidad. Suele decirse que entramos de lleno en el siglo XXI con el ataque a las torres gemelas. El daño causado, fue más allá de la pérdida de vidas (siendo ya de por sí de una gravedad extrema). Como plantea Francisco Segado, “los terroristas no demolieron únicamente el World Trade Center, sino también la moral americana” (Segado, 2005, 244). La barbarie, empero, dio lugar a la esperanza. El cómic trató de rendir un sincero homenaje a la ciudad, a sus habitantes y a los auténticos héroes de esa jornada, ya que las aventuras de muchos de los superhéroes Marvel transcurren en Nueva York. Los superhéroes mostraron su fragilidad y vulnerabilidad. El duro revés sufrido evidenció sus imperfecciones. En su fragilidad, los superhéroes muestran coraje, en su vulnerabilidad, determinación. Y es desde esa determinación, como los auténticos héroes se sobreponen frente a la adversidad, y se elevan para ser inspiradores de las más nobles proezas que el ser humano pueda lograr. La dolorosa lección que el pueblo estadounidense tuvo que aprender tras el 11 de septiembre es un ejemplo amargo de esa capacidad de superación.

Hasta aquí, el primero de los elementos a tratar: la tragedia. He procurado plantearla desde la visión clásica, asociada al irremediable destino, y otra perspectiva más ligada a la adversidad, con la que creo que se armonizan mejor los superhéroes de los cómics.

En otro orden de cosas, se podría considerar la existencia de un elemento mítico, inherente, a quien aspire a convertirse en un héroe clásico. Veamos a continuación esa relación entre mito y héroe clásico para valorar si podría adecuarse a los personajes de los cómics. El patrón habitual en la formación del héroe clásico responde al siguiente esquema: abandono, adopción, descubrimiento de su origen, venganza y reconocimiento. Dicho patrón tiene una génesis mítica. Unos inicios que pueden llegar a

ser comunes en las diferentes culturas y tradiciones; existen rasgos similares que permiten aceptar esta conclusión. Señala Rank en *El mito del nacimiento del héroe*, que “el origen de los mitos cabe buscarlos en una personificación de los procesos de la naturaleza” (Rank, 1981, 13). La naturaleza ha estado directamente unida al héroe en esos rasgos compartidos. Una peculiaridad habitual es el abandono en el agua. El líquido elemento es lugar frecuente en ese proceso que lleva al héroe a tener que iniciar su recorrido vital. De hecho, le sirve como salvación ante una muerte segura<sup>149</sup>. Representa, en cierta manera, el comienzo de la aventura de la construcción de su ser heroico. En las epopeyas clásicas se da el binomio abandono-venganza como una forma de apuesta frente al destino. Pero es una estrategia vana. Ya se apuntaba antes al citar la tragedia que asola a Edipo (en quien ese esquema del héroe clásico se adapta a la perfección): es inútil luchar contra la fatalidad.

El personaje de Sófocles puede servir como buen ejemplo de esos elementos de tragedia, mito y héroe clásico. Ahora bien, ¿tienen los superhéroes de cómics acomodo en este modelo? A continuación, procederé a justificar que los superhéroes actuales representan una suerte de reencarnación de los modelos clásicos pero alejados del esquema anterior. En palabras del dibujante Alex Ross:

[...] Los superhéroes son como una nueva mitología moderna que se expande hasta asimilar todo tipo de formas de ficción incluyendo el misterio, la ciencia-ficción, la magia, el mito. Todas esas cosas se han unido en los superhéroes y esa es una de sus grandes cualidades, en cuanto que es lo que atrae a la gente. Eso y el hecho de que estén situados con todos sus elementos en nuestro mundo urbano moderno.<sup>150</sup>

Aquiles, Odiseo o Heracles<sup>151</sup>, por citar tres casos paradigmáticos, son la viva imagen de esta idea de Ross (más allá de que sus hazañas pudieran ser incorporadas en

---

<sup>149</sup> En la obra citada de Rank, publicada en 1909, algunos personajes de las civilizaciones antiguas como Sargon, Moisés o Karna, son arrojados al mar en un canasto. El agua, imprescindible para la supervivencia, también actuará como elemento purificador. Es necesaria para la vida, pero también la arrebatada. Esa purificación tendrá como claro ejemplo el castigo divino que representa el diluvio universal (otro mito común aparecido en el libro del Génesis, en la Biblia o en el Poema de Gilgamesh). Una analogía catártica para un nuevo comienzo.

<sup>150</sup> (Gronda del Campo, 2017. 3:35)

<sup>151</sup> Se tiende a citar mayoritariamente ejemplos de héroes masculinos. No hay ninguna intencionalidad en ello. De hecho, en el catálogo de superhéroes/heroínas aparecen ejemplos muy representativos de mujeres tales como *Wonder Woman* o *Batgirl* en el caso de la compañía DC Comics, o *La chica invisible* (de *Los*

un esquema de tragedia). Ellos contribuyen a presentar unas propiedades excepcionales que solo se hallan en unos “pocos elegidos”. No todos los seres humanos ordinarios llegan a ser héroes. Y, de éstos, no todos llegan a la categoría de inmortales (aunque parecería razonable que, si alguien es calificado como héroe, éste permaneciera, real o metafóricamente, en una suerte de inmortalidad para el imaginario colectivo). Como señala Castillo, “en la Grecia clásica, el heroísmo estaba considerado como una virtud esencial del ser humano: la de realizar hechos extraordinarios por servicio a un ideal o a una causa noble” (Castillo, 2013, 13). Estos hechos no están al alcance de cualquiera, entre otros motivos, por los enormes sacrificios que comporta su dedicación. Los héroes clásicos son protagonistas de grandes gestas narradas en mitos. Para García Gual, los mitos son “relatos tradicionales que cuentan la actuación memorable de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano” (García Gual, 2014, 12). Sin lugar a dudas, las actuaciones de éstos son memorables. Las peripecias que han de sufrir hasta lograr sus objetivos los hacen merecedores de un rincón singular en la memoria de la historia. Las empresas llevadas a cabo por esos héroes pueden haber tenido lugar en un tiempo remoto, aunque no necesariamente deseable. Podemos hallar en *ese tiempo* claros que, sin alejarnos de la convicción de estar ante un héroe, nos hagan dudar de si su actuar pudiera ser digno de imitación. Considero muy importante este factor de ejemplaridad, pues en ella podemos encontrar, por ejemplo, la diferencia entre el verdadero héroe o el simple demagogo.

Siguiendo con la noción de mito, hay que tener presente la visión de Malinowski, al destacar que:

(...) el mito cumple en la cultura primitiva una función indispensable: expresa, realza y codifica la creencia; salvaguarda y hace cumplir la moralidad; garantiza la eficacia del ritual y contiene reglas prácticas para la orientación del hombre (Malinowski en Reynolds, 2008, p. 12)<sup>152</sup>.

Como ya adelantaba, el héroe debe ser visto como alguien digno de ser imitado. Puede ser inspirador en tanto que ofrezca unas pautas de comportamiento moral aceptables. Los superhéroes de cómics responden bien a este propósito. Señala Unceta

---

4 fantásticos), *Capitana Marvel*, *Viuda negra*, *Jean Grey* (la poderosa *Fenix de los X-Men*) y claro, *Spider-Woman*, en el caso de Marvel por citar solo unas cuantas.

<sup>152</sup> (Traducción propia del original inglés).



que los superhéroes, como personificación de una determinada creencia, “cumplen idénticas funciones a las desempeñadas en la Antigüedad por dioses y héroes: actúan como catalizadores de aspiraciones y frustraciones colectivas” (Unceta, 2007, 335). Representan una sublimación de los anhelos y esperanzas de la sociedad. De acuerdo con esto, el mito del héroe desempeña una función social específica, “sea para glorificar a un grupo o a un individuo, sea para justificar un determinado estado de cosas” (Bauzá, 2007, 4). Esta glorificación o justificación recogida por Bauzá en *El mito del héroe*, no sigue un canon fijo e inamovible. Más bien al contrario, el mito es algo dinámico. Cada etapa histórica posee sus mitos y leyendas, y los referentes míticos de la actualidad bien podrían ser los superhéroes. Su capacidad para fascinarnos va unida, precisamente, a la capacidad para estimularnos a ser mejores. Así, señala Reynolds que “los superhéroes no solo nos fascinan con sus fantásticos poderes, proezas o aventuras heroicas, sino que capturan nuestra imaginación simplemente a través de su inflexible propensión a hacer el bien” (Reynolds, 2008, 90)<sup>153</sup>. Esa ‘inflexible propensión a hacer el bien’, podría no ser tan sólida, habida cuenta que, también incurren en pasiones y emociones humanas. Sea como fuere, la consideración de los superhéroes como modelos de conducta que puedan inspirarnos a ser más virtuosos, sí es adecuada. Séneca en las *Cartas a Lucilio* lo aconseja claramente del siguiente modo:

Es menester escoger y tener siempre ante nuestros ojos a algún hombre virtuoso, a fin de vivir como si nos viese y de obrar como si nos contemplase.

(...) Escoge aquel que más te haya agradado por su vida, por su palabra y aun por el rostro en que se revelaba su espíritu: propóntelo en todo instante como custodio y ejemplo. Nos precisa un modelo al cual puedan mostrarse conforme nuestras costumbres (Séneca, 2018, 38).

Séneca no está pensando en héroes extraordinarios, mucho menos en superhéroes en la reflexión anterior. Presenta un ideal de vida, un modelo a seguir; pero en esa ejemplaridad podríamos trazar una analogía entre el modelo propuesto por el filósofo cordobés y Spider-Man. La señal que envía es clara: en tanto que el sujeto sea virtuoso podrá inspirarnos para obrar en la senda correcta. Por eso es tan importante escoger la referencia con criterio.

---

<sup>153</sup> (Traducción propia del original inglés).

Con todo lo anteriormente expuesto, cabe concluir lo siguiente: Spider-Man se sacrifica y se autoimpone una disciplina ligada al cumplimiento del deber. Esa es la carta de presentación que le habilita para ser considerado un héroe; aunque no uno desde la perspectiva griega. Es cierto que el viaje que experimenta el héroe clásico también es una travesía en la que se embarcará el trepamuros. Un personaje que podrá alcanzar la categoría de mítico pues, siguiendo con la definición de García Gual, encarnará a ese personaje con actuaciones memorables. Un arquetipo de heroicidad de incierto recorrido, pero con un final esperanzador porque, entre otras cosas, será digno de imitación. De este modo, consideramos que, en líneas generales, los superhéroes son, por derecho propio, y, naturalmente, también Spider-Man, héroes míticos. Pero no protagonistas de una tragedia griega.

Tampoco encontramos un encaje para Spider-Man en los parámetros del héroe clásico antedichos. En primer lugar, el ‘abandono’ que experimenta Peter Parker es involuntario, no previsto como una señal del destino: la muerte de su tío Ben. Este hecho además puede repercutir negativamente en el trepamuros pues su reacción instintiva primaria es la de perseguir al asesino y clamar venganza. Así y todo, como es sabido, prevalecerá el autocontrol y la justicia siendo el malhechor entregado a la policía. Spider-Man sufre un abandono pero el lugar al que es arrojado no es el mar o un río, como es habitual en el modelo clásico. Es más, paradójicamente, el agua que simboliza el medio por el que el héroe clásico puede ‘huir’ y, en cierta manera, renacer, se convierte en un elemento fatal para el trepamuros. Si se piensa, cada vez que Spidey se ha de desplazar para perseguir a sus enemigos lo hace balanceándose con sus redes sobre las fachadas de los edificios. Sin embargo, en muchas de sus aventuras ha tenido que perseguir a sus adversarios hasta el mar. En ese ambiente, el héroe arácnido está desprotegido. No deja de ser curioso, aunque probablemente no existió ninguna intencionalidad por parte de los creadores, que un componente fundacional para el héroe clásico como es el agua, sea tan nocivo para este superhéroe en particular. Además, siguiendo con el análisis de ese patrón clásico, Spider-Man, en sus casi sesenta años de existencia, no ha traspasado la frontera de la legalidad. No es un héroe vengativo. En lo que, quizás, podríamos hallar cierta analogía, sería en el reconocimiento. El entorno del superhéroe neoyorquino, aunque remiso al principio, acabará por aceptarle como un auténtico héroe.

## 2.1. ¿Un Spider-Man campbelliano?

El siguiente esquema que se analizará es el planteado por Joseph Campbell en su conocida obra *El héroe de las mil caras*. En ella, se estudia el periplo que inicia el héroe: el monomito, tal y como el propio autor lo acuñó. Un viaje integrado por tres momentos fundamentales: la partida, la iniciación y el regreso. Cada uno de ellos, se ve caracterizado por una serie de pasos de tránsito. Situaciones que irán modelando la personalidad del héroe quien, a partir de las cortapisas que se le presentarán, proyectará su singular esencia heroica. Veamos cómo se presentan dichas situaciones y, finalmente, si Spider-Man puede verse representado en este modelo. Apunta Campbell que:

El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos (Campbell, 2015, 45).

El camino que emprende tiene una intencionalidad marcada. En general, la cruzada hacia ‘un más allá’ se inserta en la búsqueda de algo que se anhela. Y como señala García Gual en *Mitos, viajes, héroes*, “siempre vuelve más sabio, más ejemplar, más magnánimo” (García Gual, 2014, 32). En el transcurso de su viaje, experimentará una ‘bajada a los infiernos’ una forma metafórica de hacer referencia a la necesidad de enfrentarse a los propios miedos e inseguridades. Cuando afronta la adversidad es posible conocer su valía. Ahora bien, cada héroe inicia su odisea por motivos distintos. En el poema de Gilgamesh<sup>154</sup>, éste inicia un viaje en busca de la inmortalidad a raíz de la muerte de su amigo Enkidu. Aquiles elegirá la gloria a cambio de una corta vida. Heracles alcanzará la inmortalidad llegando a ser reverenciado y agasajado con ofrendas. Odiseo, el astuto, tendrá que ingeniárselas para hacer frente a las vicisitudes

---

<sup>154</sup> *Epopéya de Gilgamesh (versión de Andrew George) (2015)*. Barcelona: Penguin Clásicos. En el modelo de héroe que se enmarca en este trabajo, entendido como alguien que intenta ser ejemplar, podría cuestionarse la adecuación de Gilgamesh. Sus devaneos entre, podría decirse para simplificar, el bien y el mal, no invitan a considerarlo como tal. Sin embargo, precisamente la muestra de flaquezas y pasiones humanas, lo podrían convertir en un héroe trágico. El poema se inicia mostrándonos a un personaje déspota. En una suerte de castigo divino le es enviado un adversario para que lo mate pero del que se hará amigo y con quien vivirá aventuras. La muerte de este amigo lo llevará a buscar un remedio para devolverle la vida oponiéndose así a los dioses y al destino. Podría pensarse que el suyo es un camino de redención. Al no ser Gilgamesh el centro de este estudio, no iré más allá de estas puntualizaciones. Quede en cualquier caso constancia de la dificultad para categorizar en pureza al personaje.

que soportará en su esquivo regreso a casa<sup>155</sup>. De hecho, un distintivo común en el héroe griego es, precisamente, el deseo de ser inmortal (literal o metafóricamente). Desea trascender, permanecer, perpetuarse en el imaginario colectivo. Indica Bauzá que: “la pervivencia de la figura heroica a través de los siglos y de las diferentes culturas pone de manifiesto la necesidad del hombre de crear ídolos a los que, tras sus muertes, erigirles altares donde rendirles culto” (Bauzá, 2007, 7). Podría plantearse por qué le es necesario al ser humano crear ídolos. Se produce una relación simbiótica total: el ser humano rinde culto, de lo contrario el héroe no trasciende. Si no lo hace, tal vez podría deberse al hecho de no ser merecedor de tal honor. Y es que no se venera a cualquiera.

En el primer momento de la partida, el periplo se inicia con una llamada a la aventura que tiende a ser rechazada. Es frecuente encontrar vacilaciones en el héroe, aunque acabará aceptándola y asumiéndola (a la fuerza, normalmente). En su recorrido, precisará de una ayuda de corte sobrenatural, a modo de guía, que le adentrará en el nuevo mundo por el que empieza a transitar. Inmediatamente después, el héroe cruzará ‘el primer umbral’, un umbral mágico hacia lo desconocido que vendrá representado por ‘el vientre de la ballena’. Como apunta Campbell:

“La idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena. El héroe, en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral, es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto” (Campbell, 2015, 106).

Dicho de otro modo; “ya no hay vuelta atrás”, se rompen, una vez aceptado el reto, la comodidad y la certidumbre de lo conocido y empieza verdaderamente la aventura. Se pone aquí fin a la partida para que el héroe entre de lleno en un segundo momento; el de iniciación. Para empezar, deberá enfrentarse a diversas pruebas en las que tendrá suerte dispar. De ellas, tomará conciencia de su falibilidad. El posterior ‘encuentro con la diosa’, le acercará al amor verdadero, al amor incondicional. Una especie de recompensa que el héroe puede tan solo entrever y que será complicada de alcanzar. Otras recompensas menores o placeres que se le pongan en su camino, las más de las veces representada por una mujer, actuarán como una tentación para evitar que alcance su objetivo. La siguiente, es una etapa preeminente: la ‘reconciliación con el

---

<sup>155</sup> Seyfert, O. (2000). *Diccionario de mitología griega y romana*. Pág. 36. Barcelona: Ediciones Obelisco.

padre'. El héroe debe enfrentarse a la figura de máximo poder<sup>156</sup>. Debe superarla y dejarla atrás. Esa superación será vista como una metamorfosis, un periodo apoteósico en el que se elevará a un plano superior a la gracia última. Llegados a este punto, ha logrado su objetivo. Todas las etapas anteriores han tenido aquí, su justa recompensa. Es el momento del regreso. Pero si al inicio había un rechazo a partir, ahora el héroe mostrará su negativa a volver a casa. Dice Campbell:

“Cuando la misión del héroe se ha llevado a cabo [...], el aventurero debe regresar con su trofeo trasmutador de la vida. El ciclo completo, la norma del monomito, requiere que el héroe empiece ahora la labor de traer 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 ha sido frecuentemente rechazada” (Campbell, 2015, 223).

Ese rechazo a volver al hogar, ¿hay que entenderlo como una actitud egoísta? ¿Acaso la comunidad no esté preparada para recibir o entender el preciado don que porta el héroe? Dejados atrás esos momentos de flaqueza, volverá con los suyos. En esa ‘huida mágica’ se enfrentará también a adversidades y obstáculos mortales y divinos tan peligrosos como los que tuvo que afrontar en sus etapas iniciales. Uno de esos obstáculos será, precisamente sus reticencias a volver. Por ello, la necesidad de un ‘rescate del mundo exterior’, aun con ayuda, ya que la tentación de quedarse en este ‘nuevo mundo’, es muy alta, pero el héroe debe reincorporarse a la sociedad. Lo señala Campbell:

“Pudiera ser que el héroe necesitara ser asistido por el mundo exterior al regreso de su aventura sobrenatural. En otras palabras, pudiera darse el caso de que el mundo tuviera que venir y rescatarlo. Porque la felicidad de las moradas profundas no ha de ser abandonada con ligereza, en favor de la dispersión del yo que priva en el individuo cuando está despierto” (Campbell, 2015, 237).

Debe volver y cruzar nuevamente un umbral; esta vez, el del regreso porque es un miembro más de una comunidad que lo espera expectante para compartir con él las mieles del triunfo y, claro, gozar de los preciados dones adquiridos. En su retorno, el

---

<sup>156</sup> Por lo general, representada por alguien de naturaleza masculina. Nótese cómo la figura de poder se asocia a la masculinidad mientras la tentación, la lujuria o, para simplificar, cualquier “estorbo” que impida al héroe lograr su meta, es caracterizado por la femineidad.

héroe ya no es el mismo que partió. Vuelve más sabio y deberá usar esa sabiduría para acoplarse a su vida cotidiana junto a la comunidad al tiempo que la comparte con los suyos. Esa sabiduría alcanzada, lo habilita para estar en ‘posesión de los dos mundos’; un mundo material y un mundo espiritual, equilibrados en torno a su figura. Finalmente, alcanza la ‘libertad para vivir’. Ha triunfado, metafóricamente, sobre la muerte porque ha aprendido a no temerla. Se reconcilia consigo mismo, vivirá el presente sin reparar en la nostalgia del pasado ni las incertidumbres del futuro. De este modo, se cierra el círculo con una victoria que, más que una negación de la muerte, es un sí a la vida<sup>157</sup>.

El esquema que plantea Campbell, podría tener como protagonistas a muchos de los héroes clásicos de la antigüedad. Acaso Odiseo podría ser un buen representante. Pero su modelo se ha aplicado, con mayor o menor fortuna, a otro tipo de héroes propios de la cultura popular. Por citar uno, la saga de Star Wars, es vista como una gran aventura épica protagonizada por el galáctico Luke Skywalker<sup>158</sup>. Un ejemplo que traspasa las fronteras del ámbito, si se quiere, más formal, para llevarlo por otros derroteros. Una vez presentado el esquema del monomito campbelliano, veamos si Spider-Man tiene cabida en él.

Peter Parker es un adolescente anodino. Buen estudiante, responsable y atento con sus tíos que lo acogen en adopción. No destaca en nada en particular, más que por ser el blanco de las bromas de sus compañeros de clase. Tras la adquisición de sus poderes, comienza su viaje de iniciación. La muerte de su tío Ben actuará como catalizador. La llamada a su aventura se inicia con tintes trágicos y de forma involuntaria. Peter Parker no solicita poseer tales poderes. *Motu proprio*, algunos de los héroes griegos tienen un objetivo y orientan su acción hacia él. Otros, al igual que el mismo Spider-Man, experimentan una situación sobrevenida, se ve abocado a un

---

<sup>157</sup> Este planteamiento recuerda al camino que debe emprender el ‘hombre-camello’ para transformarse en el ‘hombre-niño’, en el superhombre nietzscheano. No es casual. Campbell se considera, en parte, deudor del filósofo alemán. En su obra, *A Joseph Campbell companion: Reflections of the art of living*, señala al respecto: “Nietzsche fue quien hizo el trabajo por mí. En cierto momento de su vida, le vino la idea de lo que llamó “el amor de tu destino”. Sea cual sea tu destino y pase lo que pase, dices: “Esto es lo que necesito”. Puede parecer una ruina, pero míralo como si fuese una oportunidad, un desafío. Si llevas amor, en lugar de desánimo, a ese momento, encontrarás que la fuerza está ahí. Cualquier desastre al que sobrevivas es una mejora en tu carácter, tu talla humana y tu vida. ¡Qué privilegio! He ahí cuando la espontaneidad de tu propia naturaleza tendrá la oportunidad de brotar” (Campbell, 2011, pos. 322). (Traducción propia del inglés).

<sup>158</sup> En la obra conjunta, *Star Wars y la filosofía*, referenciada en la bibliografía, se dedica un capítulo a plantear las concomitancias entre el periplo del héroe campbelliano y la famosa ‘odisea’ imaginada por George Lucas.



destino que no ha escogido. Su particular odisea estará marcada por un sentimiento de profunda autoexigencia y responsabilidad orientadas a ayudar al necesitado. Y es que, aun no escogiendo su destino, asumirá su condición y su conducta. Convertirse en un héroe o aceptar la imagen de amenaza que se proyecta sobre él será una de las primeras decisiones que deba afrontar. Como es natural, buscará ayuda y aliados. Siguiendo el esquema de Campbell, la ayuda sobrenatural que recibe el héroe, se convertirá en una maldición habida cuenta de que sus poderes no siempre serán suficientes para atrapar a un criminal o impedir que una desgracia se cierna sobre los suyos.

El constante peligro al que se enfrentará Spider-Man por doquier, irá moldeando su ser heroico. Las consabidas dudas y el miedo al fracaso harán mella en él. En el número 3 de *Amazing Spider-Man*, el héroe se enfrentará a uno de sus enemigos frecuentes, el doctor Octopus. Tras una primera batalla en la que aquél sale derrotado por primera vez, toma conciencia de sus propias limitaciones: “¿Qué hago ahora? ¡Nunca me habían vencido! Esta vez mis poderes no han bastado. ¿Es este el fin de Spider-Man?”<sup>159</sup>. Desde ese momento, deberá poner en práctica todo su ingenio para vencer a sus enemigos. La lección de humildad que aprende al verse derrotado servirá como estímulo para no rendirse. En la senda que iniciará, deberá aprender que rendirse no es una opción. Si abandona, se producen trágicas consecuencias. A partir de la asunción de su condición como héroe, las aventuras de Spider-Man van experimentando un continuo balanceo oscilando entre la duda y la responsabilidad. Las dudas le llevarán, incluso, a abandonar<sup>160</sup>. La caída del héroe (representada con el abandono) y su posterior actitud al afrontar la situación y regresar al “estado natural” de héroe será algo recurrente en Spider-Man. El porqué de ese abandono se puede encontrar en diversas causas. A veces, por la delicada salud de su tía May. Otras, por los múltiples sacrificios (el amor, por ejemplo) que se ve obligado a realizar en pos de su compromiso con la justicia. Los titubeos con los que se enfrenta Peter Parker suelen dar paso a una renovada convicción por lo que hace. Después de todo, el héroe va construyéndose con cada trago amargo y cada obstáculo que supera. La experiencia vital de Spider-Man es un tumultuoso camino de espinas, y será en las dificultades y los momentos de zozobra, donde mejor se aprecie la catadura moral del héroe.

---

<sup>159</sup> Lee, S. y Ditko, S. (2013). *Marvel Gold: El asombroso Spider-Man 1: Poder y responsabilidad*. Pág. 83. Girona: Panini Comics.

<sup>160</sup> En el *Amazing Spider-Man #50* se presenta la primera ocasión en la que Spider-Man decide abandonar en la emblemática imagen en la que lanza el traje a un cubo de basura.

El camino que recorre Spider-Man puede tener elementos en común con el esquema propuesto por Campbell pero más bien de manera tangencial, no sistemática. Existe una llamada a la acción que representa una partida y una ruptura con un modo de ser, de vivir. Se produce un proceso de iniciación en el que el héroe va descubriéndose en su “otro yo”. Finalmente, se produce una aceptación de su condición extraordinaria que le llevará a aceptar ‘su destino’ y poner al servicio de los demás el don que le ha sido concedido. De esta manera, se completa el círculo. Pero el caso de Spider-Man no representa un fin de ciclo, una meta o la conquista de un objetivo superado. En la particular odisea del héroe arácnido, no hay un “retorno a casa” que le brindará todos los parabienes. Es, la suya, una tarea inacabada. Persistentemente. Necesita permanecer siempre alerta y vigilante ante las trabas que va encontrando. Es por ello que la travesía de Peter Parker/Spider-Man no tiene una clara línea de meta. Y después de casi sesenta años de existencia, sigue este moderno Odiseo, viajando sin tregua tras la ansiada y necesaria justicia.

Los esquemas de la tragedia aquí presentada y el modelo del monomito de Campbell, no necesariamente son incompatibles entre sí. Hemos visto de qué manera podrían asimilarse estos esquemas en el personaje de Spider-Man. El análisis de los dos modelos ha servido para destacar algunos elementos propios de la heroicidad: el sacrificio, la ejemplaridad, la inspiración o el deseo de trascender. También, la asunción de la responsabilidad y cómo, a partir de ahí, se puede transitar por un camino que llevará finalmente al héroe a alcanzar su meta. Podemos encontrar en Spider-Man estos elementos y algunos rasgos de los esquemas anteriormente analizados. Pero la conclusión a la que se llega es que el trepamuros no es el protagonista de una tragedia griega, ni su viaje, un periplo campbelliano.

### 3. Un gran poder conlleva una gran responsabilidad

En algunos de los discursos de los ‘grandes hombres’, se han creado verdaderas joyas para la historia de la oratoria. Muchos de esos discursos han quedado ocultos por una sola frase. Hay muchos ejemplos de tal situación. Desde el presidente Kennedy, en su discurso inaugural de toma de posesión, “no preguntéis qué puede hacer el país por vosotros; preguntad qué podéis hacer vosotros por él”, el famoso “Tengo un sueño” de Luther King, en la marcha sobre Washington, o, el no menos célebre discurso de Lincoln en Gettysburg, “[...] que el gobierno del pueblo, por el pueblo y para el pueblo no desaparezca de la tierra”<sup>161</sup>. En la última viñeta del clásico *Amazing Fantasy #15*, el narrador apunta a modo de epílogo de la historietita: “Una figura delgada y solitaria se aleja en la creciente oscuridad. Ha aprendido que, en este mundo, un gran poder... conlleva una gran responsabilidad”<sup>162</sup>. Seguramente no haya habido, en el mundo del cómic de superhéroes, una frase más significativa ni más emblemática, y que encierre la esencia de lo que significa ser un héroe. O dicho de otro modo; la libertad que ejercemos diariamente, materializada en la toma de decisiones, tiene siempre consecuencias. En el grado de asunción de dichas consecuencias, se identifica al superhéroe. El don que le fue concedido a Peter Parker servirá para ponerlo a prueba constantemente. A fin de cuentas, ¿qué se espera que se haga con ese don? Como se cuestiona Morales: “¿enfundarse en un vistoso traje y luchar por la justicia o, sin tanto altruismo, emplearlos para obtener algún provecho personal?” (Morales, 2013, 325). Spider-Man recurrirá a las dos alternativas. Para Morales, los superhéroes encarnan el ideal de justicia y conducta altruista en beneficio de la sociedad. Pero, ¿qué les lleva a actuar así? Para entender qué les motivan, centraré este apartado en el análisis de dos cuestiones. Por un lado, el clásico estudio del desarrollo moral de Lorenz Kohlberg y, por otra parte, cómo es concebido el valor de la responsabilidad desde la perspectiva que ofrecen los cómics de superhéroes particularizándolo en Spider-Man.

---

<sup>161</sup> Discursos íntegros en *El mundo contemporáneo* de Joan B. Culla.

<sup>162</sup> Como se ha apuntado en la sección I, en la segunda parte dedicada al nacimiento del personaje de Spider-Man, *Amazing Fantasy #15* fue el primero y el último número en el que aparecería, pues el siguiente número de Spider-Man publicado con fecha de marzo de 1963 ya incluiría la nueva y clásica cabecera *The Amazing Spider-Man*.

El psicólogo estadounidense Lorenz Kohlberg propone, basándose a su vez en la teoría del desarrollo por estadios de Jean Piaget<sup>163</sup>, un modelo de desarrollo moral para “ubicar” a los individuos en uno u otro estadio en función del grado de madurez moral. Este grado de madurez viene determinado por las decisiones que el sujeto adopta, fruto de la reflexión, ante dilemas morales que se le puedan ir planteando. Cuanto mayor es el grado de autonomía moral del sujeto, mayor es su madurez moral. Para él, los juicios morales se presentan en todas las culturas siguiendo la misma estructura. Así lo señala:

Sostenemos que existe una forma de pensamiento moral racional universalmente válida que todas las personas podrían articular, suponiendo unas condiciones sociales y culturales adecuadas para la fase cognitivo-moral. Sostenemos que la ontogénesis hacia esta forma de pensamiento moral racional se da en todas las culturas pasando en todas ellas, de modo tan gradual como invariable, las mismas fases (Kohlberg, 1992) (Habermas, 2000, 84).

Kohlberg cita tres niveles (preconvencional, convencional y postconvencional), cada uno de los cuales engloba dos estadios de madurez. En el primer estadio del nivel preconvencional, el sujeto que cumple la norma dada, orienta su acción para evitar un castigo ante el temor que representa la figura de autoridad. En el segundo estadio, la actitud también es egoísta pero con matices. El cumplimiento de la norma está orientado de manera instrumental a la obtención de una recompensa. El nivel convencional se caracteriza por el conformismo social. Una conducta orientada a satisfacer las convenciones propias de la comunidad. En el primer estadio, el cumplimiento de la norma se orienta a la aceptación de los demás. Es, a lo que se suele denominar coloquialmente, orientación del “buen/a chico/a”. El comportamiento del individuo está basado en lo que los demás esperan que haga, más que en lo que le apetecería hacer. El segundo estadio de este nivel, representa el mantenimiento del orden. Se muestra respeto a lo indicado por la autoridad en aras de una satisfacción de la comunidad. La visión ‘limitada’ que puede tener la percepción de lo establecido convencionalmente por una sociedad en concreto, puede llevar a un insano gregarismo del que es preciso apartarse; por ello la necesidad de acceder al siguiente nivel. Este último nivel, el postconvencional, sitúa al sujeto en la órbita de un comportamiento guiado por principios con pretensión de universalidad. La conducta del sujeto en el primer estadio se guía bajo

---

<sup>163</sup> Para un acercamiento tanto a la teoría del desarrollo cognoscitivo de Piaget y del desarrollo moral de Kohlberg se puede consultar el capítulo 10 del clásico manual de psicología *Introducción a la psicología*, de Linda Davidoff, referenciado en la bibliografía.

una orientación legalista. Existe un ‘contrato social’ entre los miembros de la comunidad que son aceptados por basarse en unos derechos universalmente reconocidos. Finalmente, en el último estadio, la persona orienta su conducta siguiendo unos principios morales universales como fruto de una elección autónoma. Quien se sitúa en este último estadio, orienta su acción buscando el bien común. Además, el altruismo y la solidaridad son los pilares esenciales de su conducta<sup>164</sup>.

Este planteamiento del desarrollo moral no estuvo exento de polémicas. El proceso que lleva, en última instancia, a la autonomía moral, es un desarrollo gradual y de superación de etapas. Da la sensación que, a medida que se va ‘ascendiendo’ por él, se van afianzando los compromisos y los principios morales. Pero eso no es cierto. El proceso de adquisición de una madurez moral es un camino de ida y vuelta. Las decisiones que vamos adoptando no siguen, unívocamente, una sola dirección. La orientación, de tintes kantiana, que pretende el modelo no es, en la práctica, ni rígido ni unidireccional. Otra de las polémicas más destacadas es la que mantuvo con su discípula Carol Gilligan, quien cuestionó la parcialidad de las conclusiones obtenidas<sup>165</sup>. Como marco general a esta crítica, se suele señalar que Kohlberg plantea una ética masculina con pretensión de universalidad, mientras que Gilligan expone las diferencias en clave feminista. La polémica entre ambos se materializó en lo que se ha venido en llamar “ética de la justicia y ética de los cuidados” o como denomina, entre otros, Adela Cortina, en *Ética* (2003)<sup>166</sup>, en referencia a la forma de juzgar los comportamientos morales, “juzgar con justicia y juzgar con compasión”<sup>167</sup>. Para Alonso y Fombuena, la perspectiva masculina de la justicia tiene una pretensión de universalidad al contrario que la femenina que modula una justicia en lo cotidiano, centrándose en lo concreto. Su visión es que, “Kohlberg trabajó desde planteamientos piagetianos, retomando la perspectiva de que los niños prefieren la justicia y las niñas la igualdad” (Alonso y

---

<sup>164</sup> VV.AA. (2005). *Dilemas morales. Un aprendizaje de valores mediante el diálogo*. Págs. 20-22. Valencia: Nau LLibres.

<sup>165</sup> Sobre las críticas al modelo de Kohlberg se puede consultar el artículo de Alonso y Fombuena *Ética de la justicia y ética de los cuidados* y *Dilemas morales. Un aprendizaje de valores mediante el diálogo* (pp. 23 y ss.) referenciados ambos en la bibliografía.

<sup>166</sup> Manual de ética referenciado en la bibliografía.

<sup>167</sup> Sería interesante realizar una actualización del modelo de Kohlberg para ver las variaciones del desarrollo de la conducta moral habida cuenta de los cambios sociales producidos en las últimas décadas en relación al papel de la mujer. Un verdadero modelo de coeducación no sexista en las escuelas desde las edades más tempranas, tal vez contribuiría a perfilar un modelo de desarrollo moral distinto al presentado en la segunda mitad del siglo pasado. Por otro lado, la paulatina incorporación de la mujer, aunque excesivamente lenta, a las diferentes esferas de poder de la sociedad, ha dejado atrás la visión de considerarla sólo como ama de casa y cuidadora del hogar y de los suyos.

Fombuena, 2006, 97). A la luz de estas críticas que sólo han sido expuestas someramente (al no ser el centro de análisis en este trabajo), conviene señalar que, a priori, no debería haber problema alguno para hacer compatibles ambas visiones de la justicia. La ética de la justicia o la ética de los cuidados no tienen por qué ser antagónicas. Se puede (a mi juicio, habría que afirmar que se debe) juzgar con justicia pero también con compasión. Una no debería excluir a la otra. Quisiera finalizar esta reflexión con las conclusiones que aportan Alonso y Fombuena y que van encaminadas hacia esa complementariedad que apuntaba:

La ‘vida buena’ consiste en hacer mejores personas. Para esto, se necesita un contexto favorecedor, partiendo de planteamientos generales apriorísticos, kantianos si bien su desarrollo y su efectividad han de pasar por la relación cotidiana, humana, cálida. [...] El hecho de que una acción no sea obligatoria no significa que no deba hacerse y no hacerla puede suponer haber perdido un fondo de humanidad de enorme valor (Alonso y Fombuena, 2006, 106).

Una vez presentado el modelo de desarrollo moral de Kohlberg, observemos de qué manera conecta con él la forma de comportarse de Spider-Man. Efectivamente, la suya es una evolución moral. Cuando Peter Parker obtiene sus poderes, su primer impulso, con la excusa de probar sus habilidades adquiridas, es la participación en una pelea por dinero. El héroe actúa buscando una recompensa. Adopta una actitud pragmática. Se sitúa en el nivel preconvencional<sup>168</sup>. A medida que el héroe va teniendo más experiencias, se enfrenta al dilema de tener que soportar las calumnias e infamias que vierte contra él el periódico de J.J. Jameson. Parte de la ciudadanía concibe a Spider-Man como una amenaza. Urge en estos momentos la necesidad de obtener la aprobación de la opinión pública. En estas circunstancias, podría situarse a Spider-Man en el segundo nivel, en el que orienta su acción para cumplir con el orden establecido. Actúa motivado por cumplir las expectativas que se esperan de él. ¿Eso significa que las motivaciones del héroe arácnido no son nobles? No necesariamente. Pero hay que tener presente que la identidad secreta también coexiste con un adolescente buscando su

---

<sup>168</sup> Posteriormente tratará de usar sus poderes igualmente para buscar una recompensa. Pero esta vez motivado por las penurias económicas de su tía May. Si bien la intencionalidad no es exactamente egoísta, el uso de sus poderes sí es interesado.



lugar. La necesidad de agradar no es ajena a ello. Peter Parker no tiene por qué ser una excepción. Además, con el agravante de que pretender agradar a alguien siendo Peter Parker, supondrá desatender sus obligaciones como Spider-Man o viceversa (generalmente esta disyuntiva se suele saldar a favor de la identidad heroica). Pero la tarea del héroe no admite descanso. Cuando ha optado por la inacción o ha renunciado a su papel, las consecuencias han sido negativas para alguien, además del remordimiento que sentirá Peter. La aventura en la que decide tirar el traje a la basura finalizará con la aceptación de su condición. Si Spider-Man permanece inactivo, los demás sufren. Así de simple. La lección que aprendió en su primera aventura, le será recordada ejerciendo un efecto catártico. Ya sin el traje de superhéroe, salvará la vida de un vigilante de seguridad que guarda ¿casualmente? un gran parecido con su tío Ben. El recuerdo de cómo falleció servirá a Spider-Man para entender cuál debe ser su papel y aceptar su destino.



Fig. 61. *Amazing Spider-Man #50*

Icónica imagen en la que Peter Parker se desprende de su traje. El camino del héroe estará lleno de dificultades, de renuncias y de decisiones difíciles a las que debe dar una respuesta.

Se puede identificar la actuación de Spider-Man con el último nivel de desarrollo moral: el nivel postconvencional. Orientará su acción bajo el profundo convencimiento de defender unos principios morales universales. A partir de ahí (aun experimentando dudas y altibajos) la razón de ser del héroe será la de velar por el necesitado, defender al más débil (ligado, desde esta óptica a la ética del cuidado) y ser, al final, un paladín de la justicia. Las decisiones que ha ido adoptando y, sobretudo, las consecuencias de dichas decisiones, han ido conformando un determinado talante. El del verdadero héroe que antepone el bien de los demás al suyo propio, arriesgándose a salir lastimado, o mucho peor. En una suerte de justicia poética, una de las evidencias más claras de ese tránsito hacia la madurez moral del superhéroe, pudiera ser cualquiera de las ocasiones en las que ha tenido que salvarle la vida a su jefe; el irritante, insoportable y desagradable editor del *Daily Bugle*, J.J. Jameson. Buena muestra de solidaridad y altruismo.

El modelo de desarrollo moral de Kohlberg tiene cabida en la ética formal kantiana; es un camino hacia la autonomía moral. Y el encaje del trepamuros en dicho modelo, es un adelanto del tipo que representa. Spider-Man es, o al menos tiene la pretensión de serlo, a mi juicio, un héroe kantiano. Con el análisis del valor de la responsabilidad se dejará entrever esta tesis que desarrollaré más adecuadamente en el siguiente apartado.

La responsabilidad debe ser una cualidad intrínseca del héroe. Tal y como señala Julián Clemente<sup>169</sup>, reflexionando en torno a ella,

Stan Lee construye un personaje que encuentra su grandeza en las decisiones que toma. Frente a la relación maquiavélica entre poder y corrupción, Lee resalta el binomio poder y responsabilidad, en una visión menos cínica y más bondadosa del ser humano representado por Peter Parker. (...) Peter jamás podrá inhibirse de cumplir con su deber, porque conoce los amargos resultados que ello provoca. Por el contrario, cada crimen que escape de su vigilancia recaerá sobre su conciencia. No a causa de un sentimiento cristiano de culpa, como han llegado a entender analistas adictos a la obviedad, sino porque, antes que nada, la vida ha hecho de Peter Parker un ciudadano responsable (Guiral, 2007d, 19).

---

<sup>169</sup> Julián M. Clemente es el editor de Marvel en España y autor de los libros “*Spider-Man: Bajo la máscara*” y “*Spider-Man: La historia jamás contada*”.

El gran poder que obtendrá Peter Parker le confiere una gran responsabilidad. Y, como apunta Robichaud, “la gran responsabilidad que conlleva un gran poder no es el deber de utilizar ese poder como superhéroe, sino, a lo sumo, la obligación de no hacer daño a los demás con un mal uso (Robichaud, 2010)” (Morris, 2010, 285).

¿De qué responsabilidad se está hablando? Desde un punto de vista filosófico, alude a la “relación ética de un sujeto con respecto a sus obligaciones, pero también aquella categoría moral que establece que el valor de una acción no puede prescindir de sus efectos o consecuencias” (Thiebaut, 2007, 96). De ahí se derivan dos componentes fundamentales. En primer lugar, la responsabilidad implica hacerse cargo, ser consciente de las posibles obligaciones adquiridas, actuar coherentemente y responder ante ellas. Además, si de las acciones se derivan consecuencias, será responsable quien las asuma. Se puede entrever por lo expresado aquí, que debe existir una toma de decisiones y por tanto, estaremos hablando de la libertad. El valor de la libertad va ligado, inexorablemente, a la responsabilidad; también en el caso de los superhéroes de cómic.

En otro orden de cosas, esa responsabilidad puede ser entendida individual o colectivamente. Diferentes autores, como Kant, han planteado una visión individualista de la responsabilidad. El sujeto es consciente de sus propias obligaciones y actúa conforme a ellas. Siguiendo su deber moral por encima de cualquier inclinación. Cuando el pensador alemán presenta su imperativo categórico, lo hace poniendo el acento en la actuación de la persona como sujeto individual<sup>170</sup>. Si un factor clave del término conlleva el hacerse cargo, parece lógico plantear que esa asunción sea individual para resultar verdaderamente efectiva. Pero otras voces, han preponderado la idea de una responsabilidad colectiva. Quiero traer a colación aquí, dos argumentos. El primero de ellos, la aportación de Hans Jonas y su ‘imperativo ecológico’ cuando plantea, parafraseando, en cierta manera a Kant,

Actúa de tal manera que los efectos de tu acción sean compatibles con la permanencia de la auténtica vida humana sobre la Tierra; o dicho en negativo, actúa de tal manera que los efectos de tu acción no sean destructivos para las posibilidades futuras de la vida (Jonas, 2003) (Cortina, 2003, 101).

---

<sup>170</sup> En el siguiente apartado, dedicado a Kant, se abordarán estas cuestiones.

Somos individuos, sí, pero insertos en una comunidad concreta, y parece también lógico considerar que las actuaciones aisladas puedan, directa o indirectamente, afectar al colectivo. Abundando en la línea ecologista, el cuidado del medio ambiente sería un buen ejemplo de esa responsabilidad colectiva que, como miembros de una sociedad global, tenemos para con las generaciones venideras y el propio planeta. Además, la responsabilidad colectiva puede ser, interesadamente, fácil de diluir. Y en ese punto, quiero plantear un segundo argumento aportando dos ejemplos. Para el primero de ellos, recurriré a la escena final de la película *Vencedores o vencidos* de Stanley Kramer, donde pienso que se aborda con claridad esta idea a propósito de la responsabilidad colectiva. Me interesa destacar cómo se enfatiza que ‘el mirar hacia otro lado’, el aceptar acríticamente una situación (aunque pueda ser sobrevenida) nos hace responsables, en sentido religioso, si se quiere, por omisión, pero colectivamente. La escena está protagonizada por los actores Burt Lancaster y Spencer Tracy en los papeles del juez alemán Ernst Janning, juzgado por su participación en el aparato jurídico del nacionalsocialismo, y el juez Daniel Haywood, presidente de la sala que juzga a altos cargos y funcionarios del partido nazi, respectivamente. Tras el fallo del jurado, en el que el juez alemán es condenado a prisión, éste solicita la presencia del juez americano para tener una última conversación con él. Aprovecha la visita para alabar el papel que el juez americano ha tenido en el proceso actuando con imparcialidad en todo momento y con arreglo a la ley<sup>171</sup>. Agradecido por el cumplido y por el discurso, reconociendo su culpa, que el juez alemán realizó en el juicio, el juez Haywood se dispone a salir de la celda cuando Janning le revela, arrepentido, casi en tono de súplica:

BURT LANCASTER (Ernst Janning): Juez Haywood, la razón por la que le pedí que viniese... Aquella pobre gente, aquellos millones de personas... Jamás supuse que se iba a llegar a eso. Debe creerme. ¡Debe usted creerme!

SPENCER TRACY (Daniel Haywood): Señor Janning, se llegó a eso la primera vez que usted condenó a muerte a un hombre sabiendo que era inocente.

---

<sup>171</sup> Muchos actores y actrices se han caracterizado por representar en el cine roles de personas con un profundo sentido del deber. Spencer Tracy es uno de ellos. Algunos de los papeles que ha interpretado podrían analizarse en clave kantiana por lo que respecta a la asunción de una obligación moral por encima de todo. Esta película *Vencedores o vencidos* o también *La costilla de Adán*, podrían ser dos ejemplos de este patrón de conducta eminentemente kantiano.

Considero una secuencia relevante porque ejemplifica la doble perspectiva de la responsabilidad, individual y colectivamente. El juez alemán como individuo, pero también como miembro de la sociedad. Aludiendo indirectamente a la ‘obediencia debida’, el juez alemán, referente natural de la práctica de la justicia, desoye todos los principios morales que conlleva el desempeño de su cargo y hará dejación de funciones al prevaricar. Pero como miembro del aparato jurídico-político alemán, hará también dejación de funciones de su responsabilidad colectiva, en tanto que perteneciente a la sociedad alemana. El segundo ejemplo está tomado de las conclusiones de *Los hundidos y los salvados*, de Primo Levi, a propósito de su paso por Auschwitz:

Debe quedar bien claro que responsables, en grado menor o mayor, fueron todos, pero que detrás de su responsabilidad está la de la gran mayoría de los alemanes, que al principio aceptaron, por pereza mental, por cálculo miope, por estupidez, por orgullo nacional, las “grandes palabras” del cabo Hitler (Levi, 2018,651-652).

Pienso que los dos ejemplos muestran claramente las perversiones de integrar en la denominada ‘responsabilidad colectiva’, las acciones humanas individuales. Como manifiesta Arendt, donde todos son culpables, nadie lo es. Y aunque no entremos ahora a matizar la distinción entre culpabilidad y responsabilidad, hay un elemento compartido, el interés por eludir una responsabilidad que tiende a desaparecer cuando es subsumida en lo colectivo.

Se ha abordado la responsabilidad, individual o colectivamente, como la asunción de obligaciones y como resultado de la aceptación de las consecuencias fruto de nuestras elecciones, o lo que es lo mismo, de nuestra libertad. Veamos ahora de qué manera Spider-Man responde a esta idea de responsabilidad. Como elemento primero, cabe señalar ya que no podemos encontrar en el héroe arácnido, una visión colectiva de la responsabilidad. Asume su papel y lo desempeña de la manera más digna posible. O eso intenta. Otra cosa distinta, sería valorar si ‘carga sobre sus espaldas’ la responsabilidad de la comunidad. En cierta manera, esa es una cualidad típica de los superhéroes de cómic a quienes se les exige (acertadamente o no) un ‘plus’, por encima del resto de sus conciudadanos. En cualquier caso, la actuación del trepamuros es fruto de una acción responsable, sí, aunque individual. Y es que la responsabilidad mayor que tiene el héroe es la de hacer, precisamente, un uso adecuado de su don, dado que

pudiendo hacer el mal, escoge hacer el bien. Pudiendo utilizar a su favor sus capacidades extraordinarias, decide ponerlas al servicio de los demás. Ese poder y esa responsabilidad harán de él, un héroe virtuoso. A la manera platónica. Alguien que encarnará las virtudes cardinales planteadas en *La República*<sup>172</sup>. Prudente para acertar en las decisiones que adopte fruto de la reflexión. Ha de exhibir fortaleza para llevar a cabo la noble, pero ardua tarea encomendada, y ha de mostrar templanza para actuar de forma moderada y con ecuanimidad. El equilibrio entre dichas virtudes llevará a la justicia, que es el objetivo que persigue todo héroe. Una justicia que, como se señalaba al hablar del desarrollo moral, irá asociada también a los cuidados. Cabe recordar que, al fin y al cabo, ese es uno de sus objetivos: velar por los más necesitados.

¿Por qué un gran poder conlleva una gran responsabilidad? La reflexión debería ir encaminada hacia la idea de a quién se le otorga un poder u otro. Imaginemos, por ejemplo, que los poderes que posee Superman estuvieran en manos de un peligroso psicópata o en manos de alguien ligeramente desequilibrado. O de alguien con ínfulas de superioridad o deseoso de “conquistar el mundo”. En ese caso, el poder obtenido sería una peligrosa arma con catastróficas consecuencias. Porque, al fin y al cabo, esa es la responsabilidad del héroe. El hecho de poseer una determinada habilidad puede representar una seria amenaza en función del uso que se le dé. Por ello, cobra especial relevancia el bagaje moral con que cuenta, antes de convertirse en héroe. Por ejemplo, en el caso de Peter Parker, no cabe duda de que las decisiones que va adoptando están condicionadas por una determinada educación recibida por parte de su familia (en realidad como en cualquier persona). ¿Qué tipo de héroe sería Spider-Man si sus tíos le hubiesen inculcado unos valores distintos? En ese sentido, la máscara que lleva no es más que una prolongación de su propia personalidad. Actúa haciendo el bien porque también lo hace su alter ego. Esta es una idea capital. Peter Parker es una buena persona y, consecuentemente, también lo es Spider-Man. No hay una disociación en la personalidad. La máscara no sirve como pretexto para adoptar un rol radicalmente distinto. La potencialidad que le otorgan sus habilidades, no es utilizada en beneficio propio. Peter Parker/Spider-Man actúa por un profundo sentido del deber moral que se acentúa a medida que experimenta nuevas peripecias, o, por decirlo de otro modo, a medida que se va haciendo más libre. En el otro extremo, podría situarse el villano Dr.

---

<sup>172</sup> En el libro IV de *La República* (428a y ss.) Platón expone su doctrina de las cuatro virtudes cardinales. Pág. 247 y ss. de la edición referenciada.



Doom. Victor Von Doom es uno de los enemigos habituales de Los 4 fantásticos aunque también ha peleado en diversas ocasiones con Spider-Man. Von Doom es el clásico supervillano con deseos de dominar el mundo. Es arrogante y ambicioso. Cuando sus poderes son aumentados, gracias a su armadura, esas ansias de dominio lo convierten en un peligroso adversario al que hay que detener. Al contrario que en el caso de Spider-Man, el Dr. Doom es una peligrosa amenaza porque también es malvado Victor Von Doom. Realmente, el verdadero héroe no precisa de ninguna máscara ni de ningún poder, ya que, su grandeza, no reside en sus habilidades sino en sus principios morales.

En última instancia, ¿por qué debe ser moral un héroe como Spider-Man? Las posibles respuestas pueden ser válidas para muchos de los superhéroes que campean por los cómics. Cuando se recurre a la manida frase de que un gran poder conlleva una gran responsabilidad, la conclusión es clara: el sentido de responsabilidad del superhéroe va más allá de sí mismo. Se siente verdaderamente autónomo y es, en esa autonomía donde encuentra la fuerza para seguir adelante. Actúa de ese modo porque, sencillamente, hacer el bien es lo correcto. Es lo que se debe hacer. Refleja, a todas luces, un planteamiento sustancialmente kantiano. La distinción entre el bien y el mal, entre hacer lo correcto o lo que le interesa, es algo que queda fuera de toda duda en su proceder.

#### **4. Una lectura kantiana del sentido del deber**

En el apartado anterior ya se apuntaba que el comportamiento de Spider-Man/Peter Parker podía obedecer a una ética de corte formal. Una ética con pretensión de universalidad, incondicionada y autónoma. Esto es; una ética kantiana. Señalaba en la presentación varios objetivos: uno de ellos, el uso de los comic-book de superhéroes como herramienta útil en la transmisión de valores, otro, la justificación de uno de ellos, Spider-Man, como perfecto modelo que ejemplifica esos valores. En el modo de llevar a cabo su tarea como héroe, puede estar visible, éticamente hablando, la huella de muchos pensadores. No obstante, la tesis que defiende es que Spider-Man puede ser considerado esencialmente como un héroe kantiano. En las siguientes páginas mostraré los rasgos de este modelo de ética formal y justificaré por qué Spider-Man se amolda en gran medida a él. Naturalmente, podremos encontrarnos con que no se esté encarnando, en toda su pureza, el ideal kantiano, pero, en líneas generales, podemos afirmar que la heroicidad

arácnida va asociada a una visión kantiana del sentido del deber. Lo antepone a cualesquiera otras vicisitudes a las que se deberá enfrentar. De hecho, su sentido del deber no es más que una prolongación de esa “gran responsabilidad” que asume. Se podría pensar que este perfil ético, debería hallarse en la actuación de los héroes que se presenta en los cómics. De los distintos superhéroes que son presentados, el perfil de Spider-Man encuentra su acomodo en un modelo kantiano. Es cierto que, no en todas las actuaciones que ha tenido desde su nacimiento ha seguido fielmente la máxima kantiana; pero, a grandes rasgos, Spider-Man ha destacado por tener un elevado sentido del deber que lo enlaza directamente con el pensamiento ético del de Königsberg. A continuación, se tratará de justificar esta afirmación. Al hilo de lo expresado en el apartado anterior, la elección de Peter Parker de anteponer el bienestar colectivo al personal, da una idea del sentido del deber del héroe. Spider-Man no actúa por interés propio. Cuando asume su responsabilidad, lleva coherentemente hasta sus últimas consecuencias el velar por la justicia y proteger al más desvalido<sup>173</sup>.

¿Qué debo hacer? es, de modo genérico, el interrogante que sirve, para Kant, como punto de partida para plantear, en algunas de sus obras más destacadas<sup>174</sup>, la cuestión del hecho moral. La moralidad es una cualidad única y exclusivamente humana. No cabe plantearse si una leona, por ejemplo, ha actuado ‘inmoralmente’ por haberse comido a sus crías, para saciar su hambre. Los animales manejan otro código de conducta: el instinto. Nosotros, también como animales que somos, poseemos un claro componente instintivo: de supervivencia, el de perpetuar la especie... Pero por encima de estos instintos se alza la razón que articula y guía nuestros pasos<sup>175</sup>. En consonancia con esta idea, podemos afirmar que somos seres morales porque somos seres racionales. Consecuentemente a esta afirmación, cabe también asociarla a otra cualidad, ya apuntada anteriormente: la libertad. Cabe contraponer aquí la clásica antinomia kantiana entre la causalidad/necesidad y la libertad. Como seres humanos, en tanto que insertos en un contexto espacio-temporal concreto, estamos, obviamente, sometidos a las leyes de la naturaleza. El hombre empírico está sujeto a la necesidad. Estamos determinados

---

<sup>173</sup> Nuevamente una visión de complementariedad entre la ética de la justicia y la ética de los cuidados, respectivamente.

<sup>174</sup> Principalmente, en la *Crítica de la razón práctica* o la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, ambas referenciadas en la bibliografía.

<sup>175</sup> Podría parecer muy osado realizar esta afirmación, habida cuenta del número de personas cuyo comportamiento, las más de las veces, está ligado al puro instinto, casi me atrevería a decir animal, que a la reflexión sosegada.

por nuestra genética, por nuestra herencia. Somos, en cierta medida, ‘hijos de la necesidad’. Pero el hombre, podríamos decir, inteligible o trascendental, está dotado de libertad. Por tanto, como punto de partida, tenemos la caracterización del ser humano como un ‘animal racional’, poseedor de una moralidad la cual se va materializando en un entorno de libertad. Dado que la naturaleza propia del ser humano pudiera estar orientada por inclinaciones, dijéramos a veces, de dudosa ejemplaridad, necesitamos, como señala Muguerza, que “la ley moral se presente a nuestra conciencia bajo la forma de un deber, o, como diría Kant, bajo la forma de un mandato, de un imperativo” (Gómez y Muguerza, 2019,99-100). Este modelo de conducta moral, como apuntaba al inicio, tiene pretensión de universalidad. Un modelo de ética material, se fundamenta en lo hipotético del tipo “si..., entonces...” con este planteamiento, no todos estarían llamados a su cumplimiento. Sería una máxima (aunque pudiera ser asumida) particular y circunscrita a aquellos que desearan llevar a cabo una u otra conducta determinada. No obstante, en la línea de lo que se pretende plantear aquí, tampoco se puede dejar al albur de cada quien la consideración de una determinada conducta como válida, cuando no cuestionable o incluso, reprochable. Este modelo de ética material debe ser rechazado en favor de una ética formal. Por ello, el modelo presentado, debe tener esa vocación de universalidad y necesidad. No estar basado en la experiencia. Además, no debe aceptar matizaciones de ningún tipo, ni excepciones o condiciones. Como apunta Díaz,

En un porcentaje elevado de sus obras, Kant identifica la inclinación con la satisfacción egoísta de los propios intereses y deseos. Por otra parte, no son tampoco pocas las veces, aunque desde luego no de modo exclusivo, en que este pensador equipara esa satisfacción de los propios intereses con el concepto de felicidad (Díaz, 2019, 419).

No hay por qué no considerar a la felicidad como una aspiración natural del ser humano. La cuestión, sin embargo, no está en el desprecio a dicha aspiración sino cómo es valorada por Kant. El imperativo categórico se orienta en la línea de superar cualquier tipo de inclinación toda vez que, en caso contrario, nos estaríamos alejando de esa pretendida autonomía moral. Si los deseos, los intereses, son particulares, entonces no cabe una pretensión de universalidad. Para evitar que la conducta esté guiada por inclinaciones es necesario que no exista ningún “recoveco” por el que ‘dejarse llevar’. Este modelo debe ser categórico. Esto es; un mandato de obligado cumplimiento. No pueden existir interpretaciones de ningún tipo en cuanto a su obediencia. Las acciones

no pueden estar motivadas por inclinación alguna. Como señala Kant en su *Fundamentación*, las acciones ligadas al deber pueden ser de tres tipos. Las que se realizan contrarias al deber, hay que rechazarlas. Parece bastante razonable que si un código de conducta va asociado al cumplimiento de un determinado deber, cualquier acción opuesta a él, deberá ser descartada de plano. Por ejemplo, si en el ejercicio de su acción docente, un profesor decidiera calificar negativamente la prueba de un alumno porque éste simplemente no le agrada (como suele decirse, “le tiene manía”) y sin motivación académica alguna, nos parecería claro que el docente ha actuado contrariamente a su deber. Además, las acciones que están orientadas al mero cumplimiento del deber, no son, a juicio de Kant, mejor que las que se realizan contrarias a él. Podría pensarse en el cumplimiento de una norma que, a todas luces, fuese injusta o, cuanto menos, cuestionable, y sin embargo seguirla, por ejemplo, por miedo a sufrir un castigo. Teóricamente, el actuar conforme al deber, no debería encontrar, a priori, objeción alguna<sup>176</sup>. Pero, podría valorarse también que, una actuación ‘conforme al deber’, pudiera estar motivada por un cálculo interesado alejado absolutamente de una vocación de mera obligación moral; del deber por el deber. Lo eminentemente válido es la realización de una acción por el deber en sí mismo. Las acciones deben realizarse *no por inclinación, sino por deber* (Kant, 2002, 71). Dicho de otro modo, las acciones se han de realizar en función de una ley autónomamente moral que trascienda el ordenamiento jurídico. Kant lo apunta en un pasaje de otra de sus obras morales fundamentales, la *Crítica de la razón práctica* cuando señala que “la ley moral reclama verse cumplida por deber y no por una predilección que no puede ni debe presuponerse” (Kant, 2013, 330). El tercer factor implica la exigencia de una moral verdaderamente autónoma. No se puede basar en un criterio externo a uno mismo. El sujeto libre, debe, así mismo, dotarse de este código de conducta moral. No un código que le venga impuesto desde fuera. La ley moral debe ser ‘dictada’ por uno mismo. El código deberá ser, verdaderamente autónomo. Con todos estos ‘ingredientes’, Kant realiza una de las contribuciones más importantes al campo de la ética: el imperativo

---

<sup>176</sup> No es difícil cuestionar acciones que, aun estando amparadas por un marco legal vigente, puedan ser éticamente reprobables. Por ejemplo, una orden de desahucio puede estar jurídicamente bien fundamentada y ser conforme a derecho. Sin embargo, no resulta complicado, además del drama que supone la acción, empatizar con los afectados y criticar una sentencia que, pese a su legalidad, pueda ser discutible.

categorico. Dicho imperativo está recogido en varias de sus obras<sup>177</sup> de corte moral formulado como sigue:

Obra según la máxima que pueda hacer de sí al mismo tiempo una ley universal (Kant, 2002, [A81], 126).

Obra de tal modo que uses a la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre al mismo tiempo como fin y nunca simplemente como medio (Kant, 2002, [A67], 116).

La primera de las formulaciones remarca la idea de la universalidad que antes ya ha sido tratada. Interesa, sobre todo, la segunda formulación. La consideración de las personas, de cualquier persona, como fines y no como medios, lleva al valor intrínseco del individuo: su dignidad, “una cualidad moral que indica el valor absoluto del ser humano en cuanto a tal” (Thiebaut, 2007, 37). Plantear que seamos valores absolutos, que no tengamos precio, o, como dice Kant, que seamos fines en sí mismos, tiene unas repercusiones de primer orden asociadas a la forma de comportarse de un superhéroe que pretenda el calificativo de ‘kantiano’. La dignidad implica un reconocimiento y un respeto. Cuando las personas son vejadas, minusvaloradas, discriminadas... esa dignidad es puesta en entredicho. Quien quiera adecuar su vida a unas máximas morales, según ese imperativo categorico, tiene el camino claramente señalado: la consideración de todas las personas, sin excepción, como merecedoras de ese reconocimiento y ese respeto a su propio ser. Además, este reconocimiento de dignidad viene íntimamente ligado a otro valor clave ya mencionado antes: la libertad. El reconocimiento y el respeto que deben ser acreditados para cualquiera, ha de estar enmarcado en la plena capacidad para elegir. Se puede apreciar cómo en diferentes lugares y momentos, la humanidad ha experimentado las más graves violaciones a esa dignidad y libertad inherentes<sup>178</sup>. Desde los esclavos que construían pirámides en el Egipto de los faraones, o los que servían de espectáculo en la Roma de los emperadores, hasta llegar a nuestros días, pasando por los siervos de la gleba en el feudalismo o el

---

<sup>177</sup> El que se cita aquí, está extraído de la *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*.

<sup>178</sup> En cualquier caso, piénsese que el mero hecho de a quién se considera ‘persona’, no ha estado al alcance de todos los seres humanos por igual. Ni en épocas pretéritas, ni, desgraciadamente, me atrevería a decir, en la actualidad. La valoración de los derechos humanos ha ido, lógicamente, variando a medida que ha habido un progreso. No es objeto de análisis en este trabajo, pero merece la pena tenerlo presente.

proletariado oprimido que denunciaba Marx, todos ellos, aúnan la falta de esa dignidad y libertad. Con lo expuesto, parece meritorio el reconocimiento a una máxima sobre la dignidad del ser humano formulada a finales del siglo XVIII. Lo dramático, sería la nula interiorización de dicha máxima (en realidad, del conjunto del imperativo kantiano) por parte de muchos pueblos, habida cuenta de los brutales atentados contra los derechos humanos más elementales acaecidos en el reciente siglo XX<sup>179</sup>.

Vistas las líneas generales del imperativo categórico como norma básica de conducta moral y antes de mostrar cómo, presumiblemente, es extrapolable a la forma de actuar de Spider-Man, nos detendremos, en el marco de la distinción entre ética material y ética formal, en la apreciación que hace Kant del concepto virtud, respecto de la consideración más clásica. Señalaba anteriormente una visión de corte platónica en la consideración de Spider-Man como un héroe virtuoso. Apuntaba cómo el estar en posesión de las denominadas virtudes cardinales, hacía del trepamuros un héroe virtuoso. Desde una óptica global, ese esquema podría ser válido para cualquier superhéroe de los cómics. Pero también para cualquier héroe que se precie o, incluso, cualquier gobernante. Parecería razonable desear líderes prudentes, fuertes de ánimo y templados en la toma de decisiones y, claro, que sean justos en su actuar. Todo eso, está bien. Pero aquí se articula un modelo de virtud asociada, teleológicamente, a un objetivo claro: la felicidad. Esta visión material de la ética chocará frontalmente con la aportación kantiana. El filósofo alemán propone, como justificaba más atrás, una virtud ligada a una ética del deber. En ella, no existe una clara asociación entre el cumplimiento del deber y el objetivo de la felicidad. No es que sean necesariamente opuestos o incompatibles. Pero el planteamiento kantiano aleja la posibilidad de alcanzar ese estado de felicidad como objetivo básico. O, por decirlo más claramente, la posibilidad de alcanzar la felicidad no descansa en el cumplimiento del deber. Dicho esto, la consideración de la virtud desde un posicionamiento más clásico diferirá de la aportación kantiana. Para Aristóteles, la virtud es

Una disposición del ánimo adquirida con el tiempo; como un hábito cultivado a través de los años en el que mediante la práctica y el conocimiento se educa la

---

<sup>179</sup> Por citar solo unos pocos casos: el exterminio en la Alemania nazi, la segregación racial en Estados Unidos o el genocidio de Ruanda. Añadir a estos casos los diferentes conflictos bélicos que azotaron el siglo XX o dictaduras que se mantuvieron durante mucho tiempo en el poder, ofrecen un desolador panorama de cuánto trabajo queda aún por hacer, para alcanzar una auténtica dignidad humana.



sensibilidad de los humanos para que puedan discernir en cada situación el justo medio (Díaz, 2019, 421).

Esta visión del término es, como se señalaba, propia de una ética material: se adquiere con el tiempo mediante la práctica; está basada por tanto, en la experiencia. La aportación kantiana está alejada de ese parecer. Para el pensador alemán, cabe interpretar la virtud como “fortaleza moral en el cumplimiento del deber” (Ferrater, 1999,848). Y esa fortaleza se reconoce, sigue Kant, por los obstáculos que es capaz de superar<sup>180</sup>. Un comportamiento moral implica, tanto para el modelo clásico como el kantiano, un comportamiento virtuoso. Pero allí donde Aristóteles plantea un carácter particular y siempre ligado a la felicidad, Kant abunda en el estricto cumplimiento del deber libremente aceptado por la propia voluntad y, como ya se ha señalado más arriba, con pretensión de universalidad. Es esta acepción de la virtud, la que se amolda al superhéroe de las telarañas. Para finalizar el apartado, veamos de qué modo se hallan estas coincidencias.

Como señalan Taliaferro y Lindahl-Urben, “un superhéroe actúa porque cree que el daño causado a una persona, especialmente a un inocente, es algo intolerable. [...] El superhéroe se centra siempre en el valor intrínseco del individuo (Taliaferro y Lindahl-Urben, 2010)” (Morris, 2010, 119). El superhéroe no se plantea si intervenir o no ante una injusticia. Actúa porque no se puede tolerar el mal. Actúa, y esto es capital, porque el ser humano tiene un valor inherente. Tiene dignidad. No se plantea cualesquiera otras circunstancias ni disyuntivas de ningún tipo. De hecho, no existen disyuntivas. Lo hace porque es su deber. Sin importar las consecuencias. Ese es el verdadero espíritu kantiano. Spider-Man no escoge una u otra posible víctima a la que salvar. Para él, no existen ciudadanos de primera o de segunda que merezcan ser salvados en un orden específico. Todas las personas son igualmente dignas. La verdadera autonomía moral implica necesariamente que todos los individuos sean considerados siempre, incondicionadamente, como fines en sí mismos. Nunca como medios. Y en esa convicción, se reivindica su esencia. Para el trepamuros, como héroe kantiano, no hay disyuntivas y la elección del deber moral está fuera de toda duda. En el marco de las aventuras de los superhéroes de cómics, el comportamiento de éstos no siempre ha estado exento de polémicas. En ocasiones, una brecha legal que pueda poner en la calle

---

<sup>180</sup> Una clara referencia, a mi juicio, a la tarea que lleva a cabo Spider-Man.

a un criminal ha llevado a algún superhéroe a utilizar unos medios, dijéramos, no muy ‘kantianos’. En otras, algún miembro de una agrupación (desde los X-Men a los Vengadores, pasando por los 4 fantásticos) ha planteado la idoneidad de no estar sujetos a la conformidad de la ley para lograr el objetivo de encerrar a un criminal entre rejas. Pero, contrariamente a este modo de conducirse, el superhéroe (kantiano) lo es, porque adopta la decisión de cumplir con su deber. Cuando salva una vida, no escoge si tal vida debe o no ser salvada. Salva incluso la vida de sus enemigos. No hace dejación de funciones. Su comportamiento está regulado por una obligación moral que le insta a actuar en pos del necesitado. Pero también, y esto es significativo, en favor del villano. No procura la muerte de su adversario y no lo deja morir si depende de él. Esta circunstancia se ejemplifica en las múltiples ocasiones en las que Spider-Man ha salvado la vida de su jefe, J.J. Jameson quien no cesa en su empeño de, entre otras cosas, contratar a mercenarios o crear ‘engendros’ para acabar con la vida del trepamuros. Éste está, libremente, sometido a un código moral autoimpuesto que le impide ‘permitirse el lujo’ de decidir a quién salvar. Es, en cierta manera, ‘prisionero de su propia rectitud’. Kant resalta esta idea al caracterizar a la persona virtuosa como alguien que “sin titubear ni dudar tan siquiera, permanece fiel a su resolución de rectitud” (Kant, 2013, 327). El héroe arácnido procura ser virtuoso; muestra fortaleza moral en el cumplimiento del deber. Los obstáculos que debe vencer le sirven como acicate para continuar con su labor. Sin apenas vacilación ni cuestionamiento. Spider-Man, en líneas generales, es un buen referente kantiano.

Las motivaciones del héroe desde esa perspectiva kantiana deben ser absolutamente desinteresadas. ¿Lo son siempre? En el caso de Spider-Man, se podría decir que, mayoritariamente, sí. Y es por eso que su actuación es, principalmente, kantiana. Sin embargo, y a modo de reproche al autor del imperativo, el estricto cumplimiento del deber por el deber, ajeno a inclinaciones de cualquier tipo, es un constructo que puede ser cuestionado al llevarlo a la práctica. El modelo ético que representa el imperativo categórico puede resultar de difícil ejecución. Especialmente, si por mor de la coherencia que comporta el deber por el deber, se le presentan situaciones límites al héroe. Por ejemplo, imaginemos que Spider-Man se enfrenta al siguiente dilema: su adorada tía May está en peligro. Su vida depende de que Spider-Man pueda llegar a salvarla o no. Al mismo tiempo se produce otra acción en un lugar distinto que requiere el concurso del héroe. ¿Qué hará Spider-Man si no puede salvar a ambos?

Salvar a uno compromete la vida del otro. Naturalmente, tratará de salvar a los dos, pero eso no será posible. Desde un ángulo kantiano, habría que aceptar que salvar a cualquiera de los dos indistintamente, sería obrar acorde al principio del deber por el deber. Sin embargo, en el “mundo real”, las inclinaciones y la obligación moral, tienden a chocar. No se censuraría a Spider-Man si escogiera salvar a su tía May. Pero para Kant, no se trataría entonces de una acción moralmente buena en sí. Por decirlo de otro modo, no estaría acorde con la buena voluntad, tal y como el mismo Kant lo plantea al afirmar que “la buena voluntad no es tal por lo que produzca o logre, ni por su idoneidad para conseguir un fin propuesto, siendo su querer lo único que la hace buena de suyo” (Kant, 2002, 64). La ética kantiana podría verse alejada de la realidad en cuanto a la resolución de conflictos morales. Una ética alejada de los sentimientos y emociones. La objeción, por tanto, que se le pondría al imperativo categórico estribaría en esa cierta rigidez o incluso frialdad. Por un lado, no existe debate ni dilema moral posible. Un ‘Spider-Man kantiano’ tendría claro que la vida es sagrada. Cualquier vida. La de la tía May, no es ni más ni menos valiosa que la de cualquier otro. Pero no nos podemos quedar en la aceptación teórica de la máxima moral. Eso está claro. ¿Y el siguiente paso? La decisión debe ser tomada y, como sucede en las historietas de los superhéroes, el ‘tiempo corre’ ¿qué hará el superhéroe? Si durante el tiempo que duran sus aventuras, la salvaguarda de tía May está por encima de todo (y ello incluye hacer literalmente un “pacto con el diablo” para salvarle la vida), no se puede afirmar con rotundidad que el héroe arácnido no se mueva nunca por inclinaciones<sup>181</sup>. Igualmente, el propio Kant también da buena cuenta de ello al afirmar que “por amor a la humanidad quiero conceder que la mayoría de nuestras acciones son conformes al deber” (Kant, 2002, 83-84). El resquicio al que se podría acoger Spider-Man sería ese *la mayoría de nuestras acciones*. Efectivamente, el trepamuros actúa por la obligación moral de hacer el bien. Es su deber. Pero, claro, también es humano.

En el mundo del cómic (y también en la vida real), se enfrentan a veces la legalidad y la moralidad. Naturalmente, lo ideal es que el marco legal no estuviera en disonancia con el marco moral. En ocasiones, las aventuras de los superhéroes consisten en tener que optar por uno en detrimento del otro. Lo legalmente aceptado no tiene por

---

<sup>181</sup> En parte, se podría vislumbrar la forma de actuar de Spider-Man como un ‘límite matemático’. Así como los límites representan una tendencia, una aproximación hacia un punto concreto de una sucesión o una función, del mismo modo, el héroe arácnido tiende, se aproxima, al ideal de héroe kantiano, que antepone siempre el deber por encima de todo.

qué ser éticamente deseable. Cuando el héroe se encuentra ante esta disyuntiva, sus profundas convicciones le guiarán hacia el cumplimiento del deber, por encima de la propia ley. Lo relevante de esta situación límite es que sitúa al héroe frente a sus propias convicciones y, al tiempo, le asisten en la construcción de un sólido armazón moral, con el que afrontar los desafíos que se le presentan.

En conclusión, podría decirse de Spider-Man, que su forma de actuar, tiene cabida perfectamente en una dimensión moral de corte kantiana. Actúa en el libre desempeño de su voluntad de forma autónoma. Se guía por máximas morales que pretenden ser universales. Podríamos aceptar que no es un modelo kantiano en toda su pureza. Pero así como el pensador de Königsberg aceptaba la inmortalidad del alma, como postulado para alcanzar la perfección, harto complicada, para un ser finito y limitado, también podríamos afirmar que en ese desempeño de su tarea heroica, Spider-Man traza el camino para conducirse como un auténtico héroe kantiano.

## **5. Superhéroe o justiciero**

Teniendo la imagen de Spider-Man como un héroe kantiano, cabría valorar ahora otros usos y costumbres que se manifiestan en los cómics. Unos modos que, aun compartiendo objetivos, deben ser rechazados, entre otros motivos, por los medios utilizados. En el ámbito de las historietas de superhéroes (o su traslación a la gran pantalla) siempre ha existido una delgada línea en la concepción del héroe como un verdadero garante de la justicia o un justiciero que, en aras del bien común, desempeña su tarea al margen de la ley y, por consiguiente, del sistema. Algunos personajes son representantes de esta visión “paralela” de la justicia. Dos de ellos son, *Batman* (en especial, la ofrecida por Frank Miller en la década de los 80) o *The Punisher* (su nombre no deja lugar a dudas sobre sus intenciones: castigar a quien, bajo su particular código de conducta, se lo merece). En el contexto de una sociedad democrática, claramente esta figura del justiciero debe ser rechazada y, cuando aflora, lo hace por considerar que el sistema se ha corrompido. Y falla, cuando la ley protege a los criminales. A pesar de esta ¿comprensible? posición, Spider-Man estaría alejado de esta segunda visión. Él no se toma la justicia por su propia mano. Trata de hacer lo correcto y no abusa de su poder. Es fundamental esta consideración pues la vida en comunidad implica necesariamente un acuerdo que garantice la paz y la seguridad en la ciudadanía. Sin

embargo, estos loables objetivos se han perseguido, desde el mundo del cómic, también bordeando y hasta superando los límites de la legalidad. Es ahí donde asoma la figura del justiciero.

Menciona Raymond Aron en la introducción a la obra *El político y el científico* de Max Weber que “la moral del hombre de acción es ciertamente la moral de la responsabilidad” (Weber, 2015, 36). Aunque Aron esté pensando en una figura en particular, el político, podría extrapolarse al superhéroe. Éste también es un hombre de acción que actúa con responsabilidad. Pero, al mismo tiempo, se podría atribuir esta definición al justiciero; es un hombre de acción que asume una responsabilidad determinada (cosa distinta, sería interpretar qué se debe entender por responsabilidad, al aplicarla a quien se toma la justicia por su cuenta). Spider-Man, como ya se ha señalado anteriormente, representa el hombre que actúa inspirado por el deber, no por lo que, en un momento determinado, pueda ser útil o conveniente. Su responsabilidad está enmarcada en los parámetros de la legalidad propia de un modelo de Estado democrático<sup>182</sup>. Responde por sus actos y los asume. Spider-Man no es un justiciero. No existe un escenario en el que fuera posible un acercamiento entre ambas posiciones. En un modelo de Estado democrático, una anula a la otra. En atención a lo cual, en una democracia no tiene ninguna razón de ser la figura de alguien que usa la venganza para obtener justicia.

En la conferencia sobre *La política como vocación*, Max Weber define al Estado como: “aquella comunidad humana que, dentro de un determinado territorio (el territorio es el elemento distintivo), reclama (con éxito) para sí el monopolio de la violencia física legítima” (Weber, 2015, 83). Según la definición propuesta, el justiciero no puede ser un actor distinguido en ese modelo de Estado. Como conclusión más evidente podríamos destacar que, en tanto en cuanto las libertades públicas estén garantizadas, no existirá justificación alguna para la aparición de una figura al margen de la ley. En el caso que nos ocupa, el héroe arácnido ha sido visto en múltiples ocasiones a lo largo de sus aventuras como un personaje que actúa fuera de la ley. Otros personajes sí entrarían en esa denominación. Pero no es el caso de Spider-Man. Un verdadero héroe (al menos en el mundo de los cómics), lo es porque no mata. ¿Por qué

---

<sup>182</sup> Como héroe kantiano, su deber moral está, incluso, por encima de dicha legalidad. En todo caso, en el contexto de una democracia, parece lógico plantear como deseable que la legalidad y la moralidad no fueran en direcciones opuestas.

no lo hace?, podría ser una pregunta pertinente dada su condición. La respuesta es clara y sencilla: porque no es un justiciero<sup>183</sup>. El superhéroe que encarna Spider-Man no utiliza su poder a su antojo y de forma interesada. Las habilidades extraordinarias que le han sido otorgadas le capacitarían para estar situado más allá de las normas y las convenciones sociales. Es precisamente ante tal circunstancia que se hace primordial el ejercicio de responsabilidad que se le exige al héroe y que éste, desde una perspectiva kantiana, se autoexige.

El Estado ha de ser el garante del cumplimiento de las libertades públicas. Y, si esa misión no se cumple, si hace dejación de funciones, es corrupto o ineficiente, entonces se abre la posibilidad de que “un poder” ajeno, se muestre como un muro de contención y corrección de tales disfunciones. En el mundo del cómic han aparecido muchos personajes, fruto de la imperiosa necesidad y al margen de la propia voluntad, que han asumido la tarea de tener que restaurar el orden, la paz y la seguridad. El gran peligro con que se puede encontrar es que la figura que realice dicha tarea pueda ser incontrolable. El riesgo aparece cuando esta figura, motivada por sus poderes, pueda decidir por sí mismo qué justicia aplicar y a quién. El superhéroe que representa Spider-Man queda situado radicalmente en las antípodas de esa figura. No obstante, los cómics y el cine, han representado esta visión vengativa y profundamente decepcionada con la justicia hasta el punto de erigirse en un nuevo referente moral.

Cinematográficamente hablando, un ejemplo que muestra perfectamente este perfil es *Death Wish*<sup>184</sup>. Un ciudadano desengañado con las fuerzas del orden asume el rol de “vigilante”. Un justiciero solitario que cuenta con el favor de su entorno aunque no con el de las fuerzas del orden. La existencia de este vengador pone de relieve el fracaso del sistema policial. Un justiciero de cómics que es toda una variante en el sector, es *The Punisher* (el castigador)<sup>185</sup> inspirado en las novelas de Don Pendelton, *The Executioner*<sup>186</sup>. En cierto sentido, los casos de justicieros que se presentan aquí son un reflejo patente de la incapacidad del estado, en un sentido hobbesiano, para

<sup>183</sup> Ver nota 89. Como se ha señalado, en los cómics de superhéroes no es frecuente, por lo general, mostrar la muerte en las viñetas, ni directa ni indirectamente. Se puede conjeturar, sin ser concluyentes, que la motivación estaría asociada a un deseo de salvaguardar la ‘inocencia’ de los jóvenes lectores. Al fin y al cabo, el mensaje que se suele ofrecer en los cómics de superhéroes puede llegar perfectamente a los lectores sin la necesidad de mostrar la muerte en toda su crudeza.

<sup>184</sup> *Death Wish [El justiciero de la ciudad]* película protagonizada por el actor Charles Bronson en 1974.

<sup>185</sup> *The Punisher* simboliza un tipo de antihéroe desencantado con la ley. Hizo su primera aparición en el número 129 de la revista *The Amazing Spider-Man* en 1974. Los ejemplos tanto de *Death Wish* en el mundo del cine como *The Punisher* en los cómics, son dos modelos claros de ese espíritu vengativo propio de la década de los setenta en la sociedad estadounidense.

<sup>186</sup> Howe, S. (2013). *MARVEL COMICS: La historia jamás contada*. Pág. 141. Girona: Panini Comics.



garantizar la vida y la seguridad de sus ciudadanos. Al fracasar una de las partes del ‘pacto’, no puede sorprender que aparezca esta figura alternativa. Lo relevante del personaje no es tanto el código de honor y de conducta que representa. Su vocación de actuar al margen de la ley es algo fuera de toda duda sin solución de redimirse. Lo alarmante, es sentir cierta simpatía por el personaje y lo que encarna, hasta el punto de desear que pueda continuar con su labor justiciera. En esa ¿malsana? capacidad de empatizar con el antihéroe tiene mucha responsabilidad la forma más o menos romántica en la que son retratados. En la literatura, o su posterior traslación al cine, algunos de estos villanos representan ejemplos de este planteamiento. Un caso sería Vito Corleone, *el padrino*. Un gánster. Un modelo de villano, o su hijo, Michael Corleone. Resulta fácil para el lector de la novela de Mario Puzo, o para el aficionado al séptimo arte, sentir una cierta empatía por ellos. Hasta el punto que el espectador sufre también ante las penalidades que les afligen. También se siente fascinación por el personaje de Hannibal Lecter, *el caníbal*. Otro asesino despiadado. Las novelas de estos personajes, o sus adaptaciones al cine, cobran mayor interés en las escenas en las que aparecen. ¿Atrae el mal? Resultaría interesante examinar más detenidamente las causas de por qué se aceptan, coyunturalmente, unos modelos que, sin lugar a dudas, son retratados como indeseables y, sin embargo, desprenden un atractivo del que es difícil sustraerse<sup>187</sup>.

El justiciero no es un héroe, no es un representante de la justicia y el modelo de líder que podría llegar a personificar debe ser del todo punto rechazado. Es por eso tan importante que alguien como Spider-Man pueda ser inspirador. Y para serlo, es necesario que se erija como un ejemplo a seguir. En la línea que apunta De Cuenca (1991), “el héroe siempre dice la verdad. Odia la mentira como algo infamante y

---

<sup>187</sup> Recientemente, se ha publicado un artículo que profundiza en esta idea. En la revista *Psychological Science* (abril de 2020), se propone la idea de que las personas tendemos a ser más condescendientes con los villanos ficticios con los que compartimos rasgos psicológicos. Para justificar esa atracción, el estudio señala que “la ficción actúa como una red de seguridad cognitiva, lo que nos permite identificarnos con personajes malvados sin manchar nuestra propia imagen” (traducido del inglés). Dicho de otro modo, si podemos ‘mostrar’ una versión de nosotros mismos menos amable sin que seamos enjuiciados, entonces no nos importa exhibir esa empatía con el villano. La situación, según el estudio, cambia si el ‘villano’ es alguien de la vida real. Desde una perspectiva psicoanalítica, la idea que se ofrece es la de si nos sentimos atraídos por aquello que podría representar una parte de nosotros pero que, para no mancillar nuestra imagen habitual, renegamos de ella. Cabría aquí, el ejemplo de alguien que utiliza la desinhibición que le produce el alcohol o las drogas para justificar un comportamiento que, en condiciones ‘normales’ no se atrevería a llevar a cabo, reprimiendo así su ‘otro yo’. La siguiente dirección es un enlace a un fragmento del artículo; no al artículo completo por encontrarse reservado para suscriptores de la revista: <https://www.psychologicalscience.org/news/releases/fictional-villains-allure.html>

defiende la franqueza con entusiasmo. Cumple con su palabra, se mantiene en lo que ha prometido. Una palabra, un hombre” (De Cuenca, 1991, 19). El superhéroe debería ser la encarnación del hombre virtuoso. He aquí otra diferencia sustancial entre el héroe y el justiciero. Ambos pueden ser objeto de imitación pero cómo desempeñan su tarea los sitúa nuevamente en posiciones irreconciliables. Si el justiciero sobrepasa los límites de la legalidad, ¿cómo garantizar después que se pueda volver sin más al *statu quo* anterior? Por eso, inquieta una identificación y aceptación del justiciero por parte de la comunidad. Un justiciero, por tanto, ni puede ni debe tener cabida en una democracia.

Siguiendo con la reflexión a propósito de la legitimidad que pueda tener el Estado para el ejercicio de la violencia, podemos hallar más elementos útiles para confrontar la figura del superhéroe y el justiciero en las tres posibilidades de legitimidad que distingue Weber. Por un lado, una legitimidad basada en la costumbre y la tradición, la denominada legitimidad del “eterno ayer”; también se puede hablar de una legitimidad basada en la autoridad de la gracia (carisma) personal y extraordinaria y, finalmente, una legitimidad basada en la validez de los preceptos legales<sup>188</sup>. Sin ser los distintos tipos de legitimidad, incompatibles o excluyentes entre sí, el que se fundamenta en el imperio de la ley, sería, a priori, el acertado. ¿Es razonable sustentar la autoridad de una figura (del Estado para Weber y, análogamente, del superhéroe o el justiciero) en la mera tradición? Ésta puede ser necesaria para ir construyendo la historia. Nuestros mayores pueden ser depositarios de un saber basado en los usos y costumbres de antaño, con los que podemos conectar intergeneracionalmente. Ello, no obstante, no es motivo para aceptar *per se* cualquier tradición sin que haya sido analizada adecuadamente. Si elevamos una tradición a la categoría de norma y ésta pudiera ser indigna, por ejemplo, para una determinada minoría social, no parece sensato empeñarnos en legitimarla. En segundo lugar, la legitimidad asociada al carisma y las cualidades personales de alguien capaz de cautivar, puede ser más llamativa. Máxime, si de ello se deriva la posibilidad de influir en la gente. Pero un personaje solamente carismático, puede resultar insuficiente si no va acompañado de algo más. Es cierto que los superhéroes de cómic poseen esa aura que nos atrapa y nos encandila. Algunos de ellos, como el protagonista de este trabajo, desborda carisma ‘a raudales’<sup>189</sup>.

---

<sup>188</sup> Weber, 2015, op. cit. p. 84-85.

<sup>189</sup> La apreciación tiene tintes estrictamente de corte personal y motivada por la fascinación que ha ejercido en quien escribe desde pequeño. No obstante, no hay que perder de vista que, dentro de ‘la casa

Como apuntaba, una figura carismática puede resultar, incluso peligrosa. El líder de una secta, por ejemplo, goza de un carisma entre los suyos, indudable. Sin embargo, lo utiliza para el adoctrinamiento. Y, desde esa óptica, no puede ser válido. En esta línea y aportando un argumento más a la reflexión anterior respecto a las causas de la atracción del mal, podría pensarse si los villanos están perfilados de un modo mucho más interesante, si, expresamente, son más carismáticos, motivo por el cual nos acaban atrayendo. Finalmente, Weber plantea el modelo de una legitimidad de corte racional; el poder que ejerce la figura de autoridad, descansa en lo establecido por las leyes. Aunque antes ya señalaba que estos tres tipos de legitimidad no tienen por qué ser excluyentes entre sí, desde el punto de vista estrictamente personal, considero que si fuera preciso escoger entre uno de los tres tipos de legitimidad, sería la racional, la más acertada. Es cierto que la mera conformidad con lo establecido por la ley no es motivo suficiente para reconocer dicho tipo de legitimidad; las leyes, de hecho, pueden ser injustas. Pero, de entrada, pienso que resulta más amenazadora una figura carismática al estilo de un demagogo, que una mala ley. Ésta, puede ser modificada en el contexto de una democracia; pero aquél, con todo el aparato del Estado a su disposición, puede ser, cuanto menos, inquietante. A partir de lo anteriormente expuesto, quiero traer a colación el siguiente fragmento introductorio de Raymond Aron a la obra de Weber que, aunque algo extenso, refleja, al final de la cita, el perfil que debe poseer el verdadero héroe y cuyas cualidades sí se ajustan a lo que representa Spider-Man

(...) (Weber) Imaginaba a los mejores de entre ellos (hombres políticos) revestidos de una especie de autoridad carismática. Es muy cierto que las democracias están perpetuamente amenazadas por la decadencia que entrañan el anonimato de los poderes, la mediocridad de los dirigentes y la pasividad de las masas sin espíritu. En circunstancias trágicas cuando está en juego la vida de la nación o la Constitución ha de ser restaurada, los pueblos desean seguir a un hombre al mismo tiempo que obedecer a las leyes. [...] En los momentos críticos, los regímenes vivos hacen surgir a las personas capaces de salvarlos. En las épocas tranquilas, los jefes de la democracia son administradores honrados, a veces buenos organizadores y, más frecuentemente, simples conciliadores. El hecho de que tengan también la amplitud de visión, la

---

de las ideas', Spider-Man se ha ido consolidando, como ya apuntaba al inicio de este trabajo, como un auténtico icono de la cultura popular que trasciende los límites de las viñetas y el territorio estadounidense.

clarividencia y la pasión lúcida de los grandes hombres de estado constituye un feliz azar con el que, razonablemente, no puede contarse (Weber, 2015, 44-45).

En la primera parte de la cita, ante las constantes amenazas que, según Aron, sufren las democracias, se podría leer, entre líneas, la aquiescencia hacia la figura de un justiciero. Si el sistema falla y se ve amenazado, por lo menos en el mundo de los cómics, no existe rubor alguno en plantear la idoneidad de esta figura. El antihéroe *The Punisher*, nombrado anteriormente, o *V de Vendetta*, de Alan Moore y David Lloyd, podrían ser dos claras consecuencias a esas amenazas<sup>190</sup>. Siguiendo con el texto, se reclaman unas cualidades específicas, amplitud de visión, clarividencia y pasión lúcida, para tiempos de crisis. En este punto, Aron finaliza señalando que tales cualidades representan un ‘azar con el que no puede contarse’. Si llevamos su reflexión de la política al mundo de los cómics de superhéroes, veremos indicios de que el justiciero o el superhéroe se encontrarían representados en ella. La diferencia sustancial, a mi juicio, estriba en que, junto al carisma, al superhéroe lo acompaña la legitimidad racional. En el caso del justiciero podría aceptarse, y no necesariamente, un componente carismático. Pero eso, se nos antoja insuficiente. En la medida que dicho carisma es puesto al servicio de la democracia, con el objeto de lograr un desarrollo social justo, dicho carisma puede ser encomiable. En caso contrario, la desviación de dicho líder hacia objetivos deshonestos deberá ser confrontada con la ley. Spider-Man es un tipo de héroe que lucha por garantizar una convivencia pacífica en un modelo de Estado democrático. Un modelo en el que la ciudadanía nos hemos dotado de unas leyes que aceptamos conscientemente, fruto de un pacto libre y voluntario.

Se han tomado las reflexiones de Max Weber para justificar por qué, en un modelo democrático, la figura de ficción de los cómics que mejor se adapta a él, es el superhéroe y, particularmente, Spider-Man como alguien idóneo. En el marco de legitimidad que ofrece un Estado de Derecho, el justiciero no tiene cabida. Para finalizar este apartado, se opondrán las figuras del superhéroe y del justiciero ahora desde la óptica de otros pensadores para concluir que el proceder del primero va en consonancia con la garantía de las libertades públicas mientras que el segundo, sencillamente, está fuera de lugar.

---

<sup>190</sup> Las palabras de Raymond Aron como introducción a la obra de Weber son de mitad del siglo pasado. Hablar de ‘la mediocridad de los dirigentes’ o ‘la pasividad de las masas’ provoca un cierto ‘escalofrío’ por considerar muy actual su advertencia.

Frente a la arbitrariedad que supone el modelo de legitimidad tradicional característica del Antiguo Régimen, cobran sentido aquí las palabras de Montesquieu cuando resalta la relación entre libertad y leyes al afirmar que:

La libertad es el derecho de hacer todo lo que las leyes permiten, de modo que si un ciudadano pudiera hacer lo que las leyes prohíben, ya no habría libertad, pues los demás tendrían igualmente esta facultad (Montesquieu, 2002, 106).

De sus palabras se puede deducir que el justiciero sería aquel ciudadano que no tendría ningún impedimento en hacer lo que las leyes prohíben. Porque, ciertamente, para él, no supone un problema trasgredir las leyes. El superhéroe, sin embargo, vería como inadecuado el incumplimiento de la norma. ¿Siempre? Dotarnos de un marco jurídico es un paso necesario pero no suficiente. Aun con dicho código de leyes, éstas pueden ser vulneradas. En otras ocasiones, son utilizadas torticeramente para justificar abusos de poder y, cuando eso ocurre, Thoreau muestra el camino ante tales desmanes:

Hay leyes injustas. ¿Nos contentaremos con obedecerlas o intentaremos corregirlas y las obedeceremos hasta conseguirlo? ¿O las transgrediremos desde ahora mismo? Bajo un gobierno como este nuestro, muchos creen que deben esperar hasta convencer a la mayoría de la necesidad de alterarlo. Creen que si opusieran resistencia el remedio sería peor que la enfermedad. [...] Bajo un gobierno que encarcela a alguien injustamente, el lugar que debe ocupar el justo es también la prisión (Thoreau, 2004, 40, 43).

Aquí surge un elemento muy interesante sobre el que merece la pena detenerse. Desde otra perspectiva, ya ha sido tratado anteriormente. De entrada, parece lógico que el superhéroe sea un fiel cumplidor de la ley. Pero cuando la ley es injusta, no solo se puede correr el riesgo del surgimiento de un justiciero. El superhéroe tampoco podría estar de acuerdo con ese tipo de norma. Ya exponía en el apartado anterior, que el superhéroe de cómic que defiendo aquí, el modelo que encarna Spider-Man, es un héroe kantiano y, por tanto, si ha de elegir entre la legalidad de la norma y la moralidad, no hay debate alguno posible. Ante una norma injusta, el superhéroe también la combatirá<sup>191</sup>. Pero el justiciero no puede tener cabida en ese modelo de estado que se

---

<sup>191</sup> En la nota 171 del apartado anterior, apuntaba la idoneidad de algunos papeles interpretados por el actor Spencer Tracy como un buen referente de modelo kantiano. En la película *La costilla de Adán*, cuya trama principal gira en torno a la denominada ‘guerra de sexos’, Tracy interpreta al fiscal de un caso de

reconoce como auténticamente democrático. Por eso Spider-Man no es un justiciero, sino un héroe. No transgrede las leyes, trata de ser consecuente y fiel cumplidor de las mismas. Eso sí; las leyes deben estar en consonancia con la justicia. Es por lo que se habla de los héroes como paladines de la justicia, no de las leyes. Los superhéroes practican una adhesión más a la justicia que a las leyes, precisamente porque éstas a veces pueden ser injustas. Apunta Morales que “los superhéroes cuentan con un elevado sentido de la justicia, pero no parecen tener el mismo respeto por las instituciones jurídicas” (Morales, 2013, 327). Y es que un modelo de Estado democrático no debería contener en su ordenamiento jurídico leyes injustas. Pese a ello, las instituciones pueden estar pervertidas (de hecho es así en muchas historietas de cómics). En un modelo de estado donde reinase una justicia auténtica, se haría imposible aceptar la figura de un justiciero. De hecho, si hubiera que justificar al justiciero, ¿qué sentido tendría un Estado democrático? La democracia y el justiciero son dos figuras incompatibles y excluyentes entre sí. Si el sistema falla, se propicia la aparición de una figura ajena al mismo. Por eso, personajes como Spider-Man tratan de mantener y garantizar el orden social. En el fondo, los superhéroes representan esa idea: una necesaria confluencia entre el Derecho y la moral. Pero una clara apuesta por los principios morales cuando fallan las leyes o las instituciones que las ejecutan. En última instancia, los superhéroes deben ser garantes de la democracia. En el mundo de los cómics, están claramente identificados. Personajes de ficción como Superman, Capitán América o Spider-Man, representarían con claridad esos garantes. Con sus poderes extraordinarios no atacan el *statu quo* de un Estado de derecho consolidado, lo defienden. No tienen como misión subvertir el sistema, sino restablecer la paz y el orden cuando sean atacados. El justiciero no es un referente moral, habida cuenta de que su particular código de conducta dista mucho de ser un ideal que inspire. ¿Y en el mundo real? En la actualidad, las democracias siguen, como acertadamente apuntaba Aron, amenazadas por, entre otros peligros, la demagogia y los populismos. Frente a ello, personas dotadas de unos

---

intento de asesinato de un marido infiel. En una escena de la película, en la que discute con la abogada del caso (la actriz Katharine Hepburn, que además interpreta a su esposa), él se queja del mal uso que se hace de las leyes y de cómo se suelen ‘retorcer’ a conveniencia. En un arrebato, le espetta a ella: “¡La ley es la ley, ya sea buena o mala. Si es mala, lo lógico es cambiarla, no desobedecerla y burlarse de ella!”. Incumplir la ley cuando ésta no es justa puede ser aceptable. Pero hacerlo porque nos sea inconveniente, resulta pernicioso para el propio sistema. El superhéroe tratará de cambiarla o de hacerle frente desde la propia ley; el justiciero se aprovechará de cualquier coyuntura para satisfacer sus objetivos, no necesariamente honestos.



sólidos principios morales podrían ser buenos referentes para enfrentarse a los peligros que nos atenazan. No debería pensarse que alguien así fuese una *rara avis*<sup>192</sup>.

Señala Bauzá en *El mito del héroe*, “lo que más se ha valorado en los héroes es el móvil ético de su acción, fundado éste en un principio de solidaridad y justicia social” (Bauzá, 2007, 5). Según lo antedicho, qué duda cabe que los rasgos de aquel que se erija como héroe deben ser tan distintivos y específicos como para ser fácilmente identificables. Abundando en estas cualidades, Eco lo retrata como alguien que “debe ser un arquetipo, la suma y compendio de determinadas aspiraciones colectivas, y por tanto debe inmovilizarse en una fijeza emblemática que lo haga fácilmente reconocible” (Eco, 2016, 270). En ese sentido, es alguien razonablemente previsible. Su proceder no excede los límites de la corrección ya que “es profundamente bueno, moral, subordinado a las leyes naturales y civiles, por lo que es legítimo que emplee sus poderes con fines benéficos” (Eco, 2016, 297). Los utiliza por el bien de la ciudadanía pero siempre dentro de la legalidad. El justiciero, por el contrario, es el que representa un fuera de la ley, impone su propia idea de la justicia. Umberto Eco se refiere a él como *dominador* y lo caracteriza del siguiente modo: “(...) utiliza métodos antisociales, con arreglo a la ley del talión; el fin justifica los medios, y la justicia debe salir triunfante aunque sea a navajazos” (Eco, 2016, 94). Además, el héroe es también virtuoso. Para Savater, “el héroe no solo hace lo que está bien, sino que ejemplifica por qué está bien hacerlo.” (Savater, 1983, 113). En este punto, se distancia también del justiciero. Lo que hace éste no llega ni de lejos, a ser asumido como ejemplarizante en una democracia. Lo que hace el héroe es convertir en valioso su virtuosismo. Y lo lleva a cabo, desde la profunda convicción de estar cumpliendo con su deber sin esperar recompensa alguna. El superhéroe de los cómics no actúa por un reconocimiento social sino en favor del Estado de derecho... desde el Estado de derecho. Asume las consecuencias de sus acciones. El justiciero no. Y, ante las ocasiones en las que una posible debilidad del Estado diera cabida a una interpretación más laxa de la norma como para llegar a justificarlo, ello no es óbice para concluir que tenga cabida. Los medios para revertir esa hipotética situación han de ser unos que el justiciero no contempla de ningún modo. En tales situaciones se alza el verdadero héroe porque los medios que utiliza están amparados por la ley. Y ésa, es otra diferencia sustancial con

---

<sup>192</sup> En el epílogo, trataré nuevamente la cuestión de estas figuras en el marco de las democracias cuando me refiera al ‘héroe ordinario’.

respecto al justiciero. La justicia no se debería alcanzar de cualquier modo. Señala Luther King:

(...) la paz no puede ser simplemente un objetivo distante, sino que son los medios con cuya utilización llegaremos a aquel objetivo. Para alcanzar un fin pacífico, debemos emplear medios pacíficos. Y con estas palabras, como análisis final, pretendo decir que el fin y los medios deben estar en estrecha correspondencia, pues el fin ya está contenido en los medios, y finalmente, unos medios destructivos nunca podrán llevarnos hacia un fin constructivo (Luther King, 1973, 106).

La escalada de violencia que puede conllevar el uso indiscriminado de cualquier tipo de medios hace que sea vital replantearse de qué modo se desea alcanzar la paz y la justicia. Un justiciero muestra pocos miramientos. El héroe actúa desde una perspectiva más racionalmente moral. Y desde el convencimiento de no alejarse de ahí, Spider-Man tendrá, como uno de sus cometidos más importantes, la misión de evitar que la ciudadanía acepte y legitime una figura alejada de los más elementales principios morales.

Finalmente, unas palabras en torno a otro elemento alejado del superhéroe pero cercano al justiciero: la venganza. Para Kant: “No hay que confundir el deseo de venganza con el deseo de justicia. [...] Cuando el deseo de justicia va más allá de lo que es necesario para defender nuestros derechos, se convierte entonces en una venganza” (Kant, 2017, 259). El ejercicio de la justicia debe ser proporcionado. La venganza no lo es. Como señalan Scaliter y Cuadrado: “(...) quizá la venganza fuera un recurso cultural necesario cuando todavía no se habían instaurado estamentos de justicia. En los remotos tiempos sin leyes, vengarse significaba sobrevivir” (Scaliter y Cuadrado, 2013, 60). Algunos de los villanos o antihéroes, que abundan en el universo del héroe arácnido, son paradigmas de ese comportamiento vengativo. Incansablemente, atacan a Spider-Man pretendiendo vengarse de él por sus acciones altruistas. Muchos de ellos, realmente actúan movidos no tanto por la venganza sino más bien por la envidia que les provoca su comportamiento moral.

Podría aceptarse que la venganza sea un sentimiento enraizado en la propia naturaleza humana, o, cuanto menos, un deseo razonablemente comprensible pero, en una democracia, claramente inaceptable. Entre los teóricos sobre el origen del Estado, la

aportación de Locke con respecto a la venganza es pertinente, por lo que le pueda afectar al superhéroe en su tarea diaria. En líneas generales, en su propuesta de *contrato social*, se reivindican una serie de derechos naturales (libertad, vida, propiedad) estimados como irrenunciables. La vida en comunidad hará que la garantía del cumplimiento de tales derechos no recaiga en cada miembro, sino en el Estado. A cambio, los individuos renunciarán a castigar a los infractores de las leyes naturales. ¿Por qué esta renuncia? Señala Locke, en el *Segundo tratado sobre el gobierno civil*,

En un estado así (el de naturaleza), cada uno es juez y ejecutor de la ley de naturaleza; y como los hombres son parciales para consigo mismos, la pasión y la venganza pueden llevarlos a cometer excesos cuando juzgan apasionadamente su propia causa, y a tratar con negligencia y despreocupación las causas de los demás (Locke, 2017, 159).

La visión condescendiente con ‘las miserias propias’ pero vehemente con las de los demás, hace que sea necesario renunciar al derecho individual de *castigar los crímenes cometidos* en pos de una autoridad reconocida. Al pasar a vivir en comunidad, se despoja de su poder de castigar, de vengarse. La construcción de un modelo de convivencia en el seno de una democracia, está alejado de ese sentimiento ‘primitivo’ de castigo. Si se iniciaba este apartado planteando la visión de Weber con respecto del Estado como la única figura capaz de ejercer la violencia física de forma legítima, lo finalizamos con unas reflexiones de corte similar en las que Locke, haciendo una analogía con las figuras aquí analizadas, descartaría, a la luz de sus propios pensamientos, al justiciero, por vengativo. Éste no podrá nunca ubicarse dentro de los parámetros en los que se mueve alguien como Spider-Man. Desde ningún punto de vista puede encontrarse una justificación a ese modo de actuar. En las aventuras del héroe arácnido han existido momentos de incertidumbre. Ha sido puesto a prueba en circunstancias en las que, peligrosamente, se ha estado barajando la posibilidad de sobrepasar la delgada línea roja que separa la justicia de la venganza. La amenaza existente sobre los seres queridos, especialmente su tía May, han suscitado esa posibilidad. Pero, parte de su grandeza reside en la capacidad de sobreponerse. Vencer la tentación de utilizar atajos y abrazar los principios fundamentales de la justicia y la democracia, lo identifican y, en último término, lo dignifican.

## APÉNDICE: Civil War: Libertad vs. Seguridad

Hasta aquí se han abordado algunos de los elementos que constituyen la construcción del héroe. Desde el modelo que se propone en la antigüedad hasta el recorrido vital reflejado por, entre otros, Joseph Campbell. Con ese ‘molde’ como referencia, se ha analizado de qué manera Spider-Man responde a las pautas clásicas de la heroicidad. Siguiendo con ese ejercicio de introspección del personaje, se ha puesto el foco en su actitud moral: partiendo de la célebre y manida frase a la que va unido el trepamuros, “*un gran poder,...*”, y de la ética formal de Kant, se ha llegado a la conclusión de que el modo de actuar de este superhéroe de cómics responde, con bastante acierto, a lo que se podría denominar *héroe kantiano*. Una manera de actuar ligada al deber moral anteponiendo el bien común y la justicia a sus intereses personales. Un ciudadano comprometido con su comunidad y con una sincera vocación de servicio orientado a hacer lo correcto<sup>193</sup>. A continuación, perfilando ese modo de proceder, se han confrontado dos visiones antagónicas en el mundo de los cómics como son el superhéroe (encarnado por, entre otros, Spider-Man) y el justiciero, para poner de manifiesto cómo la manera de enfrentarse al mal de esa figura kantiana que presentaba, no puede relacionarse con aquel que incumple las normas o interpreta retorcidamente la justicia. Para finalizar, se analizarán dos valores fundamentales (tanto desde la óptica de los derechos naturales como desde cualquier ordenamiento jurídico en el marco de una democracia): la libertad y la seguridad. Para hacerlo, se propondrá como objeto de estudio el cómic de Mark Millar y Steve McNiven, *Civil War*<sup>194</sup>, donde tales valores se realzan a la perfección, amén del papel que desempeñará Spider-Man en la trama.

Desde una óptica hobbesiana, el estado de naturaleza se encuentra caracterizado por una *guerra de todos contra todos*. Ante tal situación, surge la necesidad de generar una suerte de acuerdo “donde se garanticen unas mínimas condiciones de conservación de paz y seguridad en la ciudadanía” (Hobbes, 1983, 176). En el contexto histórico que retrata el pensador inglés y, partiendo de la afirmación de esa visión pesimista del ser humano<sup>195</sup>, el valor de la seguridad cobra especial relevancia. Habida cuenta que, si la

---

<sup>193</sup> Esta caracterización que planteo aquí, será también válida para la figura del ‘héroe ordinario’ que retomaré en el epílogo de este trabajo.

<sup>194</sup> El argumento de la novela gráfica *Civil War* y, específicamente, los hechos que afectan a Spider-Man han sido mencionados en diferentes partes de este trabajo en la sección anterior.

<sup>195</sup> Podría aducirse que más que una actitud pesimista, se estuviera reflejando una visión más realista.

única ‘ley natural’ es la de la propia supervivencia a toda costa, entonces será imprescindible una figura que garantice esa seguridad para, consecuentemente, garantizar así la integridad física de cada miembro de la comunidad. Fruto de aquel acuerdo, los individuos renuncian a su libertad cediendo su soberanía a una instancia superior, el Estado, para que éste imponga a la fuerza la paz necesaria para afianzar la ansiada seguridad.

Por otro lado, al hablar del modelo de Locke, se muestra también otra variante de ese pacto enfatizando el principio de la libertad individual. Respecto del original estado de naturaleza, señala el autor que,

Es éste un estado de perfecta libertad para que cada uno ordene sus acciones y disponga de posesiones y personas como juzgue oportuno, dentro de los límites de la ley de naturaleza, sin pedir permiso ni depender de la voluntad de ningún otro hombre (Locke, 2017,42).

Bien es cierto que la libertad de la que se habla aquí, va unida, en el contexto del siglo XVII, a la propiedad y, por tanto, al liberalismo (especialmente de corte económico), pero ello no obsta la idea que se pretende señalar: la libertad como un valor básico del individuo y, sobre todo, para que éste pueda ejercer sus derechos en una sociedad establecida sobre unos sólidos cimientos morales.

En ambos casos, parece necesario el concurso de alguien que logre hacer efectivos esos derechos naturales de seguridad y libertad, y que la persona posee de suyo. Entre otras cosas porque son, o deberían ser, un claro reflejo de la esencia, a nivel moral, de una democracia. Además, cabe añadir un elemento más para el análisis; ambos valores son necesarios y complementarios. La apuesta decidida por uno de ellos, no debería generar un rechazo hacia el otro. La seguridad es necesaria para que se pueda desarrollar en plenitud la libertad de cada miembro de una comunidad y, recíprocamente, un entorno de auténtica libertad con la asunción de los efectos de las propias decisiones, contribuirá a una seguridad verdadera. En el mundo real y en el de los cómics, ese equilibrio entre libertad y seguridad no ha sido siempre fácil de sostener. Para los superhéroes, son frecuentes las ocasiones en las que se ven forzados a tener que tomar decisiones en donde la balanza que sostiene ambos principios, se ve desequilibrada en favor de uno de los dos. En tales circunstancias, se deberá escoger con

la sabiduría suficiente. Tarea complicada por las connotaciones morales que se derivan. El personaje de Spider-Man es un buen ejemplo de ese difícil equilibrio que apuntaba.

Vivir según unos ideales no es fácil para el común de los mortales. Tener principios y actuar coherentemente de acuerdo con ellos es algo meritorio. En el caso de los superhéroes es una pesada carga moral. El estricto cumplimiento del deber aleja cualesquiera sentimientos o inclinaciones que pudieran experimentar. Resulta aún más complicado cuando por el acatamiento de esos principios, se ponen en riesgo lazos de amistad, afectos... Pero es en las ocasiones en las que tales ideales son puestos en tela de juicio, cuando se muestra la solidez de los mismos y, claro, de quien los encarna. Esta lucha interna por la obediencia a un código de conducta moral que dicta lo que se debe hacer, frente a los deseos personales que marcan lo que se quiere hacer, es constante. Uno de los cómics que mejor han reflejado esta dicotomía, en especial por el efecto emocional que supone y su directa conexión con la historia reciente, es la novela gráfica *Civil War*. En síntesis, se representa la oposición entre los dos valores planteados más arriba: la libertad y la seguridad. El dilema subyacente enfrenta a los superhéroes a posicionarse sin ambages en favor de uno de los dos valores. En el camino se romperán amistades y afectos. El asunto que trata el cómic es capital. Aceptar un modelo que prime uno de los valores, implica necesariamente la renuncia al otro: un modelo de estado al estilo hobbesiano que garantice la seguridad ciudadana sacrificando las libertades civiles o un modelo de corte liberal-comunitario que no se resigne a perderlas. El marco histórico en el que se encuadra, está vinculado al atentado a las torres gemelas de Nueva York en septiembre de 2001. Una de las consecuencias políticas de dicho atentado (además de la pérdida de vidas humanas) fue el sentimiento de indefensión, desesperanza e inseguridad que ¿justificó? la aprobación de la denominada *patriot act*<sup>196</sup>. Esta medida *ad hoc* fue la respuesta estadounidense al brutal

---

<sup>196</sup> La *ley patriótica* fue aprobada tanto en la Cámara de Representantes como en el Senado y promulgada en octubre de 2001 por el entonces presidente George W. Bush. El objetivo principal fue el de prevenir futuros ataques terroristas contra la preservación de la vida y la libertad de los EE.UU. A grandes rasgos, esta ley modificó algunos aspectos que ya aparecían en la normativa vigente (específicamente en lo referido al tráfico de drogas y el crimen organizado), para adaptarlos a la realidad del terrorismo a nivel global. Se ampliaron los poderes de los tribunales y de las fuerzas del orden para la investigación en todos los ámbitos, especialmente, en lo referente a sospechas de terrorismo; mejoraron los intercambios de información entre las diferentes agencias gubernamentales; aumentaron las penas por delitos relacionados, directa o indirectamente, con el terrorismo. Medidas que antes del 11-S, habían sido rechazadas al ser tildadas de anticonstitucionales, tuvieron, después de los atentados, un respaldo mayoritario por parte de la clase política y la ciudadanía. Los defensores de los derechos civiles han mantenido prácticamente desde el mismo momento de su aprobación, que la *ley patriótica* viola flagrantemente los derechos constitucionales de la ciudadanía. En junio de 2015, el presidente Barack Obama promulgó la *USA Freedom Act* (Ley de Libertad de Estados Unidos) en la que se corregían



atentado para salvaguardar la seguridad de la nación. Hubo una aceptación tácita por parte de la sociedad, que en la práctica significó una merma de los derechos y las libertades. En cierta manera fue el peaje necesario para garantizar el sacrosanto *american way of life*.

Se podría establecer un paralelismo con lo sucedido en Madrid en marzo de 2004. Tras los terribles atentados, no se planteó por parte de nuestra clase política una medida análoga a la *patriot act*. No hubo restricción alguna de los derechos de la población española. Por hacer una analogía, se podría señalar que ante los atentados sufridos, Estados Unidos apostó por la seguridad pero España permaneció fiel al valor de la libertad, sin que ello comportara un menoscabo de la seguridad (en realidad por decirlo de otro modo, el equilibrio entre la libertad y la seguridad no se vio amenazado). Ante un acontecimiento extraordinario y del todo imprevisible, resulta significativo lo fácil que es cuestionar el orden democrático y los valores comunes compartidos que lo sustentan. Lo que se pretende plantear aquí es que, en ocasiones, se corre el riesgo de tomar decisiones que, a priori, pueden ser más efectistas pero que, a medio o largo plazo, amenazan la salud del propio sistema. Vaya por delante, como ya se señalaba anteriormente, que no tendrían por qué entrar en colisión ambos valores. Un estado con sólidos principios democráticos, no debería ver amenazados los pilares que lo sostienen pese a lo dramático de la situación que se le presentara.

El argumento del cómic, gira en torno a un episodio desafortunado provocado por los poderes de un superhéroe novel (Nitro) que lleva a la creación por parte del gobierno de un acta de registro y control de superhéroes (sucedáneo de la *patriot act* americana). A causa de esta acta de registro, los superhéroes deberán estar inscritos con su identidad real y los poderes que poseen y trabajar bajo las órdenes del gobierno. Al no ser una medida compartida, se entablará una persecución entre superhéroes alineados en dos bandos claramente diferenciados. Simbólicamente, estos dos bandos estarán capitaneados por dos personajes paradigmáticos: Iron Man, defensor del acta de registro y que acepta las medidas del gobierno en pos de la seguridad (no deja de ser curioso que su alter ego, Tony Stark, sea un empresario e ingeniero multimillonario gracias a la

---

algunos de los puntos más conflictivos de la anterior *Patriot Act*. Para más información, se puede recurrir a las siguientes páginas: Sobre la *Patriot Act*: <https://www.justice.gov/archive/ll/highlights.htm>, <https://www.history.com/topics/21st-century/patriot-act>, <https://www.britannica.com/topic/USA-PATRIOT-Act>; sobre la USA Freedom Act, <https://www.congress.gov/bill/113th-congress/house-bill/3361>.

creación y venta de armamento militar) y, por otra parte, el Capitán América, paladín de la libertad<sup>197</sup>. Alrededor de estos dos superhéroes, se crearán dos bandos irreconciliables que defenderán aquello que cada uno, legítimamente, considere más oportuno. Ambos bandos tienen razón... y ambos están equivocados. La épica batalla final entre los dos equipos de superhéroes tendrá un final agri dulce. El capitán América, aun habiendo vencido a su adversario Iron Man, se dará cuenta de la sinrazón de sus acciones y como él mismo indica entre lágrimas: “ya no estamos luchando por la gente, estamos luchando sin más”. El daño y la destrucción que han provocado, no son comparables al convencimiento de un Steve Rogers (alter ego del Capitán América), ya sin máscara y abatido, de haber traicionado sus propios principios e ideales. La exigencia de libertad y seguridad en una democracia, no debería ser presentada de una manera maniquea y excluyente. Son dos valores (junto a otros como igualdad, solidaridad o justicia) que podrían y deberían coexistir indefectiblemente en ese modelo de sociedad, porque dichos valores no son incompatibles. En un Estado de derecho, las libertades públicas deben estar garantizadas. En situaciones extremas de fuerza mayor, estas libertades, empero, pueden llegar a verse suspendidas. El estado de excepción o el estado de sitio, son dos ejemplos que responderían a esas situaciones insólitas. Pero, dado que son infrecuentes, fuera de esta excepcionalidad no debería ser aceptado, en la vida real, un debate en torno a la elección excluyente de tales valores.

En la ‘biografía’ del héroe arácnido, los acontecimientos que tienen lugar en esta novela gráfica tendrán consecuencias directas en su propia cabecera principal *The Amazing Spider-Man*. El papel que desempeña sintetiza perfectamente todas las complejidades que conlleva ser un héroe. En primer lugar, la necesidad de sentirse parte de algo le llevará a aceptar el patrocinio del multimillonario Tony Stark y será acogido por éste junto a su tía May y su esposa Mary Jane Watson. Tras los sucesos que darán lugar al acta de registro, todos los superhéroes deberán escoger un bando. Un momento crucial que refleja las continuas elecciones a las que se ve sometido. En esta ocasión, la encrucijada será muy dura, habida cuenta que, en ambos bandos, existen compañeros y amigos de Spider-Man. Sea cual sea su decisión, elegir un bando concreto implicará enemistarse con otros superhéroes con los que comparte, a fin de cuentas, los mismos

---

<sup>197</sup> En 2016 se estrenó la película Capitán América: Civil War en la que se presenta una adaptación de la novela gráfica Civil War con bastantes licencias sobre el original pero en la que se evidencia el debate no resuelto entre libertad y seguridad.

objetivos. Seguidamente, revelar su identidad secreta supondrá una exposición tal, que pondrá en peligro a los suyos. Precisamente, una de las líneas rojas que ningún superhéroe suele querer traspasar bajo ningún concepto. Con posterioridad, los acontecimientos llevarán a una vuelta de tuerca muy criticada por los lectores de Spider-Man<sup>198</sup>. A resultas de una herida de bala fatal a la tía May, que solo podrá solventar el diablo (como ya se ha comentado), se perderá la continuidad narrativa iniciada en 1962, abriendo nuevas posibilidades y nuevos arcos argumentales de las aventuras de Spider-Man. Su papel en los acontecimientos de *Civil War*, irá fluctuando a lo largo de la historia. Al principio de la trama, el trepamuros aceptará formar parte del bando de Iron Man y revelará su identidad secreta bajo el supuesto de estar haciendo lo correcto. A medida que se desarrollen los acontecimientos, el trepamuros, arrepentido y convencido de haber cometido un error, se alineará con el bando del Capitán América. Ambos planteamientos son vistos, análogamente, como la pugna entre seguridad y libertad. Dicho de otro modo; una lucha entre una visión más realista del funcionamiento del mundo frente a otra más idealista. Huelga decir que no existe, en este dilema, una solución más acertada que otra. Ni en el cómic, ni en el mundo real. En la introducción general a la tesis, señalaba la idea de “pensar como idealista y actuar como realista”. Los superhéroes de *Civil War* ejemplifican, ante la dificultad de resolver ese dilema, lo complejo de la idea y, por ende, lo complejo de su tarea.

---

<sup>198</sup> Como señalaba en el apartado 2.5.8. de la sección anterior, el estado vegetativo de la tía May y el haber revelado la identidad secreta al mundo en la trama de *Civil War*, llevaron a los guionistas a romper radicalmente (mediante un pacto con el diablo que haría revivir a la tía May, que Spider-Man no se hubiese casado con Mary Jane Watson y que su identidad siguiera siendo secreta) con la continuidad iniciada en 1962. Parte de los lectores agradecieron que el trepamuros volviera a ser soltero y con su identidad oculta, a salvo. Pero la ocurrencia de un pacto demoníaco expuso un malestar generalizado, no tanto por el uso de seres sobrenaturales (al fin y al cabo, se trata de ficción) sino por la sensación de haber finiquitado de un plumazo, años de historias del héroe arácnido, además de una coherencia narrativa. A pesar de todo y, como se suele decir, Spider-Man iba a cambiar... para que todo siguiera siendo igual.

La imagen con la que concluye este apartado, es una de las muchas que aparecieron en la promoción de la novela gráfica. Aunque los dos bandos están dirigidos por Iron Man y Capitán América, he seleccionado otra que tiene como protagonista a Spider-Man. Como se puede apreciar, en el centro y, con la sensación de que el lector está siendo observado por él, se sitúa Spider-Man. El personaje está partido sobre un eje longitudinal que divide la imagen en dos mitades exactas. Expresamente o no, ambas mitades podrían ilustrar ese equilibrio entre los dos valores encarnados por los grupos de superhéroes, y que son de igual importancia, como el espacio reservado a cada una de ellas. En el lado de la derecha, aparece la porción de Spider-Man con el traje arácnido que le regala Iron-Man, una armadura con los avances tecnológicos con que todo superhéroe soñaría poseer para enfrentarse a los villanos. El arma que ya de por sí supone ese traje, es un símbolo de la seguridad. O, cuanto menos, la sensación de sentirse seguro (en línea, por ejemplo, de quienes deciden adquirir un arma bajo la aparente sensación de confianza y certidumbre que le confiere su posesión. Una práctica bastante extendida, por cierto, entre la sociedad norteamericana). El lado izquierdo de la ilustración, muestra la porción de Spider-Man con su traje original. El personaje de la izquierda se nos antoja más auténtico. En primer lugar, porque es el verdadero héroe arácnido sin ataduras ni dependencias de ningún tipo (ni siquiera de trajes ajenos). Cuando vuelve a vestir su traje, en el transcurso de los acontecimientos de la historieta, ha abandonado el confort y la estabilidad que le ofrece el multimillonario Stark. Además, el personaje de la izquierda puede reflejar mejor la libertad porque, en un ejercicio de autoafirmación, ha decidido ser fiel a unos principios con los que se siente más identificado, frente al modelo que encarnaría el bando de Iron-Man y del que el trepamuros, acabará renegando.



*Fig. 62 Civil War*

(Imagen promocional de la novel gráfica *Civil War* invitando al lector a posicionarse en uno de los dos bandos superheroicos).

\*\*\*\*\*

Con la pregunta de la ilustración, “Whose side are you on?” (¿De qué lado estás?), finalizamos esta primera parte. La pretensión inicial ha sido mostrar qué tipo de héroe representa Spider-Man. Lo que identifica específicamente al superhéroe de las viñetas que nos ocupa, más allá de todo lo expuesto, podría sintetizarse en la capacidad y la voluntad para serlo. La capacidad la posee habida cuenta de los extraordinarios poderes con los que cuenta y, la voluntad, le empuja a actuar movido por un profundo sentido del deber y de la responsabilidad, confiriéndole el aval suficiente para referirnos a él como un auténtico héroe.

Seguidamente, y sin solución de continuidad, se ofrecerán otros modelos y aportaciones a la figura de la heroicidad, no necesariamente incompatibles (o eso espero justificar), con el ideal kantiano.

## 2ª PARTE. SPIDER-MAN: DESMONTANDO AL HÉROE

### 1. Introducción: ¿Qué clase de héroe es Spider-Man?

La primera parte ha desembocado en un modelo de héroe, eminentemente kantiano, con el que el hombre araña, a mi juicio, se identifica mejor. En esta segunda y última parte, se van a analizar las aportaciones de algunos pensadores contemporáneos que han abordado, desde diferentes perspectivas, la idea de la heroicidad. En la conclusión se justificará la elección de estos autores. De todos modos, casi todos los seleccionados personifican una mayor sintonía con un pensamiento de corte nietzscheano. En ese sentido, suponen, teóricamente, un contraste con la visión del héroe kantiano defendida en este trabajo. Divergencia, empero, que trataré de eliminar, de manera argumentada, en dicha conclusión. La primera de las aproximaciones a la heroicidad que se va a analizar será la del objetivismo de Ayn Rand.

El dibujante Steve Ditko planteó su visión del trepamuros desde la perspectiva filosófica de esta autora o, cuanto menos, trató de reflejar sus ideas en su forma de ilustrar (no solo en el caso de Spider-Man, sino también muchas de sus otras creaciones para el mundo de los cómics). También se reflexionará sobre la visión de Ortega y Gasset aplicada al personaje de *El Quijote* entendido éste, en palabras de Díaz, como ‘un héroe realista’<sup>199</sup>. Tras él, se recurrirá a la perspectiva de Scheler quien, en su obra *El santo, el genio, el héroe*, señala pautas para la acción, de esa figura que estamos retratando aquí. Seguidamente, de la mano del filósofo estadounidense Sidney Hook, se realizará un esbozo del papel del héroe en la historia y cuál ha sido el modelo, a juicio del pensador, que más ha destacado en una época o en otra. A continuación, se valorarán las reflexiones de Fernando Savater como posible contrapunto al modo que es interpretada la heroicidad para alguien como Spider-Man. Finalizaremos este análisis con las contribuciones de Emerson y Carlyle en lo que se ha venido en llamar ‘héroe representativo’ y de qué modo podría serlo nuestro protagonista. A medida que se vaya examinando el pensamiento de estos autores, se tratará de argumentar de qué forma Spider-Man puede encajar en los modelos presentados. En cualquier caso, en el apartado, a modo de conclusión, que lleva por título “Spider-Man: el ecléctico héroe kantiano”, se hará un compendio de aquellas cualidades analizadas por todos estos

---

<sup>199</sup> Díaz, J. (2005). El héroe realista como modelo moral. Algunas consideraciones sobre la ética de Ortega y Gasset. En San Martín J. y Lasaga J. (Eds.). *Ortega en circunstancia. Una filosofía del siglo XX para el siglo XXI*. (143-170). Madrid: Biblioteca Nueva.



autores y que puedan tener acomodo en la figura del héroe arácnido sin chocar con la visión kantiana que se ha ofrecido del mismo. Para concluir esta segunda parte, y antes de dar lugar a las reflexiones finales en el epílogo, nos detendremos en un cómic especial de las aventuras del trepamuros que sin tener una continuidad con sus tramas habituales, representó un gran acierto al ser capaz de plasmar, en apenas un puñado de páginas, la esencia misma de lo que significa ser un héroe. Así, con *El niño que coleccionaba Spider-Man*, pondremos punto y final al estudio en el que se ha diseccionado, desde un perfil histórico y también filosófico, uno de los emblemas por antonomasia del comic-book de superhéroes: *El amistoso y vecino Spider-Man*.

Al hilo de las caracterizaciones presentadas en la primera parte de esta sección y valorando las distintas aportaciones que se van a presentar, se puede obtener una imagen de cómo debería ser un héroe que se precie de tal nombre (o, al menos, en la línea de los cómics de ficción donde ubicamos al nuestro). En dicha parte, ya se ofrecía una visión global de las cualidades que debería tener alguien así: ilustre, virtuoso, intrépido, valiente, altruista, solidario, o espíritu de superación son solo algunos de los adjetivos asociados al personaje creado por Lee y Ditko, quien refleja, en diferentes grados de perfección, esas características y ese modo de ser. Y es que no ha habido a lo largo de la historia una única manera de interpretar la heroicidad. Desde la antigüedad hasta nuestros días, la idea que se ha ofrecido de esta figura ha evolucionado, adaptándose a cada época según las circunstancias históricas. En palabras de Luis Alberto de Cuenca, son “individuos marcados por el hierro candente de la desmesura, gigantescos en la victoria y enormes en el sufrimiento, los héroes tienen que aceptar la precaria existencia del símbolo y del arquetipo” (De Cuenca, 1991, 17). Se les considera una representación. Ese ‘tener que’ se nos antoja, en cierta manera, una carga que debe soportar. Spider-Man, al convertirse (voluntaria o involuntariamente) en un símbolo o un arquetipo, deberá extremar el plus de ejemplaridad que se espera de él. ¿Por qué? Porque el común de los mortales, aunque obviamente sin superpoderes, tratará de imitarlo. A partir de los valores que enarbola, trascenderá hasta erigirse en modelo a seguir y por tanto en paradigma de la heroicidad. De ello se deduce, claro, que el ideal que se dibuja aquí, sea inspirador. En su obra *La Forja del héroe*, Gerardo Castillo apunta que “la acción benefactora de los héroes históricos no se proyectó solamente sobre las personas de su tiempo, por las que ellos se sacrificaron, sino que se sigue proyectando sobre quienes conocen sus hazañas muchos años después” (Castillo, 2013,

9). En consecuencia, debe servir como un prototipo de conducta. En el contexto que nos ocupa, dada la atracción que principalmente sobre la infancia y la adolescencia ejercieron y ejercen los cómics, este modelo de comportamiento debe ser extremadamente cuidadoso. Spider-Man sirve al objetivo marcado pues resulta, desde su humanidad, un modelo ciertamente inspirador. Castillo, en la obra citada, remarca negativamente el hecho de que

En la sociedad de consumo, el mito del héroe ha dejado de ser referencia histórica y ejemplo de conducta, para dar paso a los banales “héroes” de ficción de las películas de dibujos animados y de los cómics, creados artificialmente para el simple entretenimiento (Castillo, 2013, 10).

A partir de lo expuesto a lo largo de este trabajo, no es posible estar más en desacuerdo con estas reflexiones. En la superficie, el análisis de Castillo puede ser compartido: en la actualidad, podemos aceptar que los paradigmas han cambiado. Que los verdaderamente inspiradores deberían ser otros<sup>200</sup>. Pero, en el fondo, la idea del autor parece excluir nuevos planteamientos más acordes con las realidades que nos toca vivir. Ciertamente, los superhéroes no son personajes reales y sus extraordinarias capacidades no pueden ni mucho menos compararse a la de aquellos personajes que han realizado grandes aportaciones a la Historia y que pueden haber sido inspiradores. Pero no por ello deberían ser descartados. De hecho, no tienen por qué ser incompatibles entre sí.

Las nuevas tecnologías han imprimido una velocidad de adquisición de conocimiento tal, que dificulta la reflexión reposada. Pero ello no supone que las nuevas maneras de relacionarse con la cultura deban ser negativas en sí mismas. El abanico de posibilidades que un joven tiene a su alcance para construir su universo moral es muy amplio. Dicho universo moral se construye no solo con referentes reales (la familia representaría el primero y más inmediato) sino también desde la ficción. Para alguien sediento de aventuras, tan sugerentes pueden ser las peripecias de Phileas Fogg en su apuesta por dar la vuelta al mundo en ochenta días, las andanzas de don Quijote “desfaciendo entuertos” o las tribulaciones de Spider-Man para buscar un equilibrio

---

<sup>200</sup> Esos ‘otros’ son los que denomino en el epílogo, héroes ordinarios o héroes de lo cotidiano. A ellos me referiré en las reflexiones finales. Baste señalar por ahora que tales personas representarían, al igual que el modelo kantiano de Spider-Man, quienes cumplen con su deber. Gente, tal vez, sin el esplendor que envuelve a un superhéroe pero con la misma determinación en el desempeño de su tarea.

entre su vida personal, su identidad secreta y el cumplimiento del deber. Todos ellos son ideales de vida. Y ninguno es real. Por otro lado, y en esto sí hay sintonía con Castillo, muchos ejemplos reales como artistas o deportistas, son tomados hoy en día como verdaderos referentes para muchas personas que ven en ellos el espejo en el que mirarse. Desde una perspectiva absolutamente personal, no deja de producirme una cierta inquietud esa idea de admiración sobre la que quisiera plantear algún interrogante. Tendemos a sentirnos atraídos por personas a nivel físico, emocional, intelectual... y es algo que, en un principio, es normal y, además, no siempre puede controlarse. Si a eso le añadimos el estar en una edad temprana donde la capacidad de asombro parece que es mayor, no nos debe extrañar que esa atracción se acentúe y se relacione con determinadas figuras de nuestro entorno más o menos cercano; bien sean personajes de dibujos animados, artistas de diversa índole (cantantes, actores o actrices...), deportistas o un largo etcétera. Pienso que el problema estriba en, como señalaba antes, el modelo a seguir que se busca y, además, en la fascinación, tal vez desmedida, que puede llevar consigo. Una admiración, dijéramos, ‘desde la distancia’, con un punto de escepticismo y, en cualquier caso, siempre crítica, me parecería mucho más adecuada e incluso inocua. En un sentido aristotélico, en ‘sus justos términos’. Pero me genera un cierto rechazo la admiración instintiva casi irracional que lleva a algunas personas (más allá de la edad) a anular, en cierta manera, su propio juicio y volverlas acrílicas. Podrían plantearse como ejemplos, desde unas ‘malas compañías’ propias de la adolescencia hasta, en casos más extremos, una pareja con la que se desarrolla una peligrosa dependencia emocional o, el caso más típico y tónico, al hablar de esa admiración desaforada, el líder de una secta que ‘atrapa’ a la persona anulando su voluntad. ¿Resulta exagerada esta reflexión? Yo diría que, afortunadamente, no es la tónica general en las relaciones de admiración hacia las figuras idealizadas. Sin embargo, en línea con ese escepticismo que apuntaba, mejor no bajar la guardia. Y es que, algunos de estos “nuevos ídolos”, están del todo alejados de la idea de ejemplaridad que se persigue y son más dañinos que los héroes de las viñetas. A mi juicio, lo sustancial es el tipo de héroe que se toma como modelo; no tanto que sea real o no. En consecuencia, para ser inspirador, debe transitar por un camino: el del deber moral.

Vinculada a esa inspiración, podría mencionarse también la autoridad. Difícilmente, podrá ser inspiradora una figura que no ejerza directa o indirectamente una cierta autoridad sobre los demás. De forma consciente o inconsciente. Pero una

autoridad verdadera que suscite en el ‘imitador’ el deseo de reproducir un determinado comportamiento. Referido a esta idea, Scheler resalta en *El santo, el genio, el héroe*, que

[...] La autoridad más auténtica, y también la más poderosa, la que interviene más profundamente en la vida es siempre la autoridad carismática personal, y se puede decir que también la autoridad carismática profesional y la carismática hereditaria, luego la tradicional, la legal y la del vínculo consanguíneo (Scheler, 1961, 11).

El significado que se quiere expresar aquí, enraíza con su sentido etimológico; la *auctoritas* que poseían algunos ciudadanos en particular, en la antigua Roma, y que iba vinculada a un reconocimiento de tipo moral. Nótese cómo las cualidades personales se elevan por encima de otras dimensiones citadas del carisma como la tradición o el ejercicio de la profesión. Cualquier superhéroe que se precie de serlo, deberá, por tanto, poseer esa autoridad carismática, si se le permite el préstamo, ese *charme* (el ‘encanto francés’ entendido como la atracción o fascinación que una persona ejerce sobre alguien, podría ser una aproximación al carisma personal). Desde esta perspectiva, no cabe desvincular la inspiración de esa autoridad carismática personal. Se podría contrargumentar, llevándolo a extremos opuestos, que Ted Bundy, Jeffrey Dahmer, alias “el carnicero de Milwaukee” o Charles Manson, sirvieron de inspiración a otros asesinos en serie. Para los ‘imitadores’, tal vez representarían esa autoridad carismática. Pero nada más lejos de la realidad. El argumento no se puede sostener de ninguna manera porque, la autoridad que se presenta en el texto va asociada, como señalaba, a un reconocimiento moral. Antes de seguir avanzando, resulta conveniente contraponer el sentido de esta *auctoritas* con su, mal considerado equivalente, *potestas*. Aquélla se asocia a un reconocimiento moral y, podría decirse, que viene dado de suyo. Ésta, implica un poder que se ejerce sobre otro y que se relacionaría mejor con lo que denominados habitualmente ‘autoridad’; dos muestras de esta acepción, podrían ser un policía o un juez. Al hilo de estas sutiles disquisiciones, habrá que valorar si los superhéroes representan o no esa autoridad carismática personal. Por poner un claro ejemplo, Superman encarna esa figura de autoridad. El héroe arácnido, poco a poco, se ‘va ganando’ también ese status.

Otra cualidad vinculada, que ya ha sido nombrada también, es la capacidad de sacrificio del héroe. Antepone los intereses de los demás al propio. Destaca por su compromiso con la justicia, defiende al necesitado y lucha por el reconocimiento de la dignidad de todo ser humano. Ello conlleva sacrificios y sobretodo enfrentarse a las propias convicciones personales. Cuando una situación dada no comporta riesgos ni renuncias, cuando *el viento sopla a favor*, tener principios y defenderlos está bien, pero no es meritorio. Por el contrario, es en las situaciones en las que son puestas en tela de juicio dichas convicciones, cuando se muestra el verdadero héroe. Éste se arriesga a perder si la defensa de un ideal, de un principio merece la pena. ¿No es posible que un héroe de cómics personifique ese espíritu de sacrificio? Considero que sí. Muchos son los personajes que pueden encarnar esta cualidad. Aquellos superhéroes que han sido ‘bendecidos’ por un don extraordinario, tienen la gran responsabilidad de realizar convenientemente su tarea. Pero aquellos que no poseen superpoderes, representan también esa idea de superhéroes entregados a una causa mayor que ellos mismos. Entre otros motivos porque se juegan más. Superman, por ejemplo, es invulnerable y todopoderoso. Pero otros héroes de cómic como Batman, han de recurrir a su destreza y su inteligencia pues no posee ningún poder especial (más allá de su fortuna que le posibilita la adquisición de gadgets y armamento sofisticado para combatir el crimen). Bien mirado, la actitud de Bruce Wayne/Batman podría ser mucho más admirable; el ser inmensamente rico le permitiría llevar una vida alejada de cualesquiera penalidades e ignorar ese compromiso moral al que se aferran los superhéroes. Sin embargo, Reynolds resalta que “[...] el superhéroe a menudo actúa en contra de los deseos egoístas típicos, manteniendo una responsabilidad y un deber inquebrantables con la sociedad” (Reynolds, 2008, 102). Desde esta óptica, Batman sería un ejemplo de ese compromiso que lo podría convertir en un estandarte moral. Es cierto que su “carrera profesional” no ha estado exenta de polémicas, pues ha protagonizado experiencias que poco invitarían a convertirlo en un emblema digno de ser imitado<sup>201</sup>. De todos modos, la idea de Batman como un héroe que sacrifica su interés personal por el bien común, es perfectamente válida. Lo dicho para estos personajes es también aplicable a Spider-Man. Su renuncia a una vida sosegada, apostando por la entrega a la causa de la justicia, le habilita para erigirse en faro moral.

---

<sup>201</sup> Especialmente, como he señalado en la primera sección, el Batman de la década de los 80 reinterpretado por el dibujante Frank Miller.

Una noción clave en la figura de la heroicidad, como hemos visto, es la del destino. En la tradición de la épica clásica griega, uno de los elementos que caracterizan a los héroes es, precisamente, su aceptación, por inevitable, del destino. Ciertamente es que esa aceptación quizá habría que matizarla y valorarla más bien como una resignación. En cualquier caso, el clásico héroe griego, acaba asumiendo que no puede escapar del destino que le ha tocado en suerte. Para alguien como Spider-Man, pienso que, de entrada, no estaría tan claro. Por un lado, le ha correspondido una condición que él no buscaba. La acaba aceptando y la utiliza para hacer el bien<sup>202</sup>. Pero la diferencia más importante respecto al héroe trágico clásico es que éste, haga lo que haga, ve el destino como irremediable. El superhéroe, aunque también acaba abrazando “su” destino, lo hace voluntariamente. En ese sentido, si el hombre trágico está asociado a la necesidad, pienso que podría decirse que, Spider-Man lo está a un “destino contingente”, en la medida que él mismo se lo va labrando.

En línea con lo anteriormente expresado, podemos encontrarnos con que, en ocasiones, el héroe no acepta su destino. Experimenta dudas y en ocasiones reniega de su propia condición. Esas dudas, también son retratadas en muchos episodios de las aventuras arácnidas. Es muy significativo un pasaje de la obra teatral de Friedrich Dürrenmatt, *Hércules y el establo de Augías*, porque muestra con nitidez un tono de amargura que tantas veces se asocia al héroe y, especialmente, también a Spider-Man (dado que, como héroe, a veces es incapaz de resolver satisfactoriamente los problemas con los que se enfrenta):

HÉRCULES: ¿Por qué me consideras un héroe?

IOLÉ: Eres el más grande de todos los héroes.

HÉRCULES: Eso de héroe no es más que una palabra, una palabra que despierta imágenes elevadas, arrebatadoras. Pero yo, en realidad, no soy una palabra, Iole, sino un hombre que, por casualidad, posee una cualidad que los demás no poseen en las mismas proporciones: soy más fuerte que los otros hombres, y por esta razón, porque no tengo que temer a nadie, no pertenezco tampoco al género humano. Soy un monstruo, como aquellos saurios que

---

<sup>202</sup> Para más inri, el cómic de la serie *Amazing Spider-Man #31*, publicado con fecha de diciembre de 1965, lleva por título...”*If this be my destiny...*” (¡Si éste es mi destino...!). Señalo la fecha de publicación porque estamos todavía ante un superhéroe adolescente y poco experimentado en proceso de aceptación de su condición superheroica.



extermino en los pantanos. Su tiempo ha pasado, y también el mío. Pertenezco a un mundo sangriento, Iole, y ejerzo un oficio sangriento. La muerte es mi compañera (Dürrenmatt, 1973, 91-92)<sup>203</sup>.

De las palabras que el dramaturgo pone en boca del propio Hércules, héroe griego por excelencia, se trasluce esa angustia que le lleva, incluso, a rehusar los halagos. Hércules no se ve humano (de hecho no lo es completamente, por ser hijo de un dios). Y esa actitud tiene la apariencia de un rechazo a la idolatría y la veneración que otros sí ansían. Da la sensación de que desprecia su lugar en el universo de los más celebres héroes de la Historia. Se considera un monstruo cuyo tiempo ya ha pasado. Una figura propia de otros tiempos, quién sabe si menos civilizados. ¿En qué sentido cabe entender el lamento de Hércules? ¿Como un momento de debilidad? ¿Un cansancio de la adoración y reverencia con las que se ve agasajado? La declaración de intenciones del héroe griego puede, no obstante, ser interpretada de manera distinta. Por un lado, puede reflejar un desasosiego por la condición heroica que lo aleja del resto de los mortales. Pero por otra parte, también se puede leer en clave asertiva en tanto que no solo asume y acepta su condición sino que entiende los riesgos y los sacrificios que ello comporta. Y, para finalizar estas reflexiones, ¿Sería Spider-Man un trasunto de esta concepción del héroe? Desde luego, tiene momentos de debilidad, de flaqueza, de desear abandonar su tarea, eso es razonable. Pero, al mismo tiempo, como señalaba, también asume y acepta su condición con todo lo que ello comporta. Las décadas que lleva Spider-Man lanzando redes por los rascacielos de Nueva York acreditan esta idea.

---

<sup>203</sup> Como es sabido, en la mitología griega Heracles (Hércules) debe llevar a cabo doce trabajos. Uno de ellos consiste en limpiar de estiércol el establo de Augias que logrará desviando el cauce de los ríos Alfeo y Peneo.

## 2. Algunos posibles modelos de heroicidad arácnida

### 2.1. El Spider-Man de Steve Ditko y el objetivismo de Ayn Rand

En este apartado se va a analizar el pensamiento de la escritora y filósofa Ayn Rand y su influencia en el co-creador de Spider-Man, Steve Ditko<sup>204</sup>. Dicha influencia quedó patente en algunas de las páginas que el artista dibujó en sus casi cuatro años de permanencia al frente de la cabecera de *The Amazing Spider-Man*. Con independencia de las ideas que pudiera tener en relación al objetivismo de Rand y su intención de plasmarlas en las historietas del trepamuros, una primera impresión puede ya ser expuesta: en coherencia con lo que apuntaba en la primera parte de esta sección, defendiendo la tesis de un Spider-Man principalmente kantiano. Si bien el propio Ditko afirmaba sentirse identificado con el pensamiento de Rand, no creemos que sea correcto, *stricto sensu*, hablar de un Spider-Man randiano u objetivista (término preferido por la autora al referirse a sus ideas filosóficas). No obstante, ello no es óbice para aceptar que, en las historietas, puedan hallarse elementos que se compadezcan bien con el pensamiento de Rand. ¿Podría decirse que, en los años en los que Ditko estuvo al frente de *The Amazing Spider-Man*, existió un trepamuros o un Peter Parker objetivista? Esa fue, al menos, la intención de Ditko<sup>205</sup>. Además del trepamuros, también creó al *Dr. Strange* para la editorial Marvel.

En las páginas siguientes, se ofrecerán unas pinceladas biográficas de la autora. En el contexto histórico de sus primeros años, se puede intuir cómo dicha realidad condicionaría su pensamiento. Tras ello, se expondrán los trazos generales del objetivismo. A continuación, mostraré en qué aspectos se podría acomodar Spider-Man. El apartado concluirá con una ‘amistosa confrontación’ entre mi visión kantiana de Spidey y la tesis que sostiene Héctor Caño Díaz en su trabajo de 2017 sobre el objetivismo de Ayn Rand y su influencia sobre Ditko.

Antes de entrar en materia, y por hacer un breve comentario a la tesis de Caño, me limitaré a indicar mi disconformidad con la visión que presenta. Se puede entender,

---

<sup>204</sup> El artista manifestó en múltiples ocasiones su admiración por Ayn Rand. Al parecer, asistiría, con cierta frecuencia, a las charlas y conferencias que pronunciaba la pensadora. En cualquier caso, sin desmerecer esta influencia, nos parece que se sitúa más en la admiración que pueda sentir un seguidor, por ejemplo, de una estrella del cine o televisión, que en la órbita de un fiel discípulo entregado, en este caso, a la causa del objetivismo.

<sup>205</sup> (Chad, 2017. 19:32)

incluso compartir, la caracterización que se hace del héroe randiano. Pero la interpretación según la cual Spider-Man puede encajar en ella, no. De hecho, pese a la crítica hacia Kant, pienso que en el objetivismo se pueden encontrar elementos semejantes a las ideas del pensador alemán o, cuanto menos, que recuerdan a algunos planteamientos éticos del filósofo. Más incluso que afirmar o negar la existencia de un Spider-Man randiano, me atrevería a sugerir una correspondencia de las ideas de Kant en el modelo objetivista y que mostraré al final de este apartado.

Ayn Rand nació en San Petersburgo a principios de 1905 con el nombre de Alisa Rossembaum. Pertenecía a una familia de clase media y de ascendencia judía. La estabilidad económica le llegaría a la familia gracias al esfuerzo personal de su padre, de profesión farmacéutico. He aquí, a mi entender, un factor determinante en la posterior producción literaria de Rand. Su padre encarnaba el modelo del emprendedor, del hombre hecho a sí mismo que podía llegar a triunfar con el fruto de su esfuerzo y de su trabajo. Un modelo que se vería representado en los protagonistas de algunas de sus célebres novelas como *El manantial* (1943) o *La rebelión de Atlas* (1957).

En 1917, conocería en primera persona la revolución comunista, un sistema político, a su juicio, tan autoritario como el zarista. En este contexto, escapando del creciente poder del comunismo, la familia se marchará a la península de Crimea, perdiendo sus propiedades. Esta circunstancia, le hará tomar conciencia de la visión tan anti individualista y a favor del colectivismo del nuevo régimen. Unas ideas, por cierto, tan en las antípodas de las que mostraría Rand en su pensamiento posterior.

Posteriormente, en la universidad, tomará contacto con el pensamiento aristotélico, ejerciendo gran influencia sobre su pensamiento. Por miedo a represalias hacia su familia, se vería en la necesidad de suavizar y reprimir sus pensamientos críticos contra el comunismo. La ausencia de libertades, bajo el paraguas del sistema comunista, la contrarrestaría posteriormente con su visión liberal del *laissez faire*. Con apenas 20 años cumplidos, saldría de Rusia, recalando primero en otros países, para emigrar a “la tierra de las oportunidades”. Su desprecio por el lugar de origen era inversamente proporcional al amor incondicional que sentía por los Estados Unidos.

Señala Rojas en su ensayo *Realidad, Razón y Egoísmo. El pensamiento de Ayn Rand* que:

Al zarpar del puerto hacia América, Ayn sabía que jamás volvería a Rusia, y que su misión básica sería contarle a todo el mundo que ese Paraíso Socialista en realidad era un gigantesco cementerio poblado por gente que moría lentamente esclavizada por el nuevo régimen despótico (Rojas, 2012, 29).

Ya en los Estados Unidos, trabajaría en la industria del cine como guionista. En sus historias dejaba entrever algunas de las ideas que más tarde iría perfilando en sus novelas de ficción y sus ensayos filosóficos. La aportación de Rand, especialmente a la cultura norteamericana del siglo XX, se pondría de manifiesto en el editorial que el periódico *Los Angeles Times* publicó en marzo de 1982 con motivo de su fallecimiento: “Dentro de mil años se recordará un solo nombre del siglo XX por haber sido, en la forma más sorprendente y positiva posible, el único cerebro que tuvo un pensamiento filosófico original en este siglo: AYN RAND” (Rojas, 2012, 23).

En la bibliografía se han incluido los enlaces a algunas de las entrevistas que concedió la propia Rand hablando sobre su visión filosófica aplicada a diversas cuestiones de la vida cotidiana: la existencia de Dios, el feminismo, la democracia, la política y, naturalmente, los rasgos esenciales de su pensamiento filosófico. Considero que es una fuente de primer orden al tratarse de la visión de la propia autora sobre sus ideas. Cosa distinta será, si lo que la misma Rand expone, es una descripción fidedigna. En cualquier caso, se presenta a la propia filósofa hablando de su manera de entender la vida. Las posibles interpretaciones que se puedan suscitar, se dejan al albur de cada cual.

Como indicaba anteriormente, Ayn Rand se declara deudora del pensamiento aristotélico<sup>206</sup>. Las grandes líneas del objetivismo de Rand se podrían sintetizar en la siguiente idea: una filosofía basada en la realidad objetiva; percibida mediante la razón como cualidad exclusiva del hombre. La razón identifica e integra la realidad que percibimos por los sentidos y ello posibilita no solo el conocimiento sino que también considera a la razón como la única guía para la acción y la única guía para elegir sus valores<sup>207</sup>. El planteamiento esencial del objetivismo lo lleva a las siguientes ramas de

---

<sup>206</sup> Entrevista concedida a James Day en 1974.

<sup>207</sup> Entrevista concedida a Johnny Carson en 1967.

la filosofía: metafísica, epistemología, ética, política y estética<sup>208</sup>. Estas cinco ramas, siguen un orden específico. Están jerárquicamente sistematizadas al punto que cada una de ellas, representa la base para la siguiente. En lo que a la metafísica se refiere, el punto de partida es la afirmación de una realidad absoluta objetiva incuestionable: la existencia, existe<sup>209</sup>. Para la epistemología, Rand aborda la razón como algo esencial para conocer. Su ética aborda, no sin polémica, la idea del egoísmo (racional) y la moral que construye el hombre es una moral racional rechazando así una moralidad basada en la fe o en las emociones. La política objetivista está entroncada inexorablemente con el capitalismo y, la estética, solo es considerada arte desde la perspectiva del romanticismo (reinterpretado por ella). Estas son las líneas maestras del pensamiento objetivista que paso a continuación a detallar.

La metafísica representa el primer peldaño sobre el que se sustenta el edificio de pensamiento objetivista. Se puede explicar del siguiente modo: “La existencia, existe; y el acto de asumir esta afirmación implica dos axiomas corolarios: existe algo que uno percibe, y uno existe poseyendo consciencia, siendo la consciencia la facultad de percibir lo que existe” (Rojas, 2012, 67). A partir de la asunción de la existencia, se recurre a tres principios fundamentales del pensamiento para comprender la realidad. A saber: principio de identidad ( $A=A$ ); principio de no contradicción (algo no puede ser y no ser al mismo tiempo, en el mismo contexto) y principio del tercio excluido (algo es o no es, pero no existe otra opción posible)<sup>210</sup>. La consciencia de la existencia de la realidad se relacionará causalmente con la característica única y exclusivamente humana: su capacidad para razonar; el *logos* como factor determinante para conocer.

Respecto a la epistemología, el conocimiento se inicia por la percepción, es indudable que la primera evidencia de la existencia estará en la validez de los sentidos. Siguiendo una de las máximas fundamentales del empirismo: “nada hay en el entendimiento que previamente no estuviere en los sentidos.” Una cuestión es la percepción y la otra la inferencia que hace el pensamiento. Por ello, la función de la

---

<sup>208</sup> En el estudio de Ricardo Manuel Rojas en *Realidad, Razón y Egoísmo. El pensamiento de Ayn Rand*, referenciado en la bibliografía.

<sup>209</sup> Aquí se aprecia la aportación aristotélica y por ende, de Rand y su influencia en Ditko. El artista creó en 1967 a *Mr. A*, un personaje con un nombre inspirado en el principio de identidad de Aristóteles, intransigente en sus principios morales y en su forma de impartir justicia.

<sup>210</sup> El peso de Aristóteles sobre Ayn Rand se dejaría notar, además del contenido de sus obras, en cuestiones formales. Así, la famosa obra *La rebelión de Atlas*, estaba dividida en tres partes. Cada una de ellas titulada con los principios aristotélicos: *La no-contradicción, una cosa o la otra* y, la tercera parte, “*A*” es “*A*”.

razón es precisamente identificar primero, mediante los sentidos, e integrar después, con el entendimiento. La razón es el eje vertebrador de todo este sistema de pensamiento. Como señala Rojas, “el uso de esta facultad (la razón) no es automático, pues en ese caso se trataría de un instinto: el hombre debe reconocer y usar esa facultad voluntariamente” (Rojas, 2012, 102). El ser humano es un ser racional y dotado de libre albedrío. Su actuar está ligado al pensamiento, a la reflexión. El pensar va unido al actuar. El individuo es un hombre de acción y para la acción, a partir de su capacidad de pensar. Si el hombre no piensa, no puede actuar y si no actúa no puede vivir.

En su ética, Rand prioriza un modelo individualista frente al colectivismo. Plantea una moral basada en lo que denominó “egoísmo racional”<sup>211</sup>. Un egoísmo que “implica no actuar basado en el capricho o en el placer del momento sino en entender cuál es, racionalmente, un objetivo importante, qué valor tiene para ti y cómo conseguirlo”<sup>212</sup>. Este modelo se opone frontalmente al altruismo y a la idea generalizada que se tiene del concepto del sacrificio<sup>213</sup>. Rand desafía el código moral del altruismo y rechaza la obligación moral de servir a los otros. En la misma entrevista a Johnny Carson en 1967 apunta que: “cada hombre tiene derecho a existir por sí mismo, y que no debe sacrificarse a sí mismo por otros, o sacrificar a otros por él”. ¿Por qué es tan lejana Ayn Rand a las ideas de sacrificio y altruismo? Para Rand, el ejercicio de estos valores supone el camino hacia el tan denostado colectivismo. En una entrevista concedida en 1974 a James Day, plantea lo inadecuado de la preocupación por el otro, el ser ‘guardián de nuestro hermano’:

(...) yo diría que, desde luego, absolutamente no lo somos, no deberíamos serlo y no deberíamos intentar serlo. La única preocupación que los hombres deben tener por otros hombres es respeto por sus derechos. Un hombre nunca debe esperar que otro se sacrifique por él, y él tampoco debe sacrificarse por otros hombres. Debe respetar la independencia y los derechos de otros, y nunca participar en ninguna forma de esclavitud, de esclavitud política. Pero, fuera de

---

<sup>211</sup> En lo que se refiere al término ‘egoísmo’, en su sentido más puro y exacto, el objetivismo lo define como “la preocupación por el interés personal”. Nótese que de esta definición no se deduce que la preocupación por el propio interés deba ir, necesariamente, en perjuicio del interés de los demás.

<sup>212</sup> Definición extraída de la entrevista concedida a Johnny Carson en 1967.

<sup>213</sup> Valores, altruismo y sacrificio, tan asociados a la labor de un superhéroe que se precie de serlo y, por supuesto, también a Spider-Man.



eso, no es responsable por otros hombres, y nunca debe permitirles a ellos que asuman el papel de ser responsables por él (Rand, 1974, 3:18).

La felicidad personal es el objetivo más elevado. Una felicidad de corte racional. Una actitud altruista podría alejarnos de ella y por lo tanto Rand recela de ese colectivismo, de ese espíritu de ‘sacrificio mal entendido’. La ética objetivista defiende sin ambages el sentimiento de orgullo como una especie de ambición moral. Un reconocimiento moral de la propia individualidad. El orgullo entendido como la satisfacción del “hombre hecho a sí mismo”. De acuerdo con esto, el emprendedor es un ejemplo de ese sentimiento de autosatisfacción<sup>214</sup>. El objetivismo ensalza sin complejos al hombre que triunfa. Al que construye su propia felicidad. Para ello es imprescindible, claro, la libertad. Sostiene que cada hombre es dueño de su propia vida. Bajo esta máxima, es posible elaborar un proyecto de vida personal. Este modelo de hombre objetivista es egoísta en tanto que busca su provecho personal. Pero escoge sus propios valores, racionalmente. Ello supone que dichos valores han de ser tales que posibiliten, no de manera caprichosa sino racionalmente, que sobreviva como hombre; que no pierda su propia identidad ni renuncie a ella. En la línea de ese egoísmo racional, aportamos un último apunte antes de pasar a la siguiente rama de su pensamiento. Dado que Rand señaló la influencia que sobre ella ejerció Aristóteles, vale la pena citar la visión que tiene el filósofo con respecto al egoísmo aplicado a la relación con los demás cuando indica que “el hombre bueno debe ser egoísta porque, como realiza buenas acciones, se beneficiará personalmente y beneficiará a los demás” (Aristóteles, 2001, 276). Lo más cercano a una ‘visión colectivista’, lo encontramos en dos máximas que, aun admitiendo la condición social del ser humano, están vinculadas a esa búsqueda de la felicidad personal, en el marco de ese egoísmo racional: una cooperación que posibilite alcanzar las propias metas de manera más eficaz y eficiente y, al mismo tiempo, que dicha cooperación se establezca en condiciones de absoluta libertad y en ausencia de coacciones de ningún tipo. En el fondo, es otro modo de acentuar la defensa de los derechos individuales. Por todo ello, la vida comunitaria puede ser válida mientras sea útil y posibilite la consecución de unos objetivos propios.

La siguiente rama de las que consta su filosofía, es la política. Para la pensadora, el único sistema político que posibilita el acceso a esa felicidad de la que hablaba antes,

---

<sup>214</sup> El protagonista de su novela *El manantial*, Howard Roark, es un modelo perfecto de ese *hombre hecho a sí mismo* que defiende y ensalza el individualismo.

es un modelo capitalista basado en el *laissez-faire*. La autora rechaza la intervención del Estado en la economía. El mercado debe autorregularse. El Estado solo debe intervenir para garantizar los derechos individuales: la vida, la libertad y la propiedad privada. Para Rand, el principio ético que debe sustentar la política es la ausencia de coacción. Es contraria al uso de la fuerza contra otros hombres más allá de la legítima defensa. El Estado debe, siguiendo a Weber, ostentar el monopolio del uso de la fuerza para asegurar esos derechos individuales.

La estética, como última rama de la filosofía objetivista, va ligada al romanticismo. Este romanticismo objetivista, empero, en nada se asemeja al movimiento cultural del siglo XIX. Para Rand va asociado al principio de que *el hombre posee la facultad de voluntad*. Señala Rojas en su análisis del objetivismo que

“Si el hombre posee voluntad, entonces el aspecto crucial de su vida es la elección de sus valores, y actuar para alcanzarlos y mantenerlos. [...] Si el hombre no posee voluntad propia, su vida estará determinada por fuerzas ajenas a su control, y la elección de valores, por ende, es imposible” (Rojas, 2012, 280).

Esta visión de la autora enfatiza nuevamente la dimensión individualista de su pensamiento. Esa voluntad no es la del hombre abstracto, genérico sino la de un hombre concreto y determinado. El artista plasma detalles de la realidad desde su particular perspectiva.

Una vez presentadas las líneas generales del objetivismo, veamos cómo estos planteamientos filosóficos aparecen en las viñetas de Steve Ditko y, si Spider-Man, pudiera tener cabida en ellos. Ayn Rand trata de definir y presentar un modelo de humano ideal; podríamos decir que, un modelo de ‘héroe’. Éste se aleja de los sistemas morales existentes con el objeto de crear uno nuevo. Ese hombre ideal estaría inscrito en lo que la filósofa denomina “intelectuales profesionales”<sup>215</sup>. Estos intelectuales son los filósofos, aquellos que definen las ideas básicas de una cultura y que en cierta manera determinan la historia. ¿Qué papel desempeña el superhéroe en todo esto? ¿Puede Spider-Man tener cabida ahí? La estancia de Ditko en Marvel, no estuvo exenta de dificultades para él y para sus colaboradores. Dado el modo de trabajar en *la casa de las ideas*, paulatinamente fue siendo innecesaria una relación estrecha de trabajo entre

---

<sup>215</sup> En la entrevista concedida a James McConnell en 1961.

Ditko y el resto de guionistas o dibujantes. De hecho, acabaría hablando con el propio Lee, casi exclusivamente, por teléfono sin tener apenas otro tipo de contacto (en parte también, por una cada vez más indisimulada tensión entre ambos). Esta forma de trabajar dentro de la editorial, tendría una consecuencia clara: muchas de las historias que se publicaban tenían un ‘aroma general a Lee’ pero, el grueso de las tramas, paisajes o dibujos, se debían a los artistas. También en lo que respecta a Ditko. Esa ‘libertad de maniobra’ o dejadez por parte de Lee<sup>216</sup>, explicaría cómo en las aventuras del trepamuros se iba afirmando cada vez más el objetivismo de Ayn Rand. Efectivamente, trataría de plasmar sus propias ideas randianas en historias y argumentos en su etapa creativa al frente del personaje<sup>217</sup>. El mayor control que iba teniendo sobre su obra, le permitían integrar el pensamiento objetivista en la publicación. Una de las historias donde se puede apreciar esta influencia es, paradójicamente, uno de los últimos números de *The Amazing Spider-Man* en los que participó, antes de abandonar Marvel Comics<sup>218</sup>. En el número 36, Spider-Man se enfrentará a *El saqueador*. Para Ayn Rand existen dos tipos de personas: los productores y los saqueadores. Los productores son aquellos estimados por la autora dado que son emprendedores y cuyo trabajo se orienta al desarrollo de un país. Los saqueadores son aquellos “parásitos” que se aprovechan del sistema.

(...) el parásito sigue las opiniones de otros. El creador piensa, el parásito copia. El creador produce, el parásito saquea. El interés del creador es conquistar la naturaleza. El interés del parásito es conquistar al Hombre. El creador necesita independencia, nunca sirve ni gobierna. Trata con los hombres mediante el diálogo libre y la elección voluntaria. El parásito busca el poder. Quiere atar a todos los hombres con una acción común y una esclavitud común (Howe, 2013, 57).

---

<sup>216</sup> Hay que tener presente que en los años 60, cuando nace Spider-Man, Lee es el redactor jefe de la editorial Marvel, coincidiendo con el resurgir de los cómics de superhéroes. El excesivo volumen de trabajo y/o sus responsabilidades empresariales, pudieron ser motivo para que acabase delegando funciones de control artístico en los creadores como Ditko.

<sup>217</sup> Otros personajes creados por Ditko para Charlton Comics, como *The Question* o *Mr. A*, sí son claramente randianos. *Mr. A*, (nombre que ya supone un indisimulado homenaje al principio de identidad aristotélico), hace una distinción moral entre el bien y el mal. Sin ambages ni ambigüedades como el propio Ditko (en contraposición al considerado relativismo moral que encarnaba Stan Lee). No existen, por decirlo de algún modo, escala de grises posible.

<sup>218</sup> En los primeros números del héroe arácnido, cuando las relaciones entre Lee y Ditko eran correctas, el responsable de las tramas y los argumentos era Lee. Por eso, parece razonable que no se observen ‘toques randianos’ en sus aventuras.

En las dos obras capitales de Rand, *El manantial* y *La Rebelión de Atlas*, aparecen estas dos visiones del hombre. La obra *El manantial* fue llevada al cine en 1949 por King Vidor con guion de la propia Rand<sup>219</sup>. El saqueador del cómic es un científico que, como consecuencia de un accidente con un meteorito, obtiene una fuerza sobrehumana y la utiliza para delinquir. En la aventura siguiente, en el número 37, aparecerán contrapuestos los dos modelos de hombres randianos. Por un lado ‘el productor’ caracterizado por un científico-inventor salido de la cárcel, y ‘el saqueador’, en este caso Norman Osborn (el archienemigo de Spider-Man conocido como Duende Verde), quien había robado los inventos del científico y ahora, una vez salido de la prisión, éste planea su venganza. Con independencia de la calidad de la trama argumental de ambos episodios, aparecen rasgos objetivistas aunque no ligados necesariamente al héroe arácnido. Y esto es significativo porque admitiéndolos como una realidad en los cómics, ello no implica necesariamente que se manifiesten en Spider-Man.

El ascendente objetivista también se pone de manifiesto en el estilo artístico. El Peter Parker de Ditko es gráficamente algo tosco, la vestimenta, la apariencia en general es más realista. Es alguien normal y corriente que no llama la atención (como el propio Ditko). Cuando se dibuja al personaje con su traje de superhéroe, tampoco es el referente de un superhéroe al uso. No es alguien hipermusculado como podría ser por ejemplo, Superman. Ese modo de dibujar tan particular de Ditko, responde a la imagen que trata de imprimir a sus creaciones y que va asociada a esa percepción objetivista de un retrato de la realidad más fidedigno. De hecho, en sus dibujos hay pocos detalles y matices en los fondos, edificios...

Hay otra historia en la etapa de Ditko que es un claro homenaje gráfico al pensamiento de Rand y a una de sus obras maestras. Se trata del arco argumental que discurre entre los números 31-33 de *The Amazing Spider-Man*<sup>220</sup>. Es la conocida como *El planeador maestro*. El relato tiene un antecedente importante en el número 10 de la colección. Allí, debido a su delicado estado de salud, la tía May tendrá que ser ingresada

---

<sup>219</sup> El presente enlace contiene un fragmento de la película en la que Gary Cooper encarnando al protagonista Howard Roark, es un fiel reflejo de esa mentalidad individualista. En el alegato final de Cooper se aprecian los trazos esenciales del objetivismo. La preferencia por el individualismo frente a la colectivización, el ideal de hombre productor tan querido para Rand. <https://youtu.be/aZG169IH-dw>.

<sup>220</sup> Lee, S. y Ditko, S. (2013). *El asombroso Spider-Man 2: ¡Si éste es mi destino!*. Girona: Panini Comics.

en un hospital y recibirá una transfusión de sangre de su sobrino Peter. En *El planeador maestro*, la tía May se va sintiendo constantemente mareada sin saber el motivo. Tras ser sometida a pruebas, se descubre que está infectada “misteriosamente” por algún tipo de radioactividad. La transfusión de sangre de Peter está detrás de la infección. La sensación de amargura del héroe es total. Su imprudencia, por no calcular las consecuencias, puede llevar a la muerte a su tía May. Transcurren diferentes acontecimientos y, con el auxilio del doctor Connors (alter ego del peligroso Lagarto), se logra sintetizar un antídoto que puede salvar la vida de tía May. Al mismo tiempo que suceden estos hechos, Spider-Man se ve envuelto en una lucha contra el planeador maestro (que no es otro que su enemigo doctor Octopus) y, literalmente, en una lucha contra el tiempo, pues el antídoto debe ser suministrado a la mayor brevedad posible. El villano parecerá haber logrado su propósito de acabar con Spider-Man al sepultarlo bajo un amasijo de cascotes de hierro. En unas emocionantes y tensas viñetas, el extenuado superhéroe será capaz de sacar fuerzas de flaqueza para liberarse y, cual Atlas sosteniendo el mundo, arroja los cascotes quedando libre para salvar a su tía. La imagen es un claro homenaje a la obra de Rand: gráficamente la estampa de Spider-Man con los músculos en tensión (un trazo, por cierto, poco habitual en Ditko) y soportando el peso del hierro recuerda a Atlas. Además, durante los dramáticos momentos en los que Spider-Man está atrapado (podrían simbolizar varios minutos reflejados en cinco angustiosas páginas) la imagen mental de su tía May y el recuerdo de su tío Ben servirán como acicate para que no desfallezca. Es el recuerdo de su familia lo que le ayuda a no rendirse. Finalmente, el héroe sale triunfante, la tía May recibirá el suero para curarse y la aventura de *El planeador maestro* pasará a ser recordada como una de las más emocionantes y dramáticas que se recuerden en la historia de los cómics de Spider-Man.





Fig. 63. *Amazing Spider-Man #33 – El capítulo final*

Sirvan estas dos tramas para admitir que, efectivamente, sí se pueden encontrar rasgos objetivistas en los cómics del trepamuros. Algunos explícitamente manifiestos, como el primero citado, el de *El saqueador*, y otros, más bien a modo de homenaje, como este de *El planeador maestro*. En lo que al personaje se refiere, más allá del aspecto gráfico, no creo que podamos afirmar que hubiera un Spider-Man objetivista. Aunque es cierto que el héroe arácnido actúa, por lo general, de forma individual (ya se ha hablado de la soledad en la primera sección) no tiene inconveniente en recurrir a otros superhéroes cuando es necesario. Sin ir más lejos, en la historia anterior, necesitará del concurso del doctor Connors para salvar a su tía. Pero hay aspectos, esenciales para el objetivismo, que no concuerdan en absoluto con la tarea que lleva a cabo Spider-Man. Si se piensa en el ideal objetivista llevado a la política, se aboga por un mercado totalmente desregularizado en el que el Estado tenga una presencia mínima, cuando no inexistente (al menos como ideal). Visto cómo ha funcionado históricamente el modelo capitalista (con sus defensores y detractores), pienso que su mera existencia ya justificaría al superhéroe. ¿Por qué motivo? Porque una sociedad totalmente desregularizada, podría llevar hacia las desigualdades sociales. Si no existiera ningún tipo de control sobre la economía, podríamos encontrarnos en la situación de que tampoco habría ningún tipo de control ante los posibles desmanes del sistema. En ese



sentido, los superhéroes se convertirían en los defensores de los más vulnerables y de los abandonados. El *laissez faire* podría ser plausible cuando existe una verdadera igualdad de oportunidades y justicia social. Pero la lógica del capitalismo, no está planteada de este modo. Abundando en la cuestión política, es cierto que en algunas aventuras de Spider-Man, se muestra, a veces directamente, otras de manera más velada, un rechazo al comunismo o planteamientos en esa línea. No nos parece que eso sea achacable tanto a las ideas objetivistas, como al propio contexto histórico en el que se enmarca la etapa de Ditko. En pleno apogeo de la Guerra Fría, la amenaza comunista era un tópico común en la mentalidad norteamericana pero también a nivel mundial. Por ello, que el trepamuros fuese crítico con comportamientos o actitudes de esta índole que aparecían en sus historias, pienso que debe asociarse más a dicho contexto que no a inclinaciones filosóficas en un sentido determinado del dibujante.

Con lo dicho hasta aquí, todavía queda el elemento, en mi opinión, más evidente que diferencia a Spider-Man de un posible héroe objetivista. El trepamuros tiene, si se me permite la expresión, “inscrito en su ADN” el altruismo y el sacrificio como pilares esenciales de conducta. Cuando Rand rechaza que el individuo se sacrifique por otros, está, directamente, eliminando uno de los factores que definen a superhéroes como Spider-Man. Éste actúa empujado por un desinteresado sentido de la responsabilidad, con auténtica vocación de servicio. Actúa, al fin y al cabo, cumpliendo con su deber moral; o lo que es lo mismo, desde mi punto de vista, actúa como un héroe kantiano.

Para concluir este apartado, pasaré a valorar la visión de Caño según la cual se puede hablar de un Spider-Man randiano. Citando sus propias palabras,

El héroe randiano no opera según el imperativo moral que describiera Kant –quien a Rand, de hecho, le producía arcadas– como una suerte de conciencia beatífica implantada en el genoma humano por algún ente impreciso. Más bien opera porque, en caso de no hacerlo, redundaría en su contra. Mientras otros personajes de cómic enarbolan el bien común sin pararse a considerar por qué lo hacen, Spider-Man debate consigo mismo todo el tiempo, meditando el mejor rumbo de acción en un mecanismo mental auto consciente (Caño, 2017, 271).

Me resulta difícil coincidir con esa afirmación según la cual, Spider-Man actúa porque, en caso de no hacerlo, redundaría negativamente sobre él. Pienso que su proceder no está motivado para evitarse un perjuicio. Creo que lo hace porque está convencido de que eso es lo correcto. Además, se produce aquí, a mi modo de ver, una discrepancia. Si aceptamos la hipótesis anterior, habría que aceptar, lógicamente, que el trepamuros se estaría moviendo por inclinaciones (en este caso, evitar perjudicarse). Sin embargo, el egoísmo racional no plantea guiarse por apetencias, instintos o deseos sino por la razón; y ése, es un planteamiento que perfectamente podría acomodarse al pensamiento kantiano. Siguiendo con la reflexión de Caño, Spider-Man es un héroe porque lo decide en un acto volitivo. Es cierto que en la visión kantiana, podría pensarse que no hay elección posible; se cumple con el deber sin más, pero en el ejercicio de la propia autonomía moral, viene de suyo la libertad como cualidad inherente al ser humano. La ética kantiana muestra a la persona como un ser libre y responsable de sus acciones. Efectivamente, Spider-Man actúa en el marco de actos de voluntad; esa voluntad, sin embargo, cabe interpretarla en clave kantiana.

El héroe arácnido es un paladín de la justicia. Desde la óptica kantiana, actúa siguiendo el deber por el deber, no conforme al deber. Es importante la matización y, aunque ya ha sido tratada anteriormente, merece la pena retomarla al hilo de un argumento expuesto por Caño en su trabajo tomado del profesor de ciencias políticas Anthony Spanakos. Éste señala que “cuando la ley contradice nuestra noción de lo que es justo, el ciudadano impecable debe guiarse por su brújula moral y optar por la desobediencia cívica (Spanakos, 2008)” (Caño, 2017, 269). Coincidimos en esta idea. Volviendo a Kant, actuar conforme a la norma puede no ser correcto si esa norma tiene garantías legales pero es injusta. Parece razonable pensar que, en ese caso, habría que desobedecerla. Spider-Man, y ya lo hemos apuntado, como héroe kantiano, se guía por la noción de justicia más que por la ley. Ésta es particular y susceptible de fallos, pero aquélla, tiene pretensión de universalidad y representa el estandarte del trepamuros. Por tanto, coincidimos plenamente con la idea, adecuada para Spider-Man, y como señala Caño, para los superhéroes en general. Pero, una vez más, ligada al filósofo de Königsberg.

Para finalizar, unas palabras a propósito del *leitmotiv* de Spider-Man: la archifamosa sentencia de que *un gran poder, conlleva una gran responsabilidad*. Para

Caño, esta máxima responde al esquema del principio de identidad aristotélico: A, es A. Poder y responsabilidad van indisolublemente ligados en la actuación del superhéroe de las telarañas. Hasta ahí, nada que objetar. Pero la forma de caracterizarla, requiere alguna matización. Cuando Caño afirma que la frase reúne, y cito textualmente: “todas las características del discurso randiano: es categórica, es una verdad necesaria que constituye un fundamento argumentativo, habla de responsabilidad y puede analizarse como un enunciado lógico aristotélico” (Caño, 2017, 274), resulta difícil no pensar nuevamente en Kant. Si la frase es categórica, aceptaremos, por tanto, que es incondicionada, sin matizaciones ni excepciones posibles. La actuación del superhéroe está condicionada por los poderes que posee y ello le lleva, consecuentemente, a actuar con responsabilidad. Además, afirma que es una verdad necesaria. De ahí podríamos deducir su pretensión de universalidad. Valorado desde esta óptica, evocar el imperativo categórico parece más que razonable. Sin profundizar en el pensamiento objetivista de Rand, pues no es el centro de este trabajo (para ello me remito a la muy interesante aportación de Caño), podría cuestionarse si la propia pensadora al ‘anclarse’ tan firmemente a Aristóteles, no dejó de lado la posibilidad de que, en sus planteamientos, no tuviesen cabida, y no de forma forzada, otros desarrollos, como el kantiano.

Llegados a este punto, concluiré ratificándome en la idea de que Spider-Man no es un héroe objetivista. Ni en el conjunto de su trayectoria (lo cual resulta lógico, dada la variedad de artistas y guionistas que han pasado por la cabecera desde su nacimiento) ni en la etapa en la que lo dibujó Steve Ditko. La ascendencia de Ayn Rand sobre éste, sin embargo, está fuera de toda duda. Especialmente, como ya se ha apuntado, en creaciones posteriores cuando el artista abandonó Marvel Comics. He mostrado algunas historietas del trepamuros, a modo de ejemplo, en las que se adivinaban elementos objetivistas y he apuntado la posibilidad de reinterpretar algunas nociones de la filosofía objetivista en clave kantiana dado que, en general, considero que el héroe arácnido se compadece mejor con esa visión.

Con todo, la aportación de Ditko al realizar una mirada más adulta de su superhéroe es digna de ser destacada. Porque al margen de una mayor o menor influencia de Rand observable en los argumentos del personaje, permite realizar una lectura filosófica de calado.

## 2.2. Spider-Man: un héroe quijotesco, un héroe auténtico (Ortega)

Otro interesante punto de vista sobre la heroicidad es el que ofrece Ortega y Gasset. El modelo que planteará el filósofo madrileño se enmarca dentro de la noción de la autenticidad. Para llegar a esta idea, vamos a ofrecer un breve recorrido por su pensamiento, señalando únicamente los ejes centrales del mismo. A continuación, se perfilará su interpretación realista del héroe quijotesco. Con el auxilio de varias reflexiones hechas al respecto, se contrapondrá con la imagen más idealista que ofrece Unamuno. Para concluir, veremos si existen elementos suficientemente sólidos para ubicar a Spider-Man en el paradigma de Ortega.

En su etapa de formación en Alemania, Ortega entrará en contacto con el neokantismo, que le provocará sentimientos encontrados hasta el punto de referirse a sus años de formación como *prisión neokantiana*<sup>221</sup>. Pese a ello, cabe señalar el impacto y la influencia que la cultura alemana ejercería en Ortega en su empeño por “la europeización de España”. Por otra parte, de su contacto con la generación del 98, heredará la preocupación por, si se me permite el adjetivo, el ‘sempiterno’ problema de España. También serán significativas sus discrepancias intelectuales con Unamuno, entre otras, por lo que nos interesa para el tema tratado, sus diferentes acercamientos al personaje del Quijote. En el contexto de la *Escuela de Madrid*, surgirá su temprana obra, *Meditaciones del Quijote* (1914), en la que avanzará algunas de sus aportaciones más importantes al campo de la filosofía, que, en el fondo, es tanto como decir, a la vida; entre ellas, las primeras pinceladas del perspectivismo y su *circunstancia*. La perspectiva representa un componente de la realidad y supone la existencia de un sujeto y un objeto implicados mutuamente. Como señala Abellán:

El yo no es un sujeto trascendental ni conciencia individual de ninguna clase, ya que carece de sentido sin la circunstancia en que está inmerso, igual que las cosas carecen de sentido también sin un sujeto que las contemple. Por ello esta postura implica una superación de la tradicional oposición entre el idealismo y el realismo (Abellán, 1996, 587).

---

<sup>221</sup> En Abellán, J.L. (1996). *Historia del pensamiento español. De Séneca a nuestros días*, pág. 582. Madrid: Espasa.

Desde la concepción orteguiana, esa superación de idealismo y realismo, lleva a al convencimiento de que la realidad del mundo, no está ni fuera ni dentro del propio pensamiento. Está con el pensamiento. Encontramos esta idea en su obra *Qué es filosofía*, cuando señala que: “El mundo exterior no existe sin mi pensarlo, pero el mundo exterior no es mi pensamiento, yo no soy teatro ni mundo –soy frente a este teatro, soy con el mundo–, somos el mundo y yo” (Ortega, 1981, 172). Por tanto, conocer la verdad, la realidad de las cosas, supone una relación ‘simbiótica’ entre el sujeto que conoce y el objeto conocido: el yo con las cosas. En otras palabras, vida.

De la convicción anterior, se derivarán las nociones de razón vital y razón histórica. Somos seres dotados de razón; eso sí; una razón que debe estar orientada, especialmente, hacia la vida. La razón “tradicional” se caracteriza por una facultad para captar la esencia de las cosas. Pero Ortega, en *Historia como sistema*, le da un sentido distinto: “para mí es razón, en el verdadero y riguroso sentido, toda acción intelectual que nos pone en contacto con la realidad” (Ortega, 1970, 60). La razón vital, en consecuencia, será una misma cosa con el vivir. La vida es la *realidad radical*. Como explica el filósofo:

La vida humana es una realidad extraña, de la cual lo primero que conviene decir es que es la realidad radical, en el sentido de que a ella tenemos que referir todas las demás, y que las demás realidades, efectivas o presuntas, tienen de uno u otro modo que aparecer en ella (Ortega, 1970, 3).

Es en ese vivir, que descubrimos que el hombre no tiene naturaleza, sino historia y que ésta no le viene dada; nada se nos da hecho. Debemos ir construyéndola cada día y es que, *la vida es quehacer*; un hacerse a sí mismo en libertad. Esa libertad es inherente al ser humano. Somos intrínsecamente libres; condicionados, no determinados: “ser libre quiere decir carecer de identidad constitutiva, no estar adscrito a un ser determinado, poder ser otro del que se era y no poder instalarse de una vez para siempre en ningún ser determinado” (Ortega, 1970, 39). Aunque parezca paradójico, a lo que sí estamos determinados, es a ser libres. Ortega lo plantea en *Qué es filosofía*, en la relación entre fatalidad y libertad,

[...] Vida es, a la vez, fatalidad y libertad, es ser libre dentro de una fatalidad dada. Esta fatalidad nos ofrece un repertorio de posibilidades determinado, inexorable, es decir nos ofrece diferentes destinos. Nosotros aceptamos la fatalidad y en ella nos decidimos por un destino. Vida es destino (Ortega, 1981, 209-210).

Desde esa libertad, pero asumiendo lo inevitable, elegimos para llegar a ser nosotros mismos. A ser, auténticamente, nosotros. Ese ser auténtico, ese héroe auténtico, es el héroe de Ortega; su particular visión del Quijote, que pasaremos a explicar.

Por lo general, la figura de un héroe tiende a ser la de alguien que representa un modelo de conducta moral. Claro está que, dependiendo de sobre quién se ponga el foco y, sobre todo, la acepción que escojamos del término, podrá ser, más o menos, idóneo. Dicho esto, huelga decir que, asociar la heroicidad a la ejemplaridad moral, implica que no todas las personas pueden serlo. Ya se ha hablado de esta cuestión anteriormente, por lo que no volveré sobre ello. Únicamente señalar que, la noción que manejamos, conlleva, necesariamente, esa ejemplaridad. El héroe que presenta Ortega es, en palabras de Jesús Díaz, un ‘héroe realista’: “alguien cuyos ideales de comportamiento se fraguan y están siempre pendientes de la circunstancia” (Díaz, 2005, 145). Ello supone, en el plano ético, una mirada flexible de la moral. Pero no se ha de confundir esa flexibilidad con un absoluto relativismo moral. Nada más lejos de la intención orteguiana. Si (nos) construimos la historia desde nuestra circunstancia, parece razonable que la moral no siga una pura y dogmática ortodoxia. Debe estar abierta a ese mundo circundante y cambiante. Así lo afirma en sus *Meditaciones*:

Por tanto, será inmoral toda moral que no impere entre sus deberes el deber primario de hallarnos dispuestos constantemente a la reforma, corrección y aumento del ideal ético. Toda ética que ordene la reclusión perpetua de nuestro albedrío dentro de un sistema cerrado de valoraciones, es *ipso facto* perversa (Ortega, 2012, 54).

Si, como señalaba antes, la perspectiva orteguiana supondrá una superación de la confrontación entre idealismo y realismo, ‘su’ héroe se alejará, consecuentemente, de



dicha confrontación. De hecho, reivindica un cierto equilibrio entre ambos ya que: “Si la <<idea>> triunfa, la <<materialidad>> queda suplantada y vivimos alucinados. Si la materialidad se impone y, penetrando el vaho de la idea, reabsorbe esta, vivimos desilusionados” (Ortega, 2012, 220).

Perseguirá, desde su consciente limitación, unos ideales susceptibles de ser incorporados de manera autónoma; con una mente y una moral, abiertas. El héroe, en ese querer ser autónomo, es *fiel a sí mismo*. Es, como dice Ortega “quien quiere ser él mismo” (Ortega, 2012, 231). Es, en cierto sentido, una cuestión de voluntad: “la querencia es real, pero lo querido es irreal” (Ortega, 2012, 226). Podría decirse que el héroe orteguiano es un inconformista. El deseo, la querencia, es real pero lo que se desea, no. Tiene una misión, un proyecto. Se enfrenta a él atendiendo a las dificultades que le podrán salir al camino. Es capital el punto de partida. Existe una realidad que no es compartida, aceptada ni querida y que debe ser cambiada. Don Quijote luchará por cambiarla y al hacerlo, o cuanto menos, al empeñarse en ello, será un héroe auténtico. Así lo señala en sus *Meditaciones*, “el hombre que quiere la aventura no se contenta con la realidad, la hace y reforma en virtud de ese proyecto que no es” (Ortega, 2012, 226). El camino que debe recorrer implica la no aceptación de un *statu quo* que se pretende cambiar. La manera de caracterizarlo es muy precisa:

Aspiran los tales a que las cosas lleven un curso distinto: se niegan a repetir los gestos que la costumbre, la tradición, en una palabra, los instintos biológicos, les fuerzan a hacer. Estos hombres llamamos héroes. Porque, ser héroe consiste en ser uno, uno mismo (Ortega, 2012, 227).

La abulia, la resignación, las tradiciones o la costumbre son obstáculos para llevar a cabo esa tarea. Pero aquellos que se enfrentan a dichos *instintos biológicos*, son, en palabras de Ortega, verdaderos héroes. La vida del héroe supone, según Ortega, *una perpetua resistencia a lo habitual y consueto*. El héroe lo es porque “nada a contracorriente”, porque no se deja llevar. En ese deseo de cambio se inicia la aventura. Ésta es retratada como el proyecto de ser uno mismo. Así lo caracteriza Ortega, *ser héroe consiste en ser uno, uno mismo*. Esa es la autenticidad del héroe. Su ser representa la plena autonomía y libertad necesarias para desempeñar su cometido. Como expresa el pensador: “Héroe es, decía, quien quiere ser él mismo. La raíz de lo heroico hállese, pues, en un acto real de voluntad” (Ortega, 2012, 231). Heroicidad es

autenticidad. Este modelo, como apunta Díaz, trata de: “apostar por el héroe como resistente, como reformador del orden ético y político, y de apostar por la consecución de los valores e ideales que ello supone, pero semejante apuesta por la reforma debe tener siempre en cuenta la realidad” (Díaz, 2005, 160). Este héroe realista tiene, por decirlo de manera coloquial, “los pies en el suelo” porque es consciente de sus limitaciones e intenta transformar el mundo desde ellas. Y, además, podría decirse que no hace un ejercicio de autoengaño. Procura seguir la máxima de Píndaro, *llega a ser el que eres*, en un acto de autoconocimiento, de autoexploración para conocer la propia vocación. Una vocación, en nada arbitraria, pues, siguiendo con el desarrollo de Díaz, “en Ortega sólo se llega a ser el que es si se está conectado con el paisaje, con la perspectiva que a uno le ha tocado vivir”<sup>222</sup>.

El héroe orteguiano tiene tanto un componente trágico como cómico, alejándose de una visión idealizada de la heroicidad. En su ensayo *Héroes homéricos en la obra de Ortega y Gasset*, Luis Miguel Pino retrata esta dicotomía entre tragedia y comedia: “Ortega ve en don Quijote aquel personaje —noble caballero— que pasa por héroe, no héroe épico, sino trágico, cuando *quiere ser* un noble caballero, y héroe cómico, cuando  *cree que es* un noble caballero” (Pino, 1997, 209). Y es que la perspectiva trágica del héroe orteguiano se basa en ‘abrazar’ su destino, entendiéndolo como la aceptación de esa finitud y esa limitación a la que aludía anteriormente.

Aunque el centro de análisis de este apartado es la visión de Ortega sobre el héroe, merece la pena detenerse a ver el contrapunto que representa Unamuno. En la concepción del Quijote, hay una dualidad entre el plano real y el plano utópico. El primero, como hemos visto, lo asumiría Ortega; en el plano utópico, nos encontramos con el filósofo bilbaíno. Éste, como destaca Melo Pereira,

Se centra más en el personaje que en el autor, pues ve en el caballero andante un testimonio vivo de las superaciones y dificultades a las que se ve sometido el hombre que lucha con ilusión por encontrar su propio destino (Melo Pereira, 2017, 71).

He ahí una diferencia esencial entre ambos pensadores. Ortega pondrá su mirada en el ‘creador’; Unamuno, en lo ‘creado’. A partir de unos ideales, tratará de ajustar la

---

<sup>222</sup> Díaz, 2005, p. 166.

realidad para acomodarla a ellos<sup>223</sup>. La encarnación de unos ideales tan elevados, llevarán al héroe a ser ridiculizado por parte de quienes, al contrario que él, ven el mundo como realmente es. El enfoque de Ortega se aferra más a lo mundano, a lo concreto, a lo terreno, en un sentido nietzscheano. El enfoque de Unamuno se centrará en los ficticios personajes y la utopía que quieren representar y, en este proceso, el caballero de la triste figura “no contento con afirmar su voluntad de la aventura, se obstina en creerse aventurero” (Ortega, 2012, 239). Y es que, si, como señalaba más arriba, el modelo orteguiano se fundamenta en la asunción de la propia finitud, el héroe que retrata Unamuno será todo lo contrario; hiperbólico, e inconmensurable en su idealizada infinitud.

A modo de síntesis y antes de pasar a ver qué papel puede desempeñar Spider-Man en el modelo de Ortega, resumiremos su noción de héroe. Es realista y como tal, abierto a la circunstancia, alejado del dogmatismo más recalcitrante. Es, ante todo, fiel a sí mismo. Desde esa fidelidad, trata de ser auténtico. Su voluntad es la afirmación de ser uno, uno mismo. Es autónomo y libre. Su libertad la asume a partir del conocimiento de su limitación. A partir de estas cualidades, podríamos decir, a primera vista, que cualquier personaje de los cómics de superhéroes se identificaría bien con ellas. Si dejamos por un momento la cuestión que nos ocupa y lo valoramos en un sentido más global, podríamos afirmar también que las manidas sentencias *llega a ser el que eres o concóctete a ti mismo* clásicas, tan adecuadas en el ejemplo de Ortega, podrían ser incorporadas a la vida de cualquiera. Al fin y al cabo, ser uno mismo, en una sociedad cada vez más globalizada, no parece mal consejo. Tampoco para el trepamuros. Sin embargo, he de reconocer, no sin cierta tozudez por mi parte, que me cuesta ver un Spider-Man ‘quijotesco’ al estilo de Ortega y alejado, por tanto, del imperativo moral de Kant. Algo que intentaré justificar para concluir este apartado.

---

<sup>223</sup> La visión de un don Quijote idealista se ve caracterizada, por ejemplo, en el conocido musical *El hombre de la Mancha*, de Dale Wasserman y con música de Mitch Leigh y Joe Darion, estrenado en Broadway en 1965. Uno de los temas más conocidos, *El sueño imposible*, simboliza ese anhelo por alcanzar un ideal. El siguiente fragmento permite hacernos una idea de la ingente tarea que debe llevar a cabo el caballero andante. Una labor titánica, para un sueño que, por utópico, será imposible: [...] Creer en un sueño imposible, con fe una estrella alcanzar. // Ese es mi afán y lo he de lograr. No importa el esfuerzo, // No importa el lugar. Saldré a combatir y mi lema será: // Defender la virtud aunque deba el infierno pisar. // Porque sé que si logro ser fiel a tan noble ideal // Dormirá mi alma en paz al llegar al instante final. [https://youtu.be/FX1mT\\_6DgKA](https://youtu.be/FX1mT_6DgKA) El enlace corresponde al fragmento del musical, en su versión española, interpretado por José Sacristán y Paloma San Basilio.

Como punto de partida, señalaré que la afirmación anterior, según la cual no tiene cabida Spider-Man en el modelo de Ortega, no es rotunda. Podemos encontrar una excepción ‘arácnida’, aunque acotada en el tiempo. El superhéroe adolescente que da sus primeros pasos, abierto al mundo y que va descubriendo quién quiere ser, ése sí podría encajar. El trepamuros en sus primeras aventuras puede estar más conectado a la interpretación del pensador madrileño y a un vitalismo de corte nietzscheano. Va creando sus propios valores, va forjando su destino. Es libre para ser todo lo que se proponga. Ese adolescente, podría encajar razonablemente bien. Pero no el Spider-Man adulto. Díaz apunta que “el descubrimiento de la contingencia del humano, del engarce ineludible y siempre constante con la circunstancia [...] suponía la despedida del sujeto trascendental en el sentido clásico”<sup>224</sup>. El sujeto moral orteguiano es un individuo concreto, particular, de *carne y hueso*. La pretensión de Kant, siguiendo la reflexión de Díaz, es “garantizar para la moral un régimen de estabilidad y necesidad equivalente al de las leyes de la naturaleza”. Se requiere, en consecuencia, de fundamentos inamovibles. Hay, por tanto, una coherencia con el sujeto trascendental próximo a la visión del filósofo alemán. Donde Ortega demanda, a mi juicio, atender a las circunstancias de cada situación (en la que un lugar y un tiempo concretos condicionan unos deberes morales determinados), Kant propone un imperativo fundamentado en el deber por el deber. Hasta aquí nos hemos limitado a describir la posición de cada uno. ¿Por qué afirmo que Spider-Man no encaja o no debería encajar en el modelo orteguiano? Pienso que, precisamente, para el superhéroe de las telarañas, el sentir de su acción debe estar inspirado por unos principios esenciales. Bien es cierto que se les podría tildar de cierta rigidez. No obstante, esa rigidez no la asocio a un enfoque dogmático. En última instancia, ¿no se pretende universalidad en su proceder? Creo que ahí estriba la discrepancia. Spider-Man, como superhéroe de todos y para todos, no puede permitirse el lujo de estar abierto a la circunstancia. Y no tanto porque a lo mejor no lo desee (eso nos llevaría a otro debate), sino porque no debe. Ciertamente, el héroe arácnido, por decirlo en términos orteguianos, también acepta su destino; pero con una orientación y una vocación hacia el cumplimiento del deber. Creo que se amolda peor a esa imagen de sujeto empírico. Puede aceptarse una lucha interior entre el querer y el deber, pero, desde mi punto de vista, desaparece cuando Spider-Man llega a su etapa

---

<sup>224</sup> Díaz, op. cit. p.154.

adulto<sup>225</sup>. En ese sentido, tampoco el propio Ortega, según la interpretación que hace de la evolución de su pensamiento Ruiz Serrano, se aleja tan radicalmente del planteamiento kantiano. En su tesis *De Nietzsche a Ortega: idea de la vida y crisis de la modernidad*, apunta:

[...] la noción de felicidad como cumplimiento de la vocación propuesta por Ortega no deja de tener sus paralelismos con la idea de felicidad trascendental de Kant, cierto que esta última reservada a una vida futura, que consistiría en la coincidencia entre lo que queremos y lo que debemos. En Ortega la coincidencia se establece entre lo que se es y lo que se tiene que ser, pero el elemento normativo, y tal vez encubiertamente represivo, se mantiene en el trasfondo (Ruiz, 2018, 422).

Al igual que definiendo a Spider-Man como un héroe más próximo a la órbita kantiana, el modelo de Ortega tampoco desentonaría completamente de la visión del pensador alemán. No obstante, yo no hablaría de un elemento represivo. En el elemento normativo sí podríamos hallar similitudes. Como última reflexión antes de finalizar este análisis, apunta Díaz que existe el peligro de que “la actuación por deber, del deber por mor de sí mismo, no sea en el fondo sino una máscara que encubre, una vez más, un conjunto de recetas que nos hagan más fácil la vida” (Díaz, 2005, 157). Ese riesgo existe y el superhéroe, en ese sentido, no debe bajar la guardia. Pero, en líneas generales, no creo que lo haga. Considero que su sentido del deber está profundamente arraigado y eso se convierte en el principio inspirador de su actuación. Si en Ortega, *llegar a ser el que es* se conecta con la perspectiva, en el héroe arácnido se conecta con la asunción del principio del deber como algo deseablemente inamovible para ser, necesariamente universal.

---

<sup>225</sup> Podría discutirse en qué momento entraría Spider-Man en la edad adulta. El mazazo de perder a su tío representa el punto de partida de su aprendizaje, pero en ese momento es un adolescente de quince años. Y por triste que pueda resultar esa pérdida o incluso la hipotética muerte de su tía May (algo impensable, por otro lado, vista la evolución de los personajes), no dejan de ser personas ancianas que podrían verse abocadas a la lógica natural de la vida. Pienso que uno de los puntos de inflexión que inician su etapa adulta, se sitúa en el cómic de la serie principal, *Amazing Spider-Man* #121. La trama gira en torno a una más de las múltiples peleas entre el héroe arácnido y el villano Duende Verde. No obstante, los acontecimientos se desarrollarán de tal modo que al final de la historia fallecerá Gwen Stacy, la novia de Peter Parker. Ahí se produce un cambio de actitud por parte del superhéroe. Su enemigo conoce su identidad secreta y puede, por tanto, poner en riesgo la vida de sus seres queridos. Ese momento, a mi juicio, cierra una etapa de Spider-Man más acorde con la visión orteguiana del héroe.

### 2.3. Spider-Man: Un héroe “modélico” (Scheler)

Cuando tratamos de definir la noción de valores morales, hacemos referencia a cualidades de las personas que nos atraen o repelen y, en función de ello, son incorporadas, con mayor o menor dificultad, a nuestra vida. En un sentido más restrictivo, no parece conveniente incorporar a la propia vida actitudes o cualidades negativas (desde esa óptica, quien encontrase que un embaucador, por ejemplo, representa un modelo de conducta merecedor de ser imitado, quedaría excluido de la definición<sup>226</sup>), por lo que esa definición, la circunscribimos a una moralidad específicamente buena (con la complejidad que conlleva hablar en términos maximalistas de bondad o maldad, en asuntos de esta índole).

De la importancia que tiene una ética de los valores, da cumplida cuenta el filósofo alemán Max Scheler<sup>227</sup>, de quien analizaremos su concepción ética ligada a la figura del héroe para mostrar en qué sentido es posible hallar similitudes entre dicha concepción y Spider-Man. De entre su vasta obra filosófica, una de las que retratará mejor su idea de heroicidad es *Modelos y jefes*<sup>228</sup>. La obra (considerada, en cierto modo, un complemento de su *Ética*, publicada en 1916) plantea la necesidad de modelos de conducta a seguir. El contexto en el que la escribe ya es significativo. Se trata de un conjunto de textos escritos entre 1911 y 1921. En ellos, el análisis que hace Scheler es el de una generalizada falta de liderazgo en Europa, particularmente, tras la Primera Guerra Mundial. Un certero análisis si se piensa, por ejemplo, en la realidad que estaba empezando a experimentar Alemania con el cada vez más influyente partido nazi. Por tanto, como señalaba, el objetivo de su obra gira en torno a la identificación de verdaderos referentes. En este trabajo, ya he ido apuntando anteriormente la importancia de poseer unos referentes idóneos. Ahora se abordará a partir de la aportación de Scheler.

---

<sup>226</sup> Incluso, si nos adentramos en disquisiciones más exquisitas, podríamos llegar a aceptar como un valor moral positivo el proceder de un *Lazarillo de Tormes* o de un *Buscón*, cuya intención básica es la supervivencia a toda costa.

<sup>227</sup> Scheler realiza una aproximación más detallada y profunda de los valores. En este apartado dedicado a su visión del héroe, se aborda la noción de valor moral, exclusivamente, bajo la interpretación de la definición ofrecida.

<sup>228</sup> La obra tiene una traducción argentina de 1961, que lleva por título *El santo, el genio, el héroe*, de la editorial Nova, que es la que se maneja en este análisis y que aparece referenciada en la bibliografía.



Lo primero de todo, será diferenciar entre el concepto de ‘modelo’ y ‘jefe’ (o líder según la traducción que se utilice). En la introducción a su propia obra, ya expone la intencionalidad de su trabajo: “De las múltiples fuerzas e influencias misteriosas que configuran singularmente nuestra vida humana (...) y que además la orientan hacia el bien o hacia el mal, me propongo considerar dos (...): los modelos y los jefes” (Scheler, 1961, 9).

Con respecto a la figura del jefe, el autor reflexiona sobre el modo de elegirlo y quién pueda ser el más adecuado. Señala que el carisma asociado a la autoridad, es el elemento fundamental. Pero aborda otros elementos que ligan al jefe con unos súbditos que aceptan seguirle; entre otros: fidelidad y entrega; también temor. El súbdito puede seguir al líder no sólo por convicción. Además, por necesidad o miedo. En el otro extremo, tenemos el modelo. Si el jefe opera en el dominio público y visible, la influencia del modelo es discreta y silente. Así lo describe el autor: “El modelo yace, opera y transforma en la profundidad del alma de cada hombre y de cada grupo humano” (Scheler, 1961, 12). He ahí una primera diferencia sustancial entre ambos: el modelo ejerce como tal, sin ser necesaria o intencionadamente consciente de ello; diría que, desde lo más profundo de su ser, desde su autenticidad. Sin embargo, quien sigue a un líder sí lo hace *ex professo*. Dicho de otro modo; al jefe se le sigue, al modelo, se le imita. Otro elemento divergente entre uno y otro, es el marco en el que se sitúan ambos. El modelo puede, perfectamente ser atemporal. Al representar un ideal, es independiente de cualquier época, lugar o incluso realidad. De hecho, la intención es mostrar a un superhéroe de ficción, Spider-Man, como un modelo a seguir. El jefe, sin embargo, pertenece a un mundo real y presente. Los súbditos siguen –al margen de las motivaciones– a un líder que está ‘aquí y ahora’. El jefe ‘conduce’ a sus súbditos por una determinada senda que les marca. No hay, en su proceder, la necesidad de marcar un rumbo moralmente incuestionable. El líder puede guiar a sus súbditos en cualquiera de las direcciones que se proponga. Y, en ese sentido, puede orientarse al bien o al mal. En esta visión, cabría perfectamente un jefe mafioso. En el modelo, no se produce esa dicotomía; al menos, en la caracterización que se propone aquí. Como se pretende que sea un referente, su actuación debe orbitar en torno a la ejemplaridad.

Si bien los jefes podrían llegar a convertirse en modelos (piénsese en un líder político carismático, honesto, capaz... Esta figura, aunque utópica, podría aunar el ser

un buen jefe y además un ejemplo a seguir), no es una práctica que se dé con tanta frecuencia. De ahí que el análisis se centre en la figura del modelo. Señala Scheler:

Si queremos buscar los diferentes modos en que un sujeto puede ejercer sobre otro una influencia moral –sea en buen o en mal sentido–, el primer papel, el papel independiente de las circunstancias contingentes no le corresponde a la orden ni a la obediencia ni a la norma general ni a la actitud adoptada frente a ella, ni siquiera a la ‘educación moral’, sino exclusivamente a los ‘modelos’ (Scheler, 1961, 27).

El desarrollo de la exposición se ajustará a una influencia moral sí, pero únicamente –en palabras del autor– en ‘buen sentido’. Los cinco modelos tipos planteados son: el artista en el arte del placer, el espíritu conductor de la civilización, el héroe, el genio y el santo. Son, todos ellos, modelos ideales insertos en la realidad. Tienen que “abrevarse con la sangre necesaria en la fuente surgente de la historia y de la experiencia” (Scheler, 1961, 29). Son como unos conceptos puros que deben ser ‘llenados’ con un bagaje empírico para ser auténticamente ‘modelos’. No puede haber, a mi entender, una disociación entre ese elemento idealista propio del modelo y el elemento realista inserto en lo concreto. La forma de transmitir los diferentes modelos se basa en la herencia, la tradición y la fe, entendida ésta como la confianza que suscita y el crédito de que dispone ante quien aspira a tomarlo como referente. Aunque por la singularidad del trabajo que se está abordando nos detendremos en el modelo del héroe, vamos a mostrar algunos rasgos generales de los otros tipos. En referencia al santo, éste es considerado, jerárquicamente, como el más importante pues inspira al resto de modelos. Uno de los motivos es que el santo es único. Al contrario que sucede, por ejemplo, con el genio, con respecto al cual podemos ‘venerar’ simultáneamente a varios, el santo ‘originario’ (aquel que está, a su vez, a la cabeza de los diferentes tipos de modelos y jefes religiosos) es excluyente. No se admiran a dos santos ‘originarios’ al mismo tiempo (piénsese cómo esto sucede en las tradiciones monoteístas con las figuras de Jesucristo o Mahoma). Scheler justifica su importancia máxima del siguiente modo:

Él es el tipo humano que encuentra fe en sus adictos, no porque se considere tan ‘buena’ su acción, ni tan ‘verdaderas’ sus palabras (...), sino porque se cree en él, en su persona, en virtud de la cualidad carismática de esta persona misma, de su ser y de ser así. Por la misma razón es que se consideran verdaderas sus palabras y buenas sus acciones (Scheler, 1961, 45).

Creer en el santo se fundamenta, sobre todo, en sus características personales, en su carisma y sus virtudes. A partir de ahí se construye el conjunto de las creencias que sustentan su acción y por la que es secundado. En esta figura coinciden a la par, el modelo y el jefe. Otro tipo de modelo es el genio. Su influencia se sitúa por debajo del santo, posee como cualidad principal la originalidad, que se manifiesta en su obra. En la medida que ésta tiene una amplia proyección, podemos deducir que la influencia del genio es, potencialmente, abierta y universal; en palabras de Scheler, ‘cosmopolita’. Son varios los tipos que se insertan en esta categoría: el artista, el filósofo (o sabio) y el legislador (o juez). Cada uno de ellos ejemplifica una idea ‘pura’: la belleza, la verdad y la justicia, respectivamente.

Sin dejar de ser interesantes, vamos a dejar de lado a otros dos de estos modelos, el espíritu conductor y el artista del placer. De ellos, sólo señalaré que el primero quiere, por encima de todo, el progreso y esa querencia se sustenta en el amor a la humanidad. Por otro lado, el artista del placer (o el goce) representa, en la jerarquía de los modelos, el escalafón más bajo. Es, según el autor de *Modelos y jefes*, el descubridor de nuevos valores de lo agradable. Es un exponente del vivir para gozar, con un componente hedonista. Tras indicar los rasgos más significativos de los otros modelos, nos centraremos ahora en el héroe. Para Scheler es:

Aquel tipo ideal de persona humana, semidivina o divina, que en el centro de su ser se consagra a lo noble y a la realización de lo noble, es decir, que se consagra a un valor ‘puro’, no técnico y cuya virtud fundamental es una ‘nobleza natural’ del cuerpo y del alma a la que corresponde la magnanimidad (Scheler, 1961, 93).

Entre los valores vitales que encarna el héroe, se distinguen los valores ‘puros’, asociados al desarrollo, y los valores técnicos o de ‘conservación’, al servicio de los primeros. Como se expone en el texto, el héroe se consagra a un valor puro. No a la mera conservación sino al desarrollo, a una nobleza natural asociada con la magnanimidad. Personifica la suma de todas las excelencias y virtudes. Posee grandeza de espíritu. En el seno de esa cualidad, encontramos los ejemplos del estadista, el militar y el colonizador.

El dominio sobre sí mismo es la virtud por antonomasia del héroe que propone Scheler. Es además un hombre de voluntad:

(...) esto quiere decir a la vez, hombre de poder. Eso no impide que un alma heroica pueda habitar un cuerpo débil; pero jamás podrá estar unida a una vitalidad débil. (...) Pero también le corresponde al héroe ser capaz de concentrar, de dominar y de dirigir constantemente a objetivos remotos, mediante esa voluntad espiritual, esta vida impulsiva, desviándose lo menos posible. Es esto a lo que llamamos ‘grandeza de carácter’ (Scheler, 1961, 94).

Efectivamente, el héroe es alguien de carácter. No un pusilánime. Al hilo de estas palabras, resulta inevitable pensar en Nietzsche: “Solamente hay voluntad allí donde hay vida: pero no voluntad de vida, sino ¡voluntad de poder!” (Nietzsche, 1992, 136). Posee voluntad de poder. Esa voluntad implica un dominio de sí mismo. Sólo quien tiene autodominio es capaz de conquistar poder sobre los otros. No bajo el prisma de la imposición. Para Scheler, “en el hombre que llamamos héroe, la voluntad de poderío está vinculada con una ‘responsabilidad’ extrema y con un deseo de extender esa responsabilidad” (Scheler, 1961, 95). La responsabilidad se constituye, en cierta manera, en la ‘barrera’ que impide a esa voluntad de poderío, actuar de manera desenfrenada y alejada de un autocontrol. No es concebible para su modelo. En este punto, podríamos hallar diferencias frente a la propuesta de Nietzsche por cuanto que ese control de sí mismo parece alejado de sus tesis vitalistas. Siempre y cuando, claro, no valoremos ese dominio como un modo de autoafirmación del propio yo, que es, a mi juicio, una interpretación más acertada. Al fin y al cabo, el superhombre nietzscheano es aquel que dice *yo soy* como ejercicio de su ser auténtico.

Llegamos a este punto presentando una de las cualidades fundamentales de este modelo y que ya ha aparecido retratada en otros apartados. La figura que aparece en *Modelos y jefes*, es desprendida y entregada a una causa (se da por sentado que, noble): “es un ‘hombre que se dispensa’, y no que ‘recibe’. Es bondadoso por prodigalidad, dispuesto al sacrificio por los amigos y la comunidad” (Scheler, 1961,95). Encontramos aquí el espíritu de sacrificio tan necesario en la figura que queremos representar en este trabajo. Es altruista y antepone las necesidades de los demás a las propias.

Recapitulando los elementos que configuran al héroe de Scheler, podemos trazar el siguiente perfil: no es un jefe sino un modelo. Es digno de imitación, aun no siendo consciente del influjo que pueda ejercer sobre los demás. Puede ser atemporal, trascendiendo épocas y contextos porque la ejemplaridad que lo caracteriza desborda un

espacio y un tiempo concretos. Es una figura ideal e idealizada pero, al mismo tiempo, asentada en la realidad y contemplada desde la realidad<sup>229</sup>. Como héroe ‘modélico’ se caracteriza por encarnar unos valores nobles. Es (o, al menos, intenta serlo) magnánimo. En su ser se encierran las excelencias y virtudes que lo hacen merecedor de ser imitado. Sabe dominarse a sí mismo, es un hombre de voluntad. Un hombre de carácter, alguien que se afirma cada día en su actuación heroica. Es una persona abnegada, con una capacidad de sacrificio tal, que renuncia a su propio bienestar en favor de los demás. Éste, es el héroe de Scheler. Veamos ahora de qué manera podemos encontrar similitudes con Spider-Man.

Siguiendo la descripción anterior, lo primero que cabe señalar es que el trepamuros no es un jefe. Es cierto que se trata de alguien carismático pero no hace uso de esa cualidad para ganarse el favor de su comunidad. Se ajusta mejor a la imagen de un modelo y, al cumplir con su deber, se expone desinteresadamente mostrando su vulnerabilidad al mundo. Gracias a ese altruismo, acabará por generar empatía en los demás. En la línea de lo antedicho, es alguien que se sacrifica por los otros. Ese sacrificio se entiende como una renuncia, pues destina sus esfuerzos y energías a ayudar al prójimo, privándolo de una vida como la de cualquier otro miembro de su comunidad. Al igual que en el modelo de Scheler, aunque represente un ideal, está arraigado en el terreno de la realidad, de lo concreto. En su caso particular, en el espacio acotado de la ciudad de Nueva York. En ese sentido, aunque sus ‘actitudes modélicas’ pudieran llegar a ser atemporales, el sujeto de carne y hueso no lo es. Ahí, nuevamente, cabría diferenciar entre ese modelo ideal, como sujeto trascendental del real, como sujeto empírico; dos visiones que, a mi modo de ver, no tienen por qué ser opuestas.

Vistas las similitudes, podemos encontrar también algunos elementos que alejan al héroe arácnido de ese ideal. Desde luego, no es ni un estadista, ni un estratega ni un colonizador. Tampoco encarna, a mi entender, ninguno de los tipos que se muestran para el santo o el genio; no es ni un profeta ni un juez. Por tanto, es necesario hacer una abstracción de los tipos que plantea Scheler porque no hallamos que, ni en el rol de Peter Parker ni en su identidad superheroica, pueda asociarse con ninguno de ellos, en sentido estricto. Cosa distinta será, como he justificado antes, que algunas cualidades genéricas del ‘modelo’ sí podamos apreciarlas. Es importante, además, distinguir entre

---

<sup>229</sup> Desde este punto de vista, se podría aproximar al héroe realista de Ortega que planteaba en el apartado anterior.

dos ‘Spider-Man’: el adolescente y el adulto. El superhéroe adolescente, en su etapa de formación heroica –por denominarla de algún modo– es más impulsivo e instintivo. Si el modelo de Scheler encuentra similitudes con el vitalismo nietzscheano, el joven trepamuros podría amoldarse bastante bien a esta visión. Ello no es óbice para que, en líneas generales, la jovialidad que le suele caracterizar desaparezca de un plumazo a medida que va madurando. Por otra parte, se nos antoja algo excesivo calificarlo como magnánimo en esta etapa de juventud. No obstante, desde que decide poner sus habilidades al servicio de la sociedad, inicia un recorrido que lo llevará a esa grandeza de espíritu, compartida, por cierto, por la mayoría de los superhéroes de cómics. Ya como héroe adulto, desde el supuesto planteado, en virtud del cual el trepamuros encarna a un héroe kantiano, se aleja de la línea de pensamiento de Scheler. El universalismo kantiano que defiende para el trepamuros no se compadece con la visión ética de aquél. El ‘deber por el deber’ actúa como un mantra que permite identificar claramente a nuestro héroe, e inspirarnos para erigirlo, a su pesar, como un auténtico modelo de conducta moral.

Como reflexión final, antes de continuar con otro modelo de heroicidad, quisiera volver a una idea con la que iniciaba este análisis. La obra de Scheler, como señalaba, se enmarca en un contexto específico falto de liderazgo e ideales de vida moral. Ninguno de los modelos principales –santo, genio o héroe– encuentra un claro reflejo y abona el terreno para el advenimiento de regímenes populistas y, a la luz de los hechos históricos, totalitarios. El objetivo de Scheler, decíamos, sería mostrar referentes con el objeto de poder incorporarlos a la vida personal. Si en el período en el que escribe *Modelos y jefes* Europa adolecía, a su entender, de demagogos, cabría preguntarse si, transcurrido un siglo, la advertencia del pensador alemán no sigue siendo plenamente vigente. El denominado ‘orden mundial’ por el que transitamos, está plagado de ‘prestidigitadores’ que se arrogan, algunos de ellos con una vanidad inconmensurable, el derecho de reivindicarse como auténticos líderes (más bien, ‘iluminados’). En última instancia, nos abocan a una realidad llena de incertidumbres, en la que más que nunca se hace necesario distinguir los demagogos de los verdaderamente inspirados.



## 2.4. Spider-Man: un héroe desubicado (Sidney Hook)

A continuación, vamos a presentar la aportación del filósofo estadounidense Sidney Hook<sup>230</sup> a la idea de heroicidad. A partir del análisis de su obra *El héroe en la historia*, publicada en 1943, se perfilará un modelo de héroe que es más bien la descripción de alguien insertado en la realidad histórica. El momento en el que la obra ve la luz, es crítico para la historia de la humanidad. En el contexto de la 2ª Guerra Mundial, con el auge de los totalitarismos y lo que ello supuso en millones de muertes, el autor examinará de qué manera la historia ha aplaudido la aparición de unas personas, algunas de ellas con unas cualidades excepcionales, que, en virtud de sus logros, fueron capaces de llevar a cabo transformaciones (no necesariamente para bien) que tendrían eco en los siglos venideros. Tras mostrar cómo ha sido ese héroe en la historia, se valorará si es posible encajar a Spider-Man en él.

Como punto de partida, cabría señalar que el título de la obra cobra sentido si se tiene en cuenta la afirmación de Hook en virtud de la cual “los hombres sólo hacen la historia cuando tienen propósitos” (Hook, 1958, 8). Esta afirmación ya muestra, negro sobre blanco, el modelo de héroe que explicará el pensador. Un héroe, inserto en la historia, que la va construyendo cuando existe un objetivo, una visión teleológica en la construcción de esa historia; entendida ésta no sólo desde el plano estrictamente personal y concreto, sino, especialmente, desde una perspectiva global.

---

<sup>230</sup> El filósofo estadounidense Sidney Hook (1902-1989) fue seguidor del pragmatismo de John Dewey. Tuvo una primera etapa asociada a las ideas marxistas, aunque la abandonaría coincidiendo con el paulatino ascenso del nacionalsocialismo alemán. Fue conocido por sus críticas a los totalitarismos de uno u otro signo y por sus abiertos posicionamientos anticomunistas en el contexto de la Guerra Fría. Transitó, a lo largo de su vida, por el amplio espectro ideológico sin abrazar abiertamente ningún posicionamiento concreto. No obstante lo anterior, en los últimos años de su vida, se le asociaría más bien con un pensamiento neoconservador. La mayor parte de su obra se compone de escritos enfocados en el pensamiento social y político estadounidense en el periodo posterior a la 2ª Guerra Mundial. Como filósofo político, se involucró desde bien temprano en temas esenciales de la democracia, la libertad y la igualdad. Fue un convencido defensor de las libertades individuales, si bien ello no sería impedimento para reconocer la limitación de la libertad de expresión por parte de un sistema democrático. Su visión sobre los límites de la libertad cabe entenderla como una sensibilidad al surgimiento del nazismo. Hook consideraba legítimo tomar medidas que restringiesen la influencia de grupos o partidos antidemocráticos dentro de una sociedad democrática. En el siguiente enlace se puede consultar sus aportaciones en campos como la filosofía, la política, la ética o la educación, en donde propondría cambios pedagógicos en el sistema educativo estadounidense: <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/sidney-hook>.

En primer lugar, el héroe es caracterizado como un líder-conductor de una sociedad. Esta imagen puede ser válida para abarcar desde un Moisés guiando a su pueblo hacia la tierra prometida, hasta un Adolf Hitler en su tarea de encauzar al pueblo alemán de nuevo hacia la grandeza tras la derrota y humillación en la 1ª Guerra Mundial. El conductor es un líder nato, carismático, que asume ese liderazgo, en cierta manera, ‘abrazando su destino’ y sometiéndose a la voluntad divina (en el caso propuesto de Moisés) o a la supuesta voluntad del pueblo (en el caso de Hitler). No son pocos los ejemplos en la historia, de personajes que se han arrogado para sí la prerrogativa de investirse como líder y conductor de las masas. El acento habría que ponerlo en la intencionalidad del pretendido conductor. En el caso apuntado de Moisés, existe el objetivo de cumplir con la divina providencia. En cuanto a Hitler, ¿sería aceptable reconocerlo como líder-conductor? ¿Habría que hacer responsable al pueblo alemán de haberse dejado guiar por él? La respuesta, aboga por una consideración específica de este tipo de líder-conductor. Obviamente, no cualquiera puede llegar a serlo. Hook señala la importancia de la educación de los jóvenes en la transmisión de la idea de una admiración hacia el héroe. Una admiración que, de forma incontrolada, puede desembocar en idolatría. Bajo este supuesto, se entiende lo esencial que es, para el éxito de los regímenes totalitarios, controlar la educación desde la edad más temprana y convertir la información veraz y objetiva, en mera propaganda. Tal y como plantea Hook: “En muchos países, particularmente en los países totalitarios, se fomenta con diligencia el culto del héroe y del conductor entre los adultos lo mismo que entre los niños y los estudiantes” (Hook, 1958, 15)<sup>231</sup>. Una democracia consolidada colabora con sus conductores pero, al mismo tiempo, debe ‘desconfiar’ de las atribuciones que les son asignadas (de ahí, la importancia de la separación de poderes) para que la tal democracia no devenga, en palabras de Hook, en una *escuela de tiranos*.

Otra cualidad del héroe que plantea Hook es su condición de salvador. Hasta cierto punto, podría resultar inquietante, pues no sería exagerado inferir una dejación de funciones por parte del Estado como garante del orden en un modelo de democracia con

---

<sup>231</sup> En el texto, Hook no habla únicamente de regímenes totalitarios. De acuerdo con sus palabras, cabe pensar cómo en los sistemas donde están garantizadas las libertades y los derechos civiles y políticos (por no ir más lejos, nuestra “joven democracia”) existen tentativas, por parte de los partidos, de ejercer un cierto control, unas veces tácito y otras, del todo indisimulado, sobre los medios de comunicación públicos. Además, nuestro país tiene el “dudoso honor” de modificar las leyes educativas cada vez que se produce un cambio de gobierno, con la consiguiente acusación, por parte de la oposición, de intento de manipulación y adoctrinamiento.

libertades públicas. Y esta inquietud se extiende no solo al Estado sino, especialmente a la propia ciudadanía cuando se dice que: “(...) los hombres siempre esperan que alguien los salve. El interés en el héroe se intensifica naturalmente cuando hay una crisis aguda en los asuntos sociales y políticos, cuando algo debe ser hecho y hecho con urgencia” (Hook, 1958, 16). Una imagen que puede venir a la mente al hablar de este *salvador* es la del dictador en el sentido genuino del concepto. En la antigua Roma, el dictador poseía poderes extraordinarios y era investido de una autoridad suprema. Asumía el poder absoluto durante un tiempo limitado. Si con el tiempo esta magistratura pudo devenir en auténtica tiranía, con todas las connotaciones negativas que conlleva, es fácil deducir por qué se considera alarmante la figura de un salvador. Pero además, si como señala el autor, los hombres esperan que alguien los salve, podríamos achacarles igualmente la responsabilidad por esa dejación de funciones que comentaba más arriba. En el contexto de esa visión del héroe como un salvador, el autor apunta la hipótesis de “el gran hombre” en virtud de la cual, alguien así, dotado de unas cualidades especiales, habría podido evitar un conflicto como la 1ª Guerra Mundial. Este supuesto, si se me permite la expresión, entraría en lo que podríamos denominar, ‘política ficción’, dada su imposible demostración. Pero es interesante, porque abunda en la idea que el mismo Hook expone, al afirmar que los hombres esperan ser salvados. Da la sensación que la sociedad pone todo su afán en esa esperanza; que aquellas necesidades de primer orden, como la seguridad o la protección (emocional y físicamente) o la asunción de responsabilidades, se dejan en un plano ajeno a la propia ciudadanía, como si no fuera con ellos. Parece, en definitiva, una apuesta hacia un modelo alienante; parafraseando a Étienne de La Boétie, de *servidumbre voluntaria*. Hay, en esta lectura, una visión negativa o pesimista (como se prefiera) de la noción del gran hombre (o gran mujer). No obstante, lo cierto es que en la historia de la humanidad, sobre todo en momentos de crisis, han ido apareciendo muchos ‘grandes hombres’. Unos, inesperados, otros, plenamente conscientes de su misión. En cualquier caso, todos ellos son reivindicados por la historia. Esta afirmación de Hook podría ser vista desde una óptica determinista ya que el propio autor afirma en su ensayo *The Hero as a World Figure* (El héroe como figura mundial) que:

En cualquier evaluación moral o psicológica que se haga de las personalidades de Alejandro Magno, César, Mahoma, Catalina II, Napoleón, Hitler (...) hay un claro consenso en que se encuentran entre los grandes hombres y mujeres de la

historia. ¿Qué los hace geniales? El hecho de que si no hubieran vivido cuando lo hicieron o actuaron como lo hicieron, la historia de sus países y la historia del mundo, en la medida en que las historias están entrelazadas, habría sido profundamente diferente (Hook, 1973, 67)<sup>232</sup>.

A la luz de sus palabras, habría que dilucidar entre aceptar un cierto determinismo histórico o social con respecto a estas figuras o, por el contrario, que la historia estaría condicionada; no determinada por ellas. Me inclino más por lo segundo pues Hook, como defensor de la libertad –aun con matices, sobre todo en momentos de crisis–, rechazó todo tipo de determinismo dotando a las personas el ‘papel protagonista’ en la construcción de su propia historia, individual y colectivamente.

Hasta aquí, se ha descrito al héroe desde dos posiciones complementarias entre sí; el héroe como un líder conductor y como salvador del pueblo. Seguidamente, trataremos las visiones más características que propone Hook: *el hombre-acontecimiento* y *el hombre que hace época*. Antes de presentarlos, empero, es conveniente hacer alguna matización que el propio Hook apunta para entender bien ambos modelos. Por un lado, distingue entre el héroe de acción histórica y el héroe del pensamiento. Por importantes que puedan ser ambos para el propio devenir histórico, tanto a nivel de un país o una civilización como en la esfera global, parece razonable considerar que un héroe del pensamiento (como podría ser, por ejemplo, un eminente filósofo) no puede trascender como lo haría el de la acción histórica, salvo que sus ideas pudieran ser inspiradoras para los hechos acaecidos. Además, y esto es importante por el enfoque que le damos a nuestro ideal de (super)héroe, Hook precisa que “debemos descartar como inapropiada la concepción del héroe como hombre moralmente valioso, no porque los juicios éticos sean ilegítimos en la historia, sino porque gran parte de la historia fue realizada por malvados” (Hook, 1958, 114). Aunque al final de este apartado se valorará la posible idoneidad de Spider-Man como héroe desde la óptica de Hook, parece que no ha de tener cabida con esa declaración de intenciones. En cualquier

---

<sup>232</sup> *The Hero as a World Figure* es un ensayo aparecido en 1973 en una compilación de artículos en torno a la heroicidad con el nombre *The Hero and the Heroic Ideal* (El héroe y el ideal heroico) en el anuario *The Great Ideas Today* de ese año. Por resumir se han citado sólo algunos de los considerados por Hook como ‘grandes hombres o mujeres’ pero, en el ensayo se destacan más: San Pablo, el emperador Constantino, Enrique VIII, Lincoln, Lenin o Churchill, entre otros (traducción propia del original inglés).

caso, hechas estas puntualizaciones, veamos cómo diferencia el pensador estadounidense los dos modelos citados:

El *hombre-acontecimiento* en la historia es cualquier hombre cuyas acciones guiaron los acontecimientos posteriores por un cauce muy diferente del que habrían seguido si esas acciones no hubieran ocurrido. El *hombre que hace época* es un hombre-acontecimiento cuyas acciones son consecuencia de una destacada capacidad de inteligencia, voluntad y carácter más bien que de los accidentes de las circunstancias. Esta distinción tiende a hacer justicia a la creencia general de que un héroe no solo es grande en virtud de lo que hace, sino también de lo que es (Hook, 1958, 114-115).

A partir de estas definiciones, podríamos afirmar que, en principio, hombre-acontecimiento puede serlo cualquiera si, como el autor señala, se halla presente en el lugar y el momento adecuados<sup>233</sup>. Es, más bien, circunstancial. Puede llegar a ser decisivo, pero respecto al hecho; el ‘ejecutante’ es aquí secundario. Depende del apoyo de un grupo social. Sin embargo, el hombre que hace época requiere de grandeza, de carisma. Se desvincula del grupo que pudo contribuir a auparle a su puesto. El hombre que hace época es independiente del pueblo pero no de las herramientas de que dispone el sistema para perpetuarse<sup>234</sup>. En *El héroe en la historia*, Hook presenta gran cantidad de casos que ponen de manifiesto esa diferencia entre un modelo de héroe u otro; especial será la atención que brindará a Lenin quien, a su juicio, sería uno de los máximos representantes de ese héroe como el hombre que hace época.

A modo de síntesis, observamos que la figura que se toma aquí como heroica, se ve representada en las siguientes categorías: un conductor guiando a su pueblo (a veces cegado por las cualidades de su líder, sin atender a sus intenciones) que lo sigue hacia una pretendida “vida mejor”. También, un salvador que a lo largo de la historia se ha erigido como el ‘gran hombre’, en cuyas acciones descansa el progreso de su comunidad particular, o incluso, de la humanidad. Finalmente, el héroe como hombre-acontecimiento o como el hombre que hace época, han sido las otras consideraciones

---

<sup>233</sup> Hook utiliza como muestra de hombre-acontecimiento el cuento de “El pequeño héroe de Holanda”, en el que un niño, Peter, taponó el pequeño agujero de una presa con el dedo, arriesgando la vida por su comunidad y evitando una segura inundación. Un hecho trascendental fundamentado en la “casualidad”.

<sup>234</sup> En ese sentido, piénsese en lo que se indicaba anteriormente a propósito del control de los medios de comunicación.

respecto de su visión que, a todas luces, chocan frontalmente con el modelo que representa Spider-Man.

Como primer elemento decisorio, consideramos que ese modelo que describe Hook está del todo alejado de los parámetros en los que se mueve nuestro superhéroe (a mi entender, el autor retrata cómo ha sido ese héroe en la historia más que ofrecer una propuesta propia). El motivo principal: Spider-Man es un héroe democrático en un entorno democrático. Los modelos descritos por Hook, se alejan de ese marco. Muchos de los ejemplos de los ‘grandes hombres’ de la historia, encarnan ese tipo de líderes encaminados a hacer más grandes sus leyendas y sus legados. Son héroes que pueden morir o aparecer sufriendo derrotas, pero que serán reivindicados por la historia. Comparten cualidades que van más allá de un determinado entorno histórico o momento particular. Se les reconoce como héroes desde alguno (o varios) de los esquemas planteados por Hook.

En lo que al conductor se refiere, éste no ha tenido, a lo largo de la historia, un comportamiento éticamente irreprochable (decir, de hecho, que es más normal no tenerlo, nos parece excesivo, aunque probablemente más cercano a la realidad). Spider-Man es humano y comete fallos, no obstante, el plano moral está indisolublemente ligado a su tarea. Además, por importante que sea la labor de salvar vidas, el trepamuros nunca se ha alzado como un líder que conduzca a su comunidad hacia no se sabe dónde. Distinto es, como ya hemos señalado en este trabajo, que se constituya en un modelo de comportamiento. Sin embargo, no en un conductor como el presentado. En cuanto a la figura del héroe como salvador, si entendemos el término en su sentido literal, cualquier superhéroe podría ser caracterizado como tal. Pero el sentido que propone Hook se aleja del tipo que podría ser Spider-Man. Ya se ha señalado más arriba que las categorías descritas chocan, en mayor o menor medida, con los regímenes democráticos. El propio Hook lo apunta al señalar que “una democracia debería favorecer la creencia de que todos son llamados y de que todos pueden ser elegidos” (Hook, 1958, 169). No parece que un salvador al uso, estuviese dispuesto a compartir esa creencia. Pero el superhéroe de las telarañas, que se enmarca en la justicia, no aceptaría la denominación de ‘gran hombre’ (aunque pudiésemos admitir que lo es) si ello suponía eludir los elementales principios de una democracia.



Si el héroe como hombre-acontecimiento es descrito como alguien que puede marcar la diferencia, en la medida que sus acciones condicionan los acontecimientos de su entorno, podría considerarse que Spider-Man sí lo es. Bien pensado, una circunstancia azarosa (con toda la gente que pudo asistir a una exposición científica, una “caprichosa araña” tuvo que acabar picando a Peter Parker) le cambiaría la vida. A partir de ese momento, sus circunstancias y las de su entorno, ya no volverán a ser las mismas. Desde esa óptica y, tal vez un poco forzado, podría verse al trepamuros en esta categoría. No obstante, atendiendo a la premisa inicial, según la cual su marco natural es la democracia, hemos de rechazar también ese posible encaje aquí. Finalmente, por lo que se refiere al hombre que hace época, tampoco podemos hallar en esta categoría el mínimo resquicio para ubicar a Spider-Man. El propio Hook da los motivos para ello al manifestar que: “si definimos al héroe como un individuo que hace época y determina el curso de la historia, se sigue que una comunidad democrática debe hallarse eternamente en guardia contra él” (Hook, 1958, 163). No creemos que el héroe arácnido *determine el curso de la historia*. En su vida ficticia, actúa con un propósito firme, pero atendiendo (una vez más) a su deber moral; no a ninguna intencionalidad. El héroe que hace época lleva implícito una visión trascendental de sí mismo de la que carece el trepamuros.

Si, como señala Hook, gran parte de la historia ha sido realizada por malvados, huelga decir que, desde ningún punto de vista, Spider-Man tenga cabida en alguna de las categorías planteadas. Su posible ubicación en alguno de los tipos no se sostiene cuando se confrontan con la concepción de una democracia. Es importante remarcar la idea porque, en última instancia, es el marco en el que se desarrolla el día a día del trepamuros. Y es que, el pensador estadounidense retrata un héroe que a lo largo de la historia no se ha distinguido por mostrar reparo alguno en la consecución de sus objetivos. Nada que ver, por tanto, con el sentido de la responsabilidad que acompaña a nuestro superhéroe en su historia, que ya es la nuestra.

## 2.5. Spider-Man: una tarea inacabada (Savater)<sup>235</sup>

El modelo ético que presenta Savater en su obra *La tarea del héroe* es el de una ética trágica, entendida como “la postura ética que no pretende resolver la antinomia destino-libertad” y, en base a este supuesto, continúa: “jamás podrá darse el triunfo definitivo de una de las polaridades contrapuestas y *que esto no sólo no invalida el sentido de la ética, sino que lo funda*. La ética trágica permanece tenazmente en una inmanencia *abierta*” (Savater, 1983, 25). Hay dos elementos, interrelacionados, que merecen ser destacados de esa definición. En primer lugar, la imposibilidad de resolver la dicotomía entre destino y libertad nos acerca a la visión orteguiana sobre el mismo concepto y que ya se ha valorado en el apartado dedicado al filósofo madrileño. Cuando Ortega afirma que, inexorablemente, fatalidad y libertad van ligadas, nos está recordando que vivir es elegir a partir de las “cartas” que, en suerte, nos han correspondido en el juego de la vida. Cuando Savater señala que no existe intención alguna en resolver esa antinomia, está aceptando que ambos polos son consustanciales al hecho moral. El segundo elemento, se refiere al ser *abierto* de esa ética trágica. Cabe entenderlo, como la comprensible incertidumbre ante lo que no está escrito, lo incompleto e inacabado. Pero, al mismo tiempo, ese ser abierto supone todo un ‘mar de posibilidades’ para la construcción del modelo de héroe que plantea el autor.

Dice Savater que “el carácter es lo libre del hombre, la verdad de su en sí, según su carácter, actuará el hombre. [...] Para saber lo que un hombre quiere, bastaría con saber lo que es” (Savater, 1983, 38). La personalidad la constituyen diversos factores: elementos hereditarios y ambientales: el talante y el carácter. Nuestra personalidad se va modelando con el paso del tiempo, con las experiencias de la vida. López Aranguren distingue entre talante y carácter cuando los define como una primera naturaleza, el talante, y una segunda naturaleza, el carácter. Dicho de otro modo, el talante alude a una forma premoral de conducta acerca de cómo nos enfrentamos a la realidad por naturaleza y el carácter, hace referencia a la forma plenamente moral sobre cómo nos enfrentamos, por hábito<sup>236</sup>. El carácter se va formando a medida que tenemos

---

<sup>235</sup> El pensamiento de Savater en torno a la heroicidad nos revela una visión próxima al vitalismo nietzscheano, lo cual lleva a suponer, de entrada, que tendrá un difícil acomodo con el perfil kantiano que se le atribuye a Spider-Man en este trabajo. Como héroe vitalista, este modelo recogido por el filósofo vasco, reivindica su individualismo como razón de ser. En las siguientes páginas, nos aproximaremos a él para desentrañar en qué consiste la tarea del héroe y cómo éste es caracterizado. Una vez descrito, veremos si este enfoque y Spidey admiten alguna similitud.

<sup>236</sup> Polo, M.A., 2013, pp. 9-12.

experiencias y tomamos decisiones; en última instancia, a medida que vivimos. De ahí se desprende, necesariamente, la condición de ser libres. En consecuencia, bajo el manto de esa libertad, podremos construir(nos).

Hemos visto un modelo de héroe caracterizado, de momento, por la asunción de su libertad como factor definitorio para conformar una determinada personalidad, un determinado carácter y de este modo vivir en el aquí y el ahora. Siguiendo con esta marcada influencia nietzscheana, encontramos otro rasgo esencial en el que se define al héroe como “el hombre que quiere; pero este querer se expresa en la afirmación de un ideal ético propio, de una sublevación contra lo genérico que propone nuevas normas a su medida” (Savater, 1983, 50). Así como el *superhombre* es quien crea nuevos valores frente a una moral decadente, el héroe, en ese ejercicio de libertad, propone su propio marco normativo de conducta moral. En ese sentido, la pregunta clave de la ética no será qué debo o qué puedo hacer, sino qué quiero hacer. Y, como señala el autor, “será desde lo que yo quiero radicalmente en cuanto hombre desde donde habrá de determinarse mi deber y desde donde cobrará sentido mi apertura a lo posible. *Mi querer es mi deber y mi posibilidad*” (Savater, 1983, 79). El deber tiene un componente normativo, el poder, un ingrediente decisorio. En este modelo el querer es primordial. Frente a la ética del deber –el modelo kantiano, por antonomasia–, Savater contrapone una ética del querer. A ella se supeditan las otras dos acciones: “El deber es lo que el querer funda; la posibilidad, lo que el querer descubre” (Savater, 1983, 79). ¿Dónde radica la problemática con respecto a estas acciones? En el hecho de que no tienen por qué coincidir. Por ejemplo, para un planteamiento formal kantiano, no existe una disonancia entre el querer y el deber. Hay una prioridad de la ley moral (véase, el imperativo categórico) a la que, en todo caso, se supedita el deseo. Se produce una conciliación entre el deber y el querer, entre la moralidad y la felicidad. Y, de todos modos, si no se da esa concordancia, el deber será lo primero y mostrará cómo actuar. Pero en el modelo de héroe propuesto aquí, esa conciliación no se produce. Ese querer, Savater lo vincula al reconocimiento de uno mismo, del otro y en el otro. En este punto, encontramos una cierta discrepancia sobre la que merece la pena detenerse. Al principio de este apartado se señalaba una predilección por un cierto individualismo; sin embargo, el propio autor, al aludir a ese reconocimiento, lo vincula a una vida en comunidad. Ciertamente, parte del sentido del término implica una mínima pluralidad de sujetos que realicen el acto de reconocer(se). A mi juicio, la variable para deshacer esta posible

incongruencia hay que buscarla en el interés personal que conlleva ese reconocimiento cuando señala que “por este reconocimiento en el otro vemos en él nuestra propia autodeterminación y queremos su querer como objeto infinito. (...) la aceptación de su libertad respecto a mí proporciona una base inatacable a mi propia libertad” (Savater, 1983, 85). Reconocemos al otro y nos reconocemos en el otro, como ejercicio de autodeterminación. Porque, en último término, lo que queremos es autodeterminarnos; volviendo a Píndaro, *llegar a ser quienes somos*.

Siguiendo con el análisis del tipo de héroe que se va componiendo a partir de las reflexiones del filósofo vasco, encontramos otro elemento capital que pone el acento en la tarea que desempeña: “Héroe es quien logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia” (Savater, 1983, 111). El héroe es virtuoso. Pero no desde la óptica del moralmente bueno o dispuesto a realizar buenas acciones. La virtud de la que se habla aquí vuelve a ponernos delante del filósofo de *Zaratustra*. Entendida como fuerza y excelencia, surge de su propia naturaleza. Es una fuerza expansiva y desbordante porque este héroe, próximo al *superhombre*, es el que se autoafirma y el que triunfa, aquel en quien confluyen el querer y el poder; el que tiene la voluntad de poder: ese impulso vital que configura la esencia íntima de su ser. Es el deseo de superarse, de ser dueño de sí mismo y de su propio destino. Es, en definitiva, el que goza de vivir, el que pone en valor todas sus potencialidades. Al igual que el *superhombre*, este tipo de héroe también es creador; representa una personal reinención de la norma. Rebosa vitalidad. Muestra una soberbia, no tanto por desprecio hacia los demás sino por exaltación de sí mismo. No cabe la humildad en este héroe.

Otro de los elementos que se quiere resaltar en esta visión del héroe, lo encontramos también en otros autores que han tratado la idea de la heroicidad; nos referimos a la aventura. Como señala Savater, el campo de acción del héroe es la aventura. Por caracterizarla brevemente, según sus palabras, es un *tiempo lleno*. Es intenso, dramático, siempre ‘pasan cosas’. Se contrapone, en ese sentido, a la rutina<sup>237</sup>. Además, *las garantías de normalidad quedan suspendidas*. Si, en el marco de la aventura ‘pasan cosas’, éstas van ligadas al ámbito de lo inesperado y de la incertidumbre. Esto es así porque, como ya se apuntaba con anterioridad, el camino no está trazado. El héroe lo va marcando. Las reglas se van escribiendo a medida que se

---

<sup>237</sup> Al hablar en el epílogo del denominado héroe ordinario, encontraremos que esa rutina podría ser perfectamente un elemento determinante de su acción.

van sucediendo sus peripecias. El tercer rasgo que apunta Savater lo enfrenta a la inevitabilidad: en la aventura *siempre está presente la muerte*. Desde que el héroe inicia su periplo, lo acompañan experiencias extraordinarias donde los desafíos son constantes. El riesgo que se corre, por lo que se puede perder, es compensado si al final se logra su objetivo.

Concluiremos este análisis con una cualidad que ya se apuntaba al inicio. El héroe es, preferentemente, individualista en oposición a la colectividad, al ser considerada ésta no sólo contingente sino un impedimento para alcanzar sus metas personales. La cuestión central estriba en el hecho que, desde la comunidad, pueda ser visto con recelo como así apunta Savater:

(...) La desconfianza respecto al héroe se basa en su propia naturaleza ligeramente monstruosa y hasta criminal en ocasiones. Hay en el héroe algo de atroz, de excesivo, de huracanado, el trepidar vibrante de una voluntad supuesta a afirmarse sin concesiones. La sociedad le necesita. (...) Pero por otra parte hay un temor social frente al individuo que parece necesitar menos asistencia de la compañía de socorros mutuos que es la comunidad (Savater, 1983, 128).

El individualismo que lo caracteriza no lo es tanto por una presunta condición de antisocial o asocial, cuanto por su exigencia de ser independiente. Si hablábamos antes de alguien expansivo y desbordante, el modo de afirmar su propio yo deberá estar al margen de los demás. Así lo plantea el autor cuando indica que “la vinculación del héroe con la excelencia le opone por definición a la mediocridad de lo común” (Savater, 1983, 125). Más allá de una posible interpretación despreciativa de ‘lo común’, lo que se pretende reflejar con esta afirmación es que para alcanzar al máximo todas sus potencialidades, es necesario ese alejamiento de la comunidad por representar lo rutinario, lo ‘normalizado’.

En suma, la figura que presenta Savater es alguien que acepta (y al hacerlo, supera) la confrontación entre libertad y destino. Desde ahí construye su propio ser. Hemos visto que se trata de alguien en quien coincide el querer y el poder y en ese punto emerge un personaje nietzscheano fuerte, excelso, aferrado a la vida y a esa voluntad de poder para autodeterminarse, para afirmarse dentro de la gran tarea a la que

se ve llamado: la aventura de vivir siendo único y auténtico<sup>238</sup>. Una vez expuesta esta visión, veamos si Spider-Man tiene algún tipo de encaje en ella. Ya he apuntado desde el principio que no parecía que hubiese un fácil ajuste de este patrón con el trepamuros. El propio Savater aborda esta imposible convergencia confrontando la posición kantiana con la del *filósofo de la sospecha*, con la que se asimila bien (ya lo hemos dicho) el modelo del filósofo vasco:

El héroe aspira a la perfecta *nobleza*, es decir, a que su deber no se le imponga como una coacción exterior, sino que consista en la expresión más vigorosa y eficaz de su propio ser. Tanto el proyecto ético kantiano como la reinención de los valores por el superhombre de Nietzsche aspiran a la autonomía heroica, es decir, a la nobleza, aunque difieren en la función concebida a la universalidad: mientras que para Kant la nobleza que corresponde a la criatura racional es la estricta fidelidad a lo universal (dejando fuera todo particularismo concreto como residuo de naturalismo), para Nietzsche ninguna auténtica virtud es universalizable porque ha de corresponder a la fuerza de una razón *personalizada*, encarnada en una irrepetible aleación de cuerpo y voluntad (Savater. 1983, 124).

He aquí, un primer factor de divergencia. Si su opuesto tiende a lo particular, a lo individual, a lo concreto, Spider-Man, como modelo kantiano, aspira a la universalidad en su tarea. La obligación moral, el deber, no es un lastre que le impide ser él mismo. Más bien al contrario: desde la aceptación de su deber, un trepamuros kantiano se afirma. Desde el rechazo a ese deber, es como se afianza el otro.

Tal como se concibe la noción de voluntad de poder, podríamos hallar alguna similitud en el Spider-Man de los primeros tiempos<sup>239</sup>. En su época adolescente, encontramos un personaje más instintivo, más vitalista. Algo, a fin de cuentas, comprensible por la edad. Con todo, su trayectoria global no se puede ni se debería valorar por un único periodo. En ese sentido, podríamos aceptar que hay coincidencias en la idea de la autoafirmación (Spider-Man va construyendo su ser heroico a medida que va actuando heroicamente), no en el modo de alcanzarla. Siguiendo con la comparación, el virtuosismo del superhéroe arácnido y el de Savater tampoco se interpretan del mismo modo. Como ‘fuerza’, en ambos casos, podríamos decir, a

---

<sup>238</sup> Recuerda este modelo, en algunos aspectos, también al héroe orteguiano. No es casual si admitimos que los ‘tentáculos’ del vitalismo son muy alargados.

<sup>239</sup> Ya se apuntaba también esta posibilidad al contraponerlo con el modelo de Ortega.



primera vista, que exista un acercamiento. Pero no es así; la virtud ‘arácnida’ –que es una virtud kantiana– es una fortaleza moral en el cumplimiento del deber. En el otro modelo, esa fortaleza es una potencia. El querer y el poder se erigen sobre el deber. Para un superhéroe kantiano, eso sería algo inimaginable.

Donde sí podemos encontrar una coincidencia entre ambos modelos es en lo que a la aventura se refiere. Sin desdeñar esta circunstancia, creemos que tiene poco interés y me explico. Si se me permite la analogía, es como si dijéramos que todos los seres humanos somos iguales porque respiramos. Desde luego, es un requisito imprescindible, qué duda cabe, pero no es lo que nos define. A partir de cualquier esquema de la heroicidad que se tome como referencia (los citados en este trabajo u otros) encontraremos que un elemento básico es el de la aventura. Podríamos decir que, sin aventura, no hay heroicidad. Así que, por válida que sea la intención de señalar esta característica del héroe aventurero, no podemos más que reconocer que se trata de una obviedad ‘axiomática’.

Para hacer una crítica al último de los factores que hemos apuntado sobre el héroe de Savater –su individualidad– cabe contextualizar primero una peculiaridad en el origen de los superhéroes. El grueso de todos ellos, al margen de la época en la que los incluyamos (*Golden Age*, *Silver Age*, etc...) están insertados en un sistema político concreto: la democracia. Aunque en ocasiones algún superhéroe pueda llegar a extralimitarse o bordear la ley, la inmensa mayoría son verdaderos paladines de la justicia. Un sistema democrático, con sus aciertos y sus errores, representa un modelo en el que los miembros de esa comunidad tienen la obligación de rendir cuentas. Lo hacen los superhéroes (que, pese a sus habilidades extraordinarias tampoco pueden hacer lo que les venga en gana) y lo hacen, claro está, el resto de ciudadanos ‘normales’. Traemos esa visión de la democracia a colación por las palabras de Savater a propósito de *la compañía de socorros mutuos* y el temor que ésta siente ante el héroe que se retrata ahí. Según lo expresado, el miedo al héroe nace del convencimiento de que éste no precisa de la ayuda de los demás. En cierto modo, ese miedo está justificado. Ante una figura individual e independiente parece razonable que se sienta inseguridad ante *el trepidar vibrante de una voluntad supuesta a afirmarse sin concesiones*. Y máxime si incorporásemos en ese modelo al trepamuros (o cualquier otro con superpoderes). Pese a ello, Spider-Man sobresale siempre al apostar sin ambages por hacer el bien. Además,

no es cierto que él no necesite a su comunidad y en este punto, se distancia del modelo de Savater. El héroe arácnido se retroalimenta del reconocimiento de su entorno. Spider-Man es un neoyorquino más. Ese reconocimiento, ligado a la necesidad de sentirse perteneciente a una comunidad, lo dota de la humanidad y normalidad necesarias para ser uno más entre los suyos. Como señala Aristóteles en su *Política*: “el insocial por naturaleza y no por azar es o un ser inferior o un ser superior al hombre” (Aristóteles, 1988, 50). Spider-Man, desde luego, no es un ser inferior. Las circunstancias le han conferido unas cualidades que le hacen ser más que un hombre ordinario. Y no es insocial por naturaleza pues su razón de ser está precisamente en convivir con los suyos para ayudarlos. Ese es, de hecho, el sentido de una de las denominaciones habituales del héroe arácnido: *Cortesía de su amistoso y vecino Spider-Man*<sup>240</sup>. Con los argumentos esgrimidos aquí, no podemos armonizar las dos visiones de la heroicidad de forma aceptable.

---

<sup>240</sup> Frase que Spider-Man suele expresar o dejar en una nota junto a algún malhechor que ha sido capturado por sus redes.

## 2.6. Spider-Man: un héroe representativo (Carlyle y Emerson)

A punto de finalizar este recorrido por algunos de los modelos de heroicidad que se han planteado en los últimos tiempos, vamos a detenernos en la aportación de dos pensadores coetáneos cuya trayectoria, a diferencia del resto de ejemplos ofrecidos aquí, tiene lugar en el siglo XIX: Thomas Carlyle y Ralph W. Emerson. En primer lugar, el incluir a ambos en el mismo apartado responde a una pretensión de coherencia; aun con diferencias biográficas evidentes y también en lo que a su pensamiento se refiere, la contribución de ambos al tema tratado se puede considerar similar. La obra de Emerson, *Hombres representativos*, publicada en 1850, es un complemento a la serie de conferencias que ofreció Carlyle en 1841 en torno al *Culto al héroe y lo heroico en la historia*, englobadas en el título *Los héroes*. Por otro lado, ambos representan un tándem ‘iniciático’ para ulteriores aportaciones a la idea del ‘culto a los héroes’<sup>241</sup>. Se ha dejado expresamente para el final a estos dos autores porque, en cierto modo, representan un compendio de los modelos de heroicidad presentados. Es por ello que las características que podemos apreciar en sus categorías, pueden parecer repetitivas. Sin embargo, no hay que olvidar que, en el conjunto de todos los pensadores retratados en este trabajo, Carlyle y Emerson fueron los primeros. Dado que el esquema de ambos autores es relativamente parecido –cada uno plantea seis categorías de héroes, prácticamente intercambiables entre sí, siendo incluso algunos de los retratados, los mismos; caso de Shakespeare y Napoleón–, se mostrarán las categorías a partir de la visión de Carlyle que, en puridad, se constituye como el origen de ‘esta aventura’.

En la jerarquía de las categorías que plantea Carlyle en sus disertaciones, el héroe divinidad es el primero de todos, y representa a aquel que es objeto de admiración. A continuación, nos habla del profeta como un inspirado de Dios. Cuando retrata a este héroe profeta, le atribuye la sinceridad como rasgo distintivo; dice el pensador: “yo diré siempre que la sinceridad, la profunda, grande, genuina sinceridad es el primer signo distintivo de todos los hombres heroicos en algún sentido” (Carlyle, 1985, 80). Ambos tipos de grandes héroes son propios de épocas primitivas que, según el autor, ya no podrán volver. Seguidamente, el héroe poeta, viene a ser una deificación o beatificación del héroe. Y como ejemplos, se citan a Dante y Shakespeare; denominados como los *santos de la poesía*. Cuando habla Carlyle del héroe sacerdote,

---

<sup>241</sup> El propio Sidney Hook, de cuya visión del héroe en la historia se ha dado cuenta en este trabajo, sería un buen ejemplo.

lo define, entre otros calificativos, como un hombre humilde e íntegro, *nada preocupado por ser grande*. El héroe literato, el siguiente en la jerarquía propuesta, es quien posee, como rasgo típico, la autenticidad: “su misión consiste en hacer pública, del modo como le es dado hacerlo, la inspiración de su alma; poniendo en ello todo su esfuerzo. (Carlyle, 1985, 201). Por último, la categorización del autor escocés finaliza con el héroe rey. Un compendio del resto de las figuras heroicas que simboliza: “todo cuanto imaginemos en un hombre de dignidad terrena o espiritual, se configura en éste, para mandar sobre nosotros, para proporcionarnos enseñanza real y constante, para decirnos en cada día y hora lo que debemos hacer. (...) Könning, que significa Canning, esto es, Hombre Capaz (Carlyle, 1985, 246). Los modelos que presenta Emerson, a saber: filósofo, místico, escéptico, poeta, hombre de mundo o escritor, siguen, a grandes rasgos, la línea del pensador escocés. Al plantear modelos de heroicidad cuyas peculiaridades pueden intercambiarse entre sí, nos detendremos en algunos rasgos más significativos y a partir de ahí, se describirá el posible encaje de Spider-Man en ellos.

Como indicaba anteriormente, Carlyle y Emerson conforman un binomio que ha reflexionado sobre esas figuras representativas a las que rendir culto. Las contribuciones de uno sirvieron como reflejo para el otro. Sin ir más lejos, dice Emerson, al inicio de su obra citada que *es natural creer en los grandes hombres*. La denominada teoría del gran hombre (o de la gran mujer) propia de su época, fue propuesta por Carlyle. En esta tesis se sostiene que la historia se explica por la presencia y actuación de ‘grandes hombres’ (léase también, héroes<sup>242</sup>) quienes, dotados de unas cualidades excepcionales, utilizaron sus capacidades para provocar en ella un impacto decisivo y el progreso de las sociedades<sup>243</sup>. Hay aquí una connotación determinista según la cual parece ser que el héroe nace. De hecho, al plantear como ‘natural’ la existencia de tales personas, Emerson ya está exponiendo implícitamente ese punto de vista. Para el autor, la creencia en personajes relevantes es algo consustancial al ser humano. Señala que:

El mundo se sostiene por la veracidad de los hombres buenos, que hacen saludable la tierra. Quienes viven con ellos encuentran la vida alegre y nutritiva. La vida es dulce y tolerable sólo si creemos en esa sociedad y, en realidad, o idealmente, procuramos vivir con nuestros superiores. (...) Seguir a los grandes

---

<sup>242</sup> En este apartado, se utilizarán como sinónimos los términos héroe o gran hombre.

<sup>243</sup> A esta visión, casi mesiánica, se enfrentaría Herbert Spencer, quien propondría que ‘los grandes hombres’ surgen en un contexto y unas circunstancias concretas que los condicionan siendo por tanto productos de ese momento particular.

es el sueño de la juventud y la ocupación más seria del adulto (Emerson, 2008, 49).

En el inicio de su obra, el escritor estadounidense plantea una de las cualidades fundamentales del héroe. Es alguien por quien se siente admiración y veneración. Es adorado. En la introducción a *Hombres representativos* se señala que: “el culto de los héroes solo sería factible, (...), por la semejanza entre el héroe y su adorador: todos los seres humanos serían portadores de una semilla de heroísmo” (Emerson, 2008, 21). Cuán grande sea el héroe, dependerá de su capacidad para inspirar y hacer que se produzca una identificación. La relación entre héroe y adorador se revela como simbiótica; se produce un vínculo de interdependencia entre ambos. Abundando en esta idea, Josep Farran Mayoral expone, en el prólogo a la obra de Carlyle, su visión y el sentido de esa veneración:

El héroe de Carlyle es todo espiritual y moral, y lucha con su fortaleza y su virtud contra vicios y maldades. (...) Es el amoroso, el rico de pensamiento y de vida y mejor esclarecido; luz y guía para los demás hombres, porque en él se resumen las más bellas y más nobles aspiraciones y verdaderas y buenas, de los demás hombres de su época. El que sabe que se debe sobre todo a los demás. En quien todos se reconocen como en el más auténtico de todos ellos (...) no lo siguen por imposición de su fuerza (...) sino por amor, por corresponder a su amor (...). Culto no es, pues, temor sumiso y esclavo ante los Héroes, sino asombro ante la verdad que ellos revelan (Carlyle, 1985, 18-19)<sup>244</sup>.

Dejando de lado, a mi juicio, que la visión de Carlyle aparenta estar cubierta por una pátina excesivamente espiritual –parece que se esté hablando de alguna divinidad–, quiero destacar uno de los elementos cruciales aportados; el héroe es *el que sabe que se debe sobre todo a los demás*. Esa vocación de entrega que puede además ser interpretada como altruismo, es el elemento que estimula a la admiración y la veneración y, llegado el caso, a la imitación. No obstante, desde una óptica puramente personal, y esta idea ya ha sido planteada con anterioridad, el culto al héroe debe observarse con prudencia y una cierta distancia para que no derive en fanatismo. Además, una inadecuada interpretación de esa admiración, podría llevar a la sociedad a

---

<sup>244</sup> He omitido algunas partes para evitar que la cita fuera demasiado extensa pero en esas páginas, Farran retrata a la perfección la esencia del héroe de Carlyle.

la idolatría<sup>245</sup>. Los grandes hombres se suelen presentar como unos salvadores, y ello puede ser nocivo. Considero que la línea que separa la sana inspiración de la pura dependencia con respecto a ellos, es muy fina. En ese caso, quién sabe si se corre el riesgo de anular la propia voluntad. Dice Carlyle que

(...) La certeza de que los héroes nos son enviados; nuestra capacidad, nuestra necesidad de venerarlos cuando se nos envían: es una convicción que brilla como estrella polar por entre nubes de humo, nubes de polvo, y en medio de toda suerte de ruina y conflagración (Carlyle, 1985, 253).

Se puede convenir en la idoneidad de unas figuras emblemáticas o representativas pero plantear siquiera esa veneración como una necesidad, se antoja algo desmedido. Esa figura venerada, debería poseer unas cualidades morales que a lo mejor no se compadecen, en sentido estricto, con lo que muestran los autores. Efectivamente, si se pretende que sean modelos dignos de ser admirados, encontraríamos como aceptable que encarnaran virtudes como la bondad, la honestidad, la humildad o la coherencia por citar algunas. Y, sin embargo, cuando estos ‘grandes hombres’ son retratados en sus obras, algunos de ellos no parecen ser los más idóneos (caso, por ejemplo, de Napoleón). En ese sentido, cabe entender que los modelos que se plantean adoptan diversas formas y categorías muy dispares y, que aquello que los hace ser merecedores de la distinción de grandes hombres, no se asocia siempre con factores de tipo moral.

El correlato de esa veneración (que en realidad no es cualidad del adorado, sino del adorador) es la ejemplaridad, de la que también se ha hablado ya. El héroe, en tanto sea ejemplar, será digno de admiración. En ese sentido, es, por derecho propio, alguien representativo. Examinando algo más esa idea, el héroe es “la luz que ilumina, que ha iluminado las tinieblas del mundo” (Carlyle, 1985, 32). Con un lenguaje religioso, encontramos que esa visión del héroe como una *divinidad*, está asociada a esa supuesta necesidad “mundana” por buscar referentes ejemplarizantes.

Otra cualidad que se presenta en la figura del héroe es la de la trascendencia. Ha sido apuntada también cuando hemos hablado del origen del mito del héroe, en la

---

<sup>245</sup> Piénsese que en el sentido filosófico, Platón distingue entre *eidos*, la idea, propia de la región inteligible donde se sitúa el verdadero conocimiento y *eidola*, la copia que imita y participa de la idea pero que es mera apariencia.



primera parte de esta misma sección. Los grandes hombres lo son porque trascienden, como afirma Carlyle, “(...) si un hombre ha sido grande mientras vivía, viene a ser diez veces mayor cuando muerto” (Carlyle, 1985, 58). Es en la imagen que se tiene de él, en la materialización de su ejemplo y en el recuerdo de su memoria donde pervive, *in aeternum*, el héroe. Esta noción de trascendencia es aplicable a las diferentes categorías que nos muestran los autores. Una buena muestra de esa capacidad de trascender, la vemos en uno de los modelos presentados por Emerson: Platón, el gran hombre filósofo. Para el pensador estadounidense, *Platón es la filosofía y la filosofía es Platón*. La historia del pensamiento difícilmente se concibe sin el discípulo de Sócrates. Platón trasciende la barrera del tiempo. Sus aportaciones están fuera de toda duda. En el cristianismo, por ejemplo, encontramos similitudes con el pensamiento platónico. El mundo inteligible/reino celestial y el mundo sensible/mundo terrenal aparecen como una analogía evidente de esa influencia. La reflexión en torno a nociones básicas de la moral como las virtudes cardinales o su posterior traslación a la política son una muestra de la vigencia de las ideas platónicas en la actualidad. Es conocida la frase, atribuida al filósofo inglés Alfred N. Whitehead, “toda la filosofía occidental es una serie de notas a pie de página de la filosofía platónica”; una prueba evidente de esta capacidad de trascender. Otros modelos de héroe que, por motivos diversos, pueden ser también trascendentales (véanse cualquiera de los presentados en las diferentes categorías: Napoleón, Shakespeare, Lutero...) representan un claro argumento de esa noción de individuos fuera de lo común que con sus acciones han cambiado la historia.

A modo de recapitulación, hemos visto, en primer lugar las categorías que utilizan tanto Carlyle como Emerson para definir su ideal de heroicidad. Esos modelos engloban las cualidades que se esperan descubrir en un héroe. De entre éstas, hemos entresacado la ejemplaridad por parte del gran hombre que va ligada siempre a la admiración y la veneración que aquél suscita sobre la comunidad. Al tiempo se han apuntado algunos de los peligros que comporta una admiración desmedida. Finalmente, se ha tratado la trascendencia como uno de los elementos capitales en el entendimiento de ese culto a los héroes que posibilita la comprensión de la historia pues, como afirma el propio autor escocés: “la historia del mundo no es sino la biografía de los grandes hombres” (Carlyle, 1985, 20). Sus gestas, su actitud y el ejemplo que muestran al mundo los caracterizan, en justa correspondencia, como hombres representativos.

Para concluir, vamos a plantear si Spider-Man podría encajar en alguna de las tipologías presentadas aquí. Como punto de partida, habría que señalar que en el lenguaje utilizado por Carlyle es abundante una terminología de tono, diríamos, religioso. Los modelos de héroe divinidad, profeta o sacerdote son ejemplos válidos de ese lenguaje. En esa mezcla de divinidad y misticismo que posee el héroe, hay un halo de reverencia hacia él (no sé si interpretarla también como una cierta pleitesía) en la que no parece que el trepamuros tenga nada que ver. De hecho, la religiosidad no es una cualidad que el superhéroe de las telarañas haya practicado en todo el tiempo que lleva brincando por los rascacielos de Nueva York. En ese sentido, si hubiera que aceptar algunos valores ligados con la religión como la fe y la esperanza, no deberían interpretarse desde una óptica teológica<sup>246</sup>. El superhéroe trata de simbolizar la esperanza de que no todo esté perdido. En los cómics esta idea está muy presente. Los habitantes de las diferentes ciudades en las que transcurren las aventuras de los superhéroes, tienen fe en éstos. Creen en ellos y, de forma recíproca, los superhéroes confían en que la justicia pueda triunfar. Es un mensaje utópico, pero necesario que se fundamenta precisamente en la esperanza. Esa fe y esa esperanza en el género humano son, en última instancia, los motores que impulsan a los superhéroes. El caso de Spider-Man es un ejemplo más de esta idea. Lucha por la justicia y defiende al desprotegido porque sabe que su obligación moral le induce a ello<sup>247</sup>. El héroe arácnido tiene la convicción de que existe esperanza incluso para los villanos a los que se enfrenta. Cuando logra impedir las fechorías de algún maleante procura que éste logre entender lo inadecuado de sus acciones. Spider-Man confía en que la justicia debe prevalecer. Puede ser un tanto iluso o utópico, pero es su ‘obligación’ creerlo. Tiene que creer que es posible un mundo mejor porque él representa esa fe y esperanza. Porque, en el fondo, es ese carácter simbólico lo que ayuda al héroe a continuar con su tarea. El símbolo mismo trasciende al propio héroe. En su caso, los restos de sus telarañas por doquier, son indicativos de que mientras existan personas comprometidas, podrá imponerse la justicia.

---

<sup>246</sup> Este enfoque será propio de Daredevil, el denominado héroe sin miedo; un superhéroe ciego que combate el crimen con mano de hierro y con un profundo sentimiento de culpa y remordimiento, cuando realiza su cometido, motivado por sus profundas convicciones cristianas.

<sup>247</sup> La única concesión a esta supuesta religiosidad de Spider-Man, la podríamos plantear si entendemos la tendencia al cumplimiento del deber moral como héroe kantiano, siempre difícil y exigente, como una aspiración a la santidad. Metafóricamente podría verse de este modo. No obstante, creo que, afortunadamente, nuestro superhéroe es más mundano que celestial, aunque su espacio natural sean ‘las alturas’.

En otro orden de cosas, sí existe un elemento en que pensamos que puede tener cabida Spider-Man. En el texto introductorio de Farran Mayoral a las disertaciones de Carlyle, aquél alaba el modelo de gran hombre del pensador escocés, señalando que es *el que sabe que se debe sobre todo a los demás*. Ya hemos tratado esta cuestión más arriba y no seremos reiterativos. Sin embargo, en este punto en particular, podemos hallar una conexión con nuestro superhéroe. En definitiva, ésa es su tarea: se debe a los demás. Su cometido siempre está orientado a ayudar a los necesitados. Y lo hace sin pretensiones; es alguien que no trasciende, al menos, no conscientemente y ni siquiera ése es un objetivo marcado. Son sus acciones las que hablan por él y la proyección de su conducta sobre sus conciudadanos la que, en última instancia, puede dictaminar si nos encontramos ante un verdadero hombre representativo.

## **CONCLUSIÓN: Spider-Man: El ecléctico héroe kantiano**

En esta segunda parte, se han caracterizado algunos de los elementos claves en la conformación de la idea de heroicidad. A partir de ellos, se ha perfilado a Spider-Man como un héroe ajustado a la órbita de una moral kantiana. Desde esta aproximación filosófica al personaje, se han ofreciendo las contribuciones de algunos pensadores que han reflexionado sobre esta noción de héroe desde sus perspectivas particulares. En las páginas que siguen, a modo de síntesis, se recogerán aquellos rasgos que han tenido mejor acomodo con la visión que se ha presentado del trepamuros. Antes que nada, expondré algunas reflexiones de carácter general adecuadas a los autores seleccionados, la posible relación e influencia entre ellos y el contexto en el que publican sus obras. A continuación, una vez que ya ha sido ‘desmontado’ el arquetipo del héroe, se procederá a su ‘ensamblaje’ que, como la criatura de Frankenstein, estará formado por retales de todos ellos. El eje vertebrador que unirá todas sus partes, será el sentido del deber moral que actuará, continuando con el símil, como el hilo necesario para coser, en torno a un sólido armazón, al *Asombroso Spider-Man*.

¿Por qué estos autores precisamente? El punto de partida, la referencia obligada ha de ser, como parece lógico, la fuente original. Thomas Carlyle y Ralph W. Emerson contribuirían a la explicación de cómo y por qué surgen grandes individualidades que destacan por encima de los demás, en determinados momentos de la historia. No obstante, entre ambos, aun habiendo destacado las similitudes, existen algunas diferencias de calado que nos son útiles para la cuestión tratada. Por una parte, al autor estadounidense se le retrata como un convencido demócrata cuyo héroe suele encarnar una vocación de servicio. En el otro lado, Carlyle en su defensa del héroe, ha sido interpretado en ocasiones como alguien lejano a esos valores que se presumen en una democracia. Es más, se le atribuye la siguiente afirmación que, desde luego, no lo deja en buen lugar como defensor de ese régimen político: “La democracia es la desesperación de no encontrar héroes que nos dirijan”<sup>248</sup>. No queda del todo claro si las palabras de Carlyle están impregnadas o no de ironía, pero no cabe duda de que su visión es absolutamente proclive al individualismo que representa un héroe, un gran hombre, por encima de la comunidad. Sea como fuere, las bases sobre las que se han

---

<sup>248</sup> No he podido encontrar el texto original en el que se realiza esta afirmación, más allá de ser citado en diversos ensayos en torno a la democracia.

construido ese culto o veneración a la figura de alguien que sobresale por encima de los demás, las pusieron estos dos autores a mitad del siglo XIX. En el caso de la pensadora Ayn Rand, era inexcusable que apareciese en esta relación, probablemente, por encima de cualquier otro. ¿El motivo? Ya se ha apuntado en el apartado dedicado a ella: Steve Ditko se declaró seguidor de su pensamiento filosófico. Este trabajo quedaría incompleto si una influencia directa sobre el personaje arácnido, no quedase reflejada (a pesar de que tal influencia, creo que ha sido sobredimensionada).

La imagen que del héroe se ofrece en los planteamientos de Scheler y Hook, con las singularidades de cada uno, están bien conectados con los de Carlyle o Emerson. Los modelos que aquéllos ofrecen, podrían fácilmente encajar en la noción de grandes hombres o figuras representativas y, en todo caso, son encarnaciones de figuras que han posibilitado que los hechos históricos, se hayan desarrollado en una dirección determinada. Los dos autores restantes, los españoles, Ortega y Savater, sirven, como contrapunto a la noción del héroe kantiano pues, en la obra de nuestros dos filósofos, resulta fácil encontrar resonancias nietzscheanas<sup>249</sup>.

Otro elemento que merece ser destacado es el momento de publicación de las obras comentadas. Volviendo a Carlyle y Emerson, éstos desarrollan su pensamiento en el siglo XIX. Un siglo que, al decir de los estudiosos de la historia, fue un periodo eminentemente revolucionario. La caída del Antiguo Régimen, a finales del siglo XVIII, traería un período de inestabilidad que demandaría, históricamente hablando, la necesidad de figuras que pudieran erigirse como los auténticos valedores de un nuevo orden. Las sucesivas revoluciones en Europa (Inglaterra, Alemania, Francia, Italia...) motivarían periodos de inestabilidad a nivel social, político o económico que servirían como argumento para justificar la necesidad de estos próceres de la historia. Por otra parte, las obras de Scheler y Ortega, inscritas en las primeras décadas del siglo XX, también son reflejo de los cambios propios de la época. Avances tecnológicos, cambios sociopolíticos (caída, por ejemplo, del Imperio Ruso o descolonizaciones) que conformarían el preámbulo de, probablemente, el suceso más trágico de este periodo: la 1ª Guerra Mundial. Siguiendo este repaso cronológico, las obras de Hook y Rand, se enmarcan en el que podría considerarse como uno de los momentos más atroces, si no el que más, de la historia de la humanidad: la 2ª Guerra Mundial. Hook publica su obra en

---

<sup>249</sup> Realmente, no solo en ellos dos, como plantearé al final de este apartado. Aunque considero que sí se muestra más intensamente.

plena guerra y, aunque la aportación de Ayn Rand, es posterior, se enmarca también en un contexto crítico contra los totalitarismos y la pérdida de libertades. Las contribuciones de todos ellos, se enmarcan, a mi juicio, en ese anhelo de paz, pero sustentada sobre la base de unas figuras ejemplares a las que poder imitar, con las que poder sentirnos inspirados y, en definitiva, que nos puedan guiar por ese camino de incertidumbre. De todos ellos, Savater escribe *La tarea del héroe* en 1981, en un contexto algo más ‘normalizado’ en Europa, pero de inestabilidad e incertidumbre en nuestro país<sup>250</sup>. Tal vez haya que valorar su obra como una actualización de las ideas que hombres ilustres presentaron con anterioridad subrayando esa necesidad de paz.

A partir de todas estas fuentes, podemos trazar un perfil bastante ajustado a lo que es y representa el personaje icónico de la editorial Marvel. Llegados a este punto, y ya ha sido reiterado en diversas ocasiones, no hallamos un único modelo ‘puro’ de héroe proyectado sobre Spider-Man. Hemos justificado que el modelo que se enmarca mejor en su forma de comportarse y, en cualquier caso, el que defendemos desde aquí, es un modelo kantiano. Aceptada la premisa de un superhéroe motivado por el cumplimiento del deber, hallamos en él otros rasgos que pueden ser incorporados. El superhéroe de las telarañas es altruista y sacrificado. Se va construyendo a sí mismo porque quiere ser un héroe auténtico. Genera admiración e inspira a los demás. Aunque podríamos señalar que su realidad heroica es, en gran medida casual, acepta su condición y se convierte en un hombre-acontecimiento. Es un intrépido superhéroe aventurero que se construye con cada peripecia que experimenta; se va autoafirmando constantemente.

Para concluir este apartado, se va a realizar un ejercicio, si se permite la expresión, de ‘filosofía ficción’, en el que propondré cómo ubicar a Spider-Man en dos modelos, a priori, antagónicos entre sí: Kant y Nietzsche. Como se suele decir, el mundo clásico nos ha legado, entre otras muchas cosas, la capacidad de razonar, el *logos*. Desde que los primeros filósofos plantearan maneras diferentes para interpretar la realidad que nos circunda, la explicación mítica iría quedando progresivamente en un segundo plano. A partir de ese momento, el componente racional se iba a ir imponiendo como rasgo distintivo de nuestra propia naturaleza a diferencia del resto de animales. Así, desde una óptica no siempre ajena a la arrogancia, se afirmaría la superioridad del

---

<sup>250</sup> El intento de golpe de Estado en febrero de 1981 en España haría tambalear los cimientos de nuestra incipiente democracia.



ser humano en base, precisamente, a esa racionalidad. A partir de ahí, el ‘abanico de posibilidades’ que se abre ante nosotros es casi ilimitado. Esa capacidad nos posibilita la comunicación y, como ‘animales’, naturalmente, sociales, nos relacionamos. En este punto, nos interesa una de las funciones que se le atribuyen, por el sentido de este trabajo. En el conocido pasaje de su *Política*, Aristóteles señala que:

La naturaleza, como decimos, no hace nada en vano, y el hombre es el único animal que tiene palabra. (...) Pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo perjudicial, así como lo justo y lo injusto. Y esto es lo propio del hombre frente a los demás animales: poseer, él sólo, el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto, y de los demás valores, y la participación comunitaria de estas cosas constituye la casa y la ciudad (Aristóteles, 1988, 51).

El *logos* por tanto, nos posibilita el discernimiento entre el bien y el mal. Parece una obviedad que un superhéroe que se preste, debiera tener una capacidad de juicio, quizás, algo más elevada que el resto, pues sus decisiones, pueden incluso marcar la diferencia entre la vida y la muerte. Señalaba la importancia de la razón, como elemento característico del ser humano, para contraponerlo a otro rasgo del que, en ocasiones, nos avergonzamos, pero que es también genuinamente nuestro: el instinto. Si gracias a la tradición clásica griega ‘aprendimos’ a razonar, tendrían que pasar siglos hasta que otro pensador excepcional nos animase a ‘matar a Dios’, sacar a Platón de su pedestal y recuperar nuestros instintos primarios para ser auténticamente nosotros. Para construir nuestro destino. Así lo proclama el filósofo: “(...) ¡Fuera semejante Dios! ¡Vale más no tener ninguno, vale más que cada cual se construya su destino con sus propios puños!” (Nietzsche, 1992, 289).

Considero que la recurrente dialéctica entre razón e instinto (no superada por ser, a mi juicio, afortunadamente insuperable) es una forma adecuada de abordar lo que he venido en llamar ‘el ecléctico héroe kantiano’ al referirme a Spider-Man. No pretendo desdecirme. Desde el primer momento, he defendido una visión kantiana del modo de proceder del héroe arácnido y, con esta mirada, parece difícil compaginarlo con una visión, digamos, más instintiva, más nietzscheana; aunque trataré de argumentar por qué no son radicalmente opuestos. Al hilo de lo dicho hasta aquí, pareciera que en esa

confrontación entre razón e instinto, estuviese planteando, análogamente, una pugna interesada entre Kant y Nietzsche<sup>251</sup>.

Pienso que algunas de las cualidades presentadas a lo largo de esta segunda parte, a propósito de la heroicidad, no son incompatibles con la, a veces rigurosa en demasía, ética kantiana. De hecho, como ya se ha señalado, aunque el trepamuros es, en esencia, un héroe kantiano, no lo es ‘en estado puro’<sup>252</sup>. En esa complementariedad que se adivina entre los distintos modelos, encontramos ese ‘ecléctico héroe kantiano’. Sobre un “esqueleto” fundamentado en el cumplimiento del deber, en el imperativo categórico, se pueden armar diferentes ‘partes del cuerpo’ que no representan discrepancias insalvables entre ellas (del modo como lo haría un órgano al ser rechazado en un trasplante). Más bien al contrario; en lugar de estropearlo, enriquecen el producto final. De entrada, puede resultar chocante esta propuesta de unir a estos dos ‘extraños compañeros de viaje’. Por un lado, encontramos detalles de tintes nietzscheanos (en unos, más que en otros) en gran parte de los autores seleccionados para valorar la imagen del héroe: el descubrimiento personal, la autoafirmación, elevarse por encima de las convenciones sociales, la aceptación y la querencia por el propio destino, ser un *hombre-acontecimiento...* En resumen; ser uno mismo o, recurriendo nuevamente a Píndaro: *llegar a ser el que se es*. Las caracterizaciones de esa figura están impregnadas de un lenguaje vitalista, libre y autónomo. De un modo más o menos explícito, Emerson está presente en la filosofía de Nietzsche, quien lo retrata ‘amablemente’ en *El crepúsculo de los ídolos*: “Emerson posee aquella jovialidad benigna e ingeniosa que quita los ánimos a toda seriedad; no sabe en modo alguno qué viejo es ya y qué joven será aún” (Nietzsche, 1994, 94). También encontramos influencias nietzscheanas en Ortega, Rand o Savater. No así en Carlyle, a quien, al referirse a él, por lo general de forma despectiva, dedicaría ‘lindezas’ como “Carlyle: o el pesimismo como almuerzo mal digerido” (Nietzsche, 1994, 85) en *El crepúsculo de los ídolos* o “aquel gran falsario involuntario e inconsciente” (Nietzsche, 1993, 57) en *Ecce Homo*.

Sin querer extendernos, podría parecer que se ha pretendido, como decía más arriba, un enfrentamiento desigual entre Nietzsche y Kant, donde han venido algunos

---

<sup>251</sup> Tampoco tendría mucho sentido si el propio Kant, racionalista en sus inicios, *despertaría del sueño dogmático* leyendo al empirista Hume.

<sup>252</sup> Tal vez suene petulante, pero es probable que ni el propio Kant fuera absolutamente kantiano.

autores en auxilio de aquél (como si lo necesitara) para afirmar su vigencia y autoridad. Por otro lado, y, para complicar más la conciliación, a eso podríamos añadir las múltiples ocasiones en las que, a lo largo de su obra, Nietzsche utiliza la mínima oportunidad para humillar al filósofo de Königsberg<sup>253</sup>. Con todo, no pensamos cejar en el empeño. En las siguientes palabras de Kant, encontramos ese acomodo de las tesis nietzscheanas:

(...) *Sapere aude!* “¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento!” he aquí el lema de la Ilustración. La pereza y la cobardía son las causas de que una gran parte de los hombres permanezca, gustosamente, en minoría de edad a lo largo de la vida. (...) Si tengo un libro que piensa por mí, un director espiritual que reemplaza mi conciencia moral, un médico que me prescribe la dieta, etc., entonces no tengo necesidad de pensar; otros asumirán por mí tan fastidiosa tarea (Kant, 2005, 21).

El conocido texto de 1784, *¿Qué es Ilustración?*, creo que encierra muy adecuadamente el elemento que unifica a todos los autores de los que hemos hablado: la exigencia de la libertad para ser uno mismo. Con respecto a la supuesta polémica entre Kant y Nietzsche, entre razón e instinto, creo que no se puede sostener. Cuando pensamos en Spider-Man, no apreciamos contradicción alguna entre poseer un espíritu elevado, jovial y amante de la vida en el que abunda el “yo quiero” y “el yo puedo” con el sereno pero asertivo “yo debo” que los lleva ‘guiando’ desde un ya lejano 1962.

---

<sup>253</sup> Por citar una de tantas, en *El crepúsculo de los ídolos* (p. 85), se refiere a él como “Kant: o el *cant* [la gazmoñería] como carácter inteligible”.

## APENDICE: EL NIÑO QUE COLECCIONABA SPIDER-MAN

A lo largo de esta segunda parte se ha pretendido caracterizar al héroe y cómo Spider-Man podía encajar en dicha caracterización. Para ello, se ha buscado el concurso de algunos pensadores, a partir de cuyas aportaciones a la idea de heroicidad, se ha diseñado un perfil ajustado al personaje de ficción. De este modo, sus diferentes contribuciones han permitido la construcción del (super)héroe desde la filosofía. Para finalizar, se ofrecerá a modo de ‘ilustración literaria’ una justificación, pienso que provechosa, del planteamiento global de esta tesis: por un lado, que el comic-book de superhéroes puede ser un instrumento válido para la formación en valores por las múltiples cuestiones éticas que incorporan en sus viñetas y, por otro, por qué, de entre todos los personajes ficticios, Spider-Man es un perfecto paradigma de ese héroe que se ha retratado en la segunda sección de este trabajo. Para ello, se analizará el contenido de uno de sus cómics. No es el cómic con el mayor número de páginas, no aparece ningún villano (o al menos, ninguno de carne y hueso), solo aparecen dos personajes y no sigue ningún arco argumental. Puede ser leído de manera independiente a cualquier otro cómic del trepamuros. Pese a la, a priori, escasa atracción ante este planteamiento inicial, *El niño que coleccionaba Spider-Man*<sup>254</sup>, es uno de los cómics más elogiados y emotivos, y ejemplifica a la perfección la razón de ser del héroe. Aúna las propiedades que deben reflejarse en el héroe: el personaje de Spider-Man en esta breve historia es inspirador, auténtico, responsable, con un propósito firme, sacrificado, sincero, humilde y, por encima de todo, humano y empático.

*El niño que coleccionaba Spider-Man* fue publicado en el número 248 de *The Amazing Spider-Man* con fecha de enero de 1984. Es un cómic de tan solo once páginas y acompaña a la historia principal aunque es totalmente independiente. La historieta se inicia con la columna de un periodista ficticio, Jacob Conover, en la que éste relata cómo un niño de nueve años colecciona absolutamente todo el material que tiene que ver con Spider-Man. No deja de ser curioso, que el periodista escriba su columna en el Daily Bugle, periódico en el que trabaja Peter Parker como fotógrafo y que, como ya ha sido señalado, suele vilipendiar a Spider-Man. A lo largo de la historia se van entrecruzando ‘fragmentos’ del artículo de prensa en el que se nos presenta a Tim Harrison, un niño de nueve años admirador de Spider-Man y con el deseo de conocerlo.

---

<sup>254</sup> Stern, R y Romita Jr., J. (2012). *MARVEL HÉROES: El asombroso Spider-Man*. Pág. 615. Girona: Panini Comics.

Spider-Man acude al hospital en el que Tim está ingresado, con la inevitable sorpresa y mezcla de sobresalto y miedo del niño al ver colgado de la ventana a su héroe favorito. Después de una pequeña exhibición de sus poderes arácnidos que permiten a Tim cerciorarse de que verdaderamente está ante el auténtico Spider-Man, se produce una conversación entre el héroe y el admirador. Así, el pequeño Tim le enseña recortes de prensa guardados de los primeros pasos de Peter Parker como Spider-Man. Éste le relata cómo adquirió sus poderes, cómo funcionan sus lanza-redes y qué le motivó a dejar lo que en principio iba a ser una frívola carrera como exhibicionista en televisión. Cuando Spider-Man cuenta la conocida historia del atracador que acabó con la vida de su tío Ben, se muestra como alguien abatido ante Tim. La conversación sigue pivotando entre la fascinación del menor por su héroe y el recíproco agradecimiento tácito de Spider-Man. En la colección que Tim ha ido creando sobre el trepamuros, se encuentra la idea de la inmortalidad del héroe. La devoción que siente Tim se plasma en las páginas de su colección; en ellas, pervive y trasciende el héroe, como una representación material de la ejemplaridad que encarna (si Tim no se sintiera inspirado por el trepamuros, no existiría la colección. Metafóricamente hablando, Tim, a su manera, rinde su tributo al héroe). Llegado el momento de marcharse, Tim le pide a Spider-Man que le desvele su identidad secreta. La conversación transcurre en los siguientes términos:

SPIDER-MAN: Sabes que ese es mi mayor secreto Tim. Si la gente supiera quién soy bajo la máscara, no conocería un momento de paz... Todos mis amigos vivirían en peligro constante.

TIM: Lo sé... pero nunca le diría a nadie que lo sé... hasta que me muera... ¡De verdad!

SPIDER-MAN: ¡Te creo, Tim, pero no puedo...! Yo...

(Tras unos momentos de titubeo) Tim... Me llamo Peter Parker. Yo saqué la mayoría de las fotos de los artículos que has guardado<sup>255</sup>.

---

<sup>255</sup> Op. cit. pág. 623.

A partir de ese momento Spider-Man/Peter Parker se muestra triste y melancólico. Ha revelado su identidad secreta, su secreto más íntimo a un perfecto desconocido. Pero no es ese el motivo de su tristeza. Cuando se despiden y Spider-Man sale de la habitación se lanza con sus redes hasta el muro que sirve de perímetro del hospital para que el lector del cómic pueda leer la placa: *SLOCUM-BRENER – Clínica contra el cáncer*. En la viñeta final, aparece el último fragmento del artículo de prensa en el que se refiere cómo Tim expresa su deseo de conocer a Spider-Man, pues tiene leucemia y le quedan pocas semanas de vida. Al revelar su identidad secreta, ha efectuado un gran sacrificio. En ese gesto, con una gran carga emotiva, se reflejan la fidelidad y la confianza que se esperan del héroe. El sacrificio de Spider-Man permite acercarnos al personaje más humano. Es un gesto inspirador. En escasamente once viñetas, los creadores de la historia fueron capaces de ejemplificar cómo ha de ser un auténtico héroe. Las cualidades que encarna no tienen ningún valor si no pueden ponerse de manifiesto cuando resulta inconveniente. La relación de Tim con Spider-Man es de una sana admiración (más allá de lo que pueda suponer para un niño conocer a su héroe favorito, en el mundo del cómic o en el mundo real). Una vez que sabemos de la enfermedad del niño, resulta más sorprendente el vigor y la energía que parece mostrar. No es difícil suponer que ello se deba tanto a la emoción por conocer a su héroe, como por el efecto inspirador que éste ejerce. *El niño que coleccionaba Spider-Man* acaso sea un cómic menor; pero aglutina todo lo necesario para convertirla en una gran historia de superhéroes, de grandes hombres. De superación y de aceptación. Funciona perfectamente como cómic iniciático, pero, sobre todo, funciona como reflejo de lo que debe ser un auténtico héroe. No se le pueden pedir más a once páginas de viñetas.

## **EPÍLOGO: REFLEXIONES FINALES**





## 1. Superhéroe vs. Héroe ordinario

*Nunca dudéis de que un pequeño grupo de ciudadanos reflexivos y comprometidos pueden cambiar el mundo; de hecho siempre ha ocurrido así.”*

MARGARET MEAD

En este trabajo se ha abordado la construcción de la figura del héroe, desde una perspectiva filosófica, a partir del modelo tomado de los comic-books de superhéroes, Spider-Man. Para ello, se ha realizado una primera aproximación histórica para ubicar contextualmente al personaje y, a continuación, se han examinado las contribuciones de algunos pensadores respecto a la idea de la heroicidad. Cómo debe ser un auténtico héroe, es algo que, en el campo de los cómics, se aprecia con relativa facilidad. Un superhéroe con poderes asombrosos está sometido a un permanente dilema con respecto a qué hacer con dichos poderes. Pero suele solventar bastante bien la situación apostando, generalmente, por lo que es éticamente correcto. Aun siendo cuestionado. Y, además, cuando el superhéroe sale victorioso aplaudimos sus gestas valorando positivamente el sacrificio que realiza. En el mundo ficticio de los cómics o en las pantallas de cine nos sentimos seguros, protegidos. Siempre aparecerá un héroe que se responsabilice de nosotros. Alguien que será capaz de salvaguardar los pilares democráticos y que no vacilará en su lucha contra las injusticias. Ese es el modelo del superhéroe. El modelo que admiramos. ¿Queda lejos de la realidad esta figura? Naturalmente, no nos encontramos a nadie con habilidades sorprendentes como las de los cómics de superhéroes. Pero la figura que se ha caracterizado en este trabajo sí puede encontrarse en nuestra sociedad desde una doble perspectiva: por un lado, el héroe cotidiano, entendido como aquella persona que realiza su tarea con diligencia, con sentido de la responsabilidad. En definitiva, con un profundo sentido del deber y que, por lo general, difícilmente acaparará titulares de prensa. Por el otro, aquella persona anónima que, en situaciones extraordinarias, actúa también de forma extraordinaria. Ambas perspectivas son complementarias y el superhéroe de las telarañas, puede encajar en ambas. Como joven estudiante, Peter Parker es un alumno ejemplar y brillante, preocupado por los suyos, serio, responsable. Hace lo correcto y, probablemente por ello, pasa desapercibido. Pero, al mismo tiempo, un acontecimiento excepcional le lleva a actuar extraordinariamente (aunque, claro, en su caso, deja de ser

un personaje anónimo). Pero dejando al margen, la cuestión de sus superpoderes, alguien con un comportamiento así, podría entrar en esa categoría del héroe de lo cotidiano o héroe ordinario que se “hace a sí mismo” en el cumplimiento de sus responsabilidades.

Si héroe es aquella persona capaz de marcar la diferencia, capaz de ser un referente o de inspirarnos, hay los suficientes ejemplos como para hablar de héroes en nuestro entorno. Héroes, podríamos denominar, de lo cotidiano y en lo cotidiano. Héroes ordinarios. Hombres y mujeres que con su dedicación, entrega, sacrificio y determinación logran estar al mismo nivel que los superhéroes; más aún, dado que los héroes ordinarios son reales. En su obra, *Las leyes*, afirma Platón que “es imprescindible que los hombres tengan leyes y que se sometan a ellas; sin lo cual en nada se diferenciarían de las bestias más feroces” (Platón, 2014, 496-497, 875a). No se es héroe solamente por cumplir las leyes. Máxime, si éstas pudieran ser injustas. Pero, de entrada, no se arroga el derecho de quebrantarlas en virtud de sus poderes. No se aleja del sistema si éste se sustenta en unos sólidos principios democráticos (ya se ha apuntado esta idea a propósito de la figura del justiciero). Un caso evidente, serían las leyes de segregación racial en Estados Unidos y la lucha por los derechos civiles de la comunidad afroamericana<sup>256</sup>. Además de los conocidos líderes del movimiento por los derechos civiles como Martin Luther King, otros personajes destacaron igualmente por su entrega a la causa, de un modo no intencionado. Y es que esa, es otra cualidad de un auténtico héroe ordinario. No se desea, no se busca ser héroe. Es un reconocimiento que le viene dado. En ese sentido, es justo traer a colación el nombre de Rosa Parks (1913-2005). Ella representaría ese modelo de heroína que en circunstancias excepcionales, marcaría la diferencia. Su conocida historia es una muestra de heroicidad. Como es sabido, se negó a ceder el asiento a un joven blanco en un autobús en Montgomery, Alabama. Su desobediencia a una ley injusta la llevó a la cárcel. Se suele citar este incidente, como el pistoletazo de salida al boicot del transporte público por parte de la comunidad afroamericana, su habitual usuario. Tras este boicot vendrían otros movimientos de desobediencia civil, que llevarían a la declaración de inconstitucionalidad de la ley de segregación en el transporte. Quedaba mucho aún por hacer. Pero se había dado un importante paso. Rosa Parks fue una heroína sin proponérselo aunque probablemente actuaría al dictado de su conciencia moral. La

---

<sup>256</sup> Jenkins, 2005, op. cit. pp. 332 y ss.

forma de luchar contra una injusticia, la resistencia pacífica, alzarse contra la sinrazón, ejemplifican los valores de un auténtico héroe.

Otra heroína, en la línea de Parks, que merece ser destacada, es Irena Sendler (1910-2008), conocida como *el ángel del Gueto de Varsovia*. Fue una de las responsables de haber salvado la vida a más de dos mil quinientos niños del gueto de Varsovia<sup>257</sup>. El valor mostrado por Sendler arriesgando su propia vida, siendo vejada y humillada por los nazis, pone de relieve el perfil de una auténtica heroína. En las terribles historias que rodean a los campos de concentración, es posible emocionarse con la heroica actitud de hombres y mujeres que antepusieron la dignidad de los otros a expensas de comprometer la propia vida. Con seguridad, el caso más recordado (en parte, gracias a la aportación cinematográfica de Steven Spielberg) es el del empresario alemán Oskar Schindler. Aquí, se ha preferido mostrar la historia menos conocida de Irena Sendler. Alguien con una voluntad inquebrantable decidida a hacer valer la humanidad por encima de la barbarie. Otro modelo de heroína, no superada por los acontecimientos de la guerra, pues, incluso en el horror del gueto, hubo cabida para la esperanza.

Si el ser del héroe va unido a la aventura, el siguiente nombre lo encarna a la perfección: Amelia Earhart. Ella representaría ese modelo de héroe cotidiano que puede también marcar la diferencia con el cumplimiento de su tarea. La famosa aviadora estadounidense desapareció sobrevolando el Océano Pacífico a la edad de 39 años. Fue una pionera de la aviación en un mundo de hombres<sup>258</sup>. Y, sobre todo, fue una inspiración para una generación de mujeres en un momento de la historia en la que éstas tenían que asumir un rol tradicional. Earhart representa el espíritu de superación, enfrentarse a los contratiempos o la incompreensión. Sus logros en un campo tradicionalmente masculino fueron múltiples. Puede que no completase la vuelta al mundo, como era su sueño, pero para la historia ha quedado la imagen de una luchadora entregada a una causa. Y es que, la tarea del héroe va inexorablemente unida a la aventura. Pero la aventura entraña riesgos y peligros. No por ello el héroe se desanima.

---

<sup>257</sup> Castillo, G. (2013). *La forja del héroe*. Pág.189 y ss. Madrid: Ediciones Rialp.

<sup>258</sup> En este ámbito, destacó especialmente el también estadounidense Charles Lindbergh. Para los tres ejemplos señalados, se ha buscado expresamente un modelo femenino. La cuestión de género no es sustancial para la elección de un referente, pero, bien sea entre los héroes ficticios o los del mundo real, la mujer no ha tenido tradicionalmente oportunidad para mostrar su valía. Valga desde aquí esta mención como justo reconocimiento.

Y no por fracasar, deja de ser un héroe. Amelia Earhart representa un modelo de constancia y tenacidad; cualidades necesarias para cualquier héroe que se precie.

Los tres casos reseñados podrían constituir, a mi juicio, ya de por sí, modelos de heroicidad. Heroínas, por sus acciones extraordinarias o por destacar en el desempeño de su tarea. Pero, además de los casos señalados, existen otras situaciones, vividas por personas ordinarias, a las que podemos calificar de heroicas. Sería interesante cuestionarse si en determinadas circunstancias, los actos de un anónimo ciudadano pueden ser considerados como heroicos. O al menos, lo suficientemente como para ser imitados. Loeb y Morris apuntan esta idea alejada de una visión romántica del héroe:

“Entre los héroes que viven y trabajan a nuestro alrededor día a día se cuentan tanto hombres como mujeres, bomberos, policías, médicos, enfermeros, maestros. [...] Luchan por la salud, la seguridad, la excelencia y el crecimiento humanos. Son guerreros de la vida cotidiana cuyos sacrificios y acciones nobles nos benefician a todos. Sin embargo, no solemos considerar héroes a estas personas” (Morris, 2010, 36).

El modelo de héroe que se intenta trazar, a lo mejor no debería alejarse de lo cotidiano, de la realidad del día a día. Héroes de carne y hueso, gente normal y corriente que desempeñan su labor de la mejor manera posible. Desde este prisma, según Hook, “un héroe es cualquier individuo que realice bien su trabajo y haga una contribución mínima al bienestar público” (Hook, 1958, 169). Quiero destacar dos momentos de las historietas de Spider-Man en las que estas palabras de Hook cobran todo el sentido; especialmente en el caso que explico a continuación. Éste, se asocia a la defensa del héroe ordinario, anónimo cumplidor de sus obligaciones. Tiene lugar en el arco argumental de *El planeador maestro*, al que ya se ha hecho referencia. Al finalizar la historia, en la que tía May logra a tiempo ingerir el suero que la salvará, un magullado Peter Parker se despide de ella, orgulloso y satisfecho de haber cumplido con su misión. El médico que atiende a tía May, se queda mirando desde la ventana cómo se aleja Peter y expone pensativo:

- ¡Ese Peter Parker es un chico majo! ¡Es honrado, educado y quiere a su tía!  
¡Lástima que no haya más jóvenes como él! Lástima que alguien como él

no pueda ser un ídolo a quien los adolescentes imiten... en lugar de misteriosos buscadores de emociones como... ¡Spider-Man!<sup>259</sup>



Fig. 64. *Amazing Spider-Man*  
Vol. 2 #36

El otro destacado y emotivo momento, se relaciona con la idea de quien se enfrenta a una circunstancia extraordinaria. Aparece en el cómic de Spider-Man correspondiente a diciembre de 2001<sup>260</sup>, el *Amazing Spider-Man Vol. 2 #36*. El homenaje del Universo Marvel a las víctimas del atentado del World Trade Center es también un homenaje a los héroes de lo cotidiano, a los héroes ordinarios. La imagen con la que concluye el cómic es absolutamente clara sin necesidad de diálogo alguno. En un segundo plano, los superhéroes, y, en primer término, aquellos que, involuntariamente, fueron los verdaderos héroes de esos días: policías, bomberos, médicos... ciudadanos que se convirtieron por las circunstancias, en improvisados héroes.

Sobre la concepción del héroe ordinario, tiene relevancia la aportación de Dürrenmatt en su obra ya citada. En el monólogo final, Augías aconseja a su hijo Fileo sobre su labor al señalarle que:

AUGIAS: [...] La gracia de que nuestro mundo vea la luz no puedes obtenerla, pero puedes crear las condiciones para que la gracia halle en ti un espejo puro para la luz. Que sea tuyo este huerto. No lo desdeñes. Sé como él: transforma lo grosero. Da frutos tú también. Atrévete a vivir, y a vivir aquí, en medio de esta tierra informe, salvaje, no como una persona satisfecha, sino como un insatisfecho que sigue cultivando su insatisfacción y así cambia las cosas con el tiempo. Este es el acto heroico que quisiera imponerte, hijo mío, éste es el trabajo de Hércules que quisiera cargar sobre tus hombros (Dürrenmatt, 1973, 119-122).

<sup>259</sup> Lee, S. y Ditko, S. (2013). *MARVEL GOLD: El Asombroso Spider-Man 2 - ¡Si este es mi destino!*. pág. 331. Girona: Panini Comics.

<sup>260</sup> Straczynsky, J.M. y Romita Jr, John. (2010). *MARVEL HEROES: SPIDER-MAN, El libro de Ezequiel*. Girona: Panini Comics.

El trabajo silente, constante es tarea propia del héroe cotidiano. No busca reconocimiento *per se*. Es poseedor de un inconformismo ‘necesario’ para poder cambiar su entorno. No es complaciente ni se regodea en lo asentado por la costumbre o la tradición. Augias le exhorta también a *dar frutos*. Al fin y al cabo, ese es el sentido que rodea al héroe ordinario. El *atrévete a vivir*, aúna, a mi entender, el pensar de los dos filósofos que he tratado de “emparejar”. Por un lado, con reminiscencias nietzscheanas, pero, también, con una salida de la *minoría de edad* que reclama Kant. En definitiva, un héroe de carne y hueso, sin habilidades excepcionales, pero que es capaz de realizar gestas tan memorables para el conjunto de su comunidad. Alguien que posee las mismas cualidades que les han sido atribuidas a los héroes extraordinarios a lo largo de la Historia, o al mismo protagonista de este trabajo, Spider-Man. Héroes verdaderamente inspirados e inspiradores, quienes atendiendo a su capacidad y voluntad para llevar a buen término su cometido, son capaces de elevar hasta lo más alto las posibilidades del ser humano.

Estos héroes/heroínas de lo cotidiano que cumplen con su deber o que aparecen en situaciones extraordinarias, se insertan en un marco concreto: la democracia. Ya se ha apuntado que en el seno de un sistema democrático con un régimen de derechos y libertades, no tiene cabida ni un justiciero ni un fuera de la ley. Ni con superpoderes ni sin ellos. La fuerza que posee la democracia reside precisamente en que héroes son o deberían ser todos sus miembros. Todos los participantes en ella. La democracia es una aspiración, una tarea inacabada que se construye en el día a día. Todos estamos llamados a fortalecerla y así, todos somos héroes. Señala Hook que

(...) Una democracia triunfante, por lo tanto, puede honrar a sus hombres de estado; pero más debe honrar a sus maestros, ya sean profetas, hombres de ciencia, poetas, juristas o filósofos. El verdadero héroe de la democracia, entonces, no debería ser el soldado o el líder político, cualesquiera fueran sus servicios, sino el maestro: los Jefferson, los Holmes, los Dewey, los Whitman, y todos los demás que han dado al pueblo visión, método y conocimiento. (...) Una democracia debería organizarse, no para brindar a uno o a unos pocos la oportunidad de alcanzar la estatura heroica, sino más bien para adoptar como ideal regulador el lema: “cada hombre un héroe” (Hook, 1958, 168-169).

Sería de justicia, un mayor reconocimiento hacia la labor que llevan a cabo los héroes anónimos. El importante papel que desempeña la ciudadanía en su devenir cotidiano suele quedar en un segundo plano. Eso no abre informativos ni vende periódicos pero como señala Castillo (2013),

La sociedad necesita también ejemplos de heroísmo cotidiano: el de personas corrientes que no pasarán a la historia por una hazaña espectacular, pero que diariamente, de forma callada y con sobreesfuerzo, realizan sus deberes familiares y profesionales con perfección (Castillo, 2013, 16).

En ellos, es posible hallar la inspiración. No obstante, en ocasiones el resultado de esa inspiración puede acabar resultando algo grotesco. Tal es el caso de ciudadanos corrientes que, enfundándose disfraces variopintos, imitan a los héroes de los cómics. Son los denominados *Superhéroes de la vida real*<sup>261</sup>. A primera vista, puede chocar la existencia de estos remedos de superhéroes. De hecho, algunos de ellos llegan a representar problemas para las autoridades. Se podría ver como algo positivo el que gente común interviniese en la mejora de sus comunidades allá donde se la necesitara. No obstante, en una democracia no debería haber lugar para este tipo de personajes. Por muy loables que puedan ser sus intenciones.

Con lo expuesto en este trabajo cabría finalmente tratar de dar respuesta a la siguiente cuestión: ¿son necesarios los héroes? Desde un medio tan cercano y al alcance de cualquiera como el comic-book de superhéroes se ha presentado a uno de los superhéroes más relevantes de las últimas décadas: Spider-Man. Un modelo de héroe, que encarna muchas de las cualidades que han sido identificadas en el devenir de los siglos, de la Historia, como propias del auténtico héroe. En diferentes contextos, en diferentes épocas, el perfil del héroe ha ido variando y evolucionando hasta nuestros días. Pero sus rasgos distintivos permanecen. Acudir a un personaje de ficción como estrategia, resulta pedagógicamente útil si el objetivo que se pretende, es el de la transmisión o educación en valores morales. Especialmente, si el destinatario está en proceso de formación. Pero no únicamente. Los valores que personifican los héroes son los mismos que recogen los ordenamientos jurídicos, las constituciones o aquellas declaraciones de independencia que anhelan la paz y la justicia como pilares básicos de

---

<sup>261</sup> Los denominados *Real Life Superheroes* suelen tener buenas intenciones aunque resultan, por lo general, una molestia para las fuerzas del orden. En el siguiente enlace se da cuenta de algunos de ellos: <https://www.cbr.com/we-can-be-heroes-these-15-irl-superheroes-will-save-your-day/>



una sociedad democrática. Estos valores podrían ser, por tanto, compartidos por todos. Los héroes de ficción son, a primera vista, más atractivos; los héroes reales, más admirables. Al fin y al cabo, ¿cómo iba a tener miedo a enfrentarse a una dificultad alguien inmune a las balas y con una fuerza sobrehumana?

Los que desde estas páginas han venido en llamarse ‘héroes de lo cotidiano y en lo cotidiano’ son los auténticamente dignos de admiración. Lo son porque además no suelen desear esa admiración ni ese reconocimiento. En su acción diaria, en su campo de trabajo rutinario, hallan la satisfacción. Ellos son los auténticos referentes. Aquellos héroes por vocación que, sin ser del todo conscientes, colaboran con su silente labor a hacer de éste un mundo más justo. En las páginas introductorias se hablaba de *la utopía necesaria* recogiendo la frase de un informe sobre educación para el siglo XXI organizado por la UNESCO. Si entendemos la educación como una herramienta de transformación social, y al héroe ordinario como un elemento clave para lograrlo, entonces la pregunta quedaría más que contestada: los héroes sí son necesarios porque facilitan que sea posible lo que antes se antojaba imposible. Porque como señala un personaje (el fotógrafo Jimmy Olsen) en la serie de televisión *Supergirl*: “ningún héroe puede salvar a todo el mundo pero un verdadero héroe no deja de intentarlo”<sup>262</sup>. Ese es el reto del auténtico héroe. Ser capaz de no desfallecer ante la adversidad y, aun así, creer que siempre existe la esperanza.

Los héroes de lo cotidiano sobrellevan de modo distinto las adversidades. No porque sean especiales, sino porque asumen, a veces con estoicismo, su rol. No se permiten el lujo de desfallecer porque en caso contrario, otros sufren. Probablemente sea injusto. No escogen serlo, no sienten ‘una llamada’ especial pero aceptan el papel que han de desempeñar. En ocasiones, su acción heroica consiste solo en hacerse visibles, presentes, sin más. Pueden llegar a ser inspiradores para los demás. Los héroes de lo cotidiano lo son porque, en el desempeño de su tarea, no imponen una idea o un modo de ser. No son ídolos inalcanzables de una moral irreprochable. También fallan. Grant Morrison, en su estudio sobre los héroes de la cultura popular, *Supergods*, refiere un diálogo, entre tres icónicos superhéroes, que viene a colación respecto a esta idea que

---

<sup>262</sup> Episodio 7 de la 1ª temporada de la serie *Supergirl* (referenciada en la bibliografía) en la que la protagonista Supergirl, pierde temporalmente sus superpoderes, mostrando, de este modo, qué convierte a alguien en un auténtico héroe.

se menciona. Es un diálogo entre Superman, Wonder Woman y Flash en el que se cuestiona, precisamente, su utilidad para con sus conciudadanos:

**Wonder Woman:** ¿Estamos haciendo demasiado o demasiado poco? ¿Cuándo pasa la intervención a convertirse en dominación?

**Superman:** Solo puedo darte mi opinión, Diana. Hay que dejar que el ser humano escale hasta la cima de su propio destino. No podemos llevarlo hasta allí.

**Flash:** Eso es precisamente lo que ella está diciendo. ¿Qué sentido tiene? ¿Por qué habrían de necesitarnos entonces?

**Superman:** Para que los agarremos si se caen<sup>263</sup>.

En nuestra vida diaria existen muchas circunstancias o situaciones en las que es posible ‘caerse’. El recuerdo de los héroes actúa como acicate para no sucumbir ante el desánimo. En orden a lo expuesto aquí, muchos pueden ser héroes ordinarios. Un diálogo de la obra de Bertolt Brecht, *Vida de Galileo* apunta hacia esa dirección: “**Andrea:** ¡Pobre del país que no tiene héroes! (...) // **Galileo:** No. Pobre del país que necesita héroes” (Brecht, 2018, 131).

Entonces, ¿necesitamos héroes? La respuesta podría ser: ¿por qué no? Desde luego, no un modelo que nos haga dependientes de estándares éticos casi inalcanzables. Ello generaría, las más de las veces, frustraciones. El comic-book de superhéroes ha perdurado en el tiempo alimentando nuestros deseos y nuestras esperanzas. Spider-Man se ha erigido como el mejor valedor para esa causa. Si ello ha sido posible, no hay motivo para creer que el héroe ordinario no pueda cumplir también la misma labor. La tarea del héroe está inacabada. Recoger su testigo, el mejor tributo que se le puede hacer. ¿Nos atreveremos siquiera a intentarlo?

---

<sup>263</sup> Morrison, G. (2012). *Supergods. Héroes, mitos e historias del cómic*. pp. 345-346. Madrid: Turner Noema.

## 2. Héroes en tiempos de crisis

*“Las dificultades preparan a menudo a una persona normal para un destino extraordinario”.*

C.S.LEWIS.

Al inicio de este trabajo, he querido rendir homenaje a los creadores de los cómics de Spider-Man. Más allá de las discrepancias y desavenencias que pudieran haber existido entre ellos, hay que señalar que la herencia artística que nos han legado sobrepasa, de largo, las cuitas que ambos hubiesen podido experimentar. El propósito de este trabajo ha tratado de responder a dos ideas: la primera, que los comic-books de superhéroes pueden ser un medio válido para la transmisión de valores. La segunda de las ideas, de corte más personal, aborda la apuesta de uno de esos superhéroes, Spider-Man, como un modelo perfecto para esa transmisión desde una óptica, principalmente, kantiana. Aunque en el trepamuros se puedan encontrar muchos rasgos heroicos sobre los que se han reflexionado en las páginas anteriores, aquel que creo que encaja más adecuadamente es, como ya he señalado con anterioridad, el de una visión ligada al cumplimiento del deber. Una obligación moral que recuerda, inexorablemente, al pensamiento ético de Kant. No sé si habré sido capaz de abordar con la suficiente profundidad estas ideas, pero he procurado transmitir que el género de las historietas de aventuras de los héroes de ficción merecen un puesto elevado en los libros de filosofía moral. Tal vez, sea exagerado plantearlo así. Pero, al fin y al cabo, hallamos, en el devenir de nuestra cotidianidad, comportamientos ejemplarizantes, que bien pueden tener cabida, en aquello retratado en las viñetas de los cómics.

Como señalaba antes, si iniciaba este trabajo con un homenaje, es de justicia finalizarlo con otro. Aunque éste, forzado por las circunstancias. De ningún modo habría deseado que, desde las páginas de un trabajo sobre superhéroes, tuviera que enfrascarme en ‘batallas víricas’, más propias de las hazañas de los protagonistas de ficción de los cómics. Reconozco que he dudado si añadir o no estas líneas. Ha habido una especie de lucha interior en la que por un lado relucía la autocensura, por parecer oportunista, pero, por otra parte, también ha pesado la consideración de que las circunstancias sobrevenidas ‘exigían’ dedicar unas reflexiones sobre la situación que

nos está golpeando<sup>264</sup>, dada la temática de este trabajo. Me refiero, claro, a la pandemia del Covid-19. A principios de 2020 o finales de 2019 (la opacidad de los datos no permite una aproximación temporal exacta), empezamos a vislumbrar desde China un adversario silencioso e invisible, digno de la mente criminal de cualquier megavillano de ficción. Desde nuestra ‘arrogante tranquilidad occidental’, iban llegando a nosotros noticias de una especie de gripe que afectaba a una ciudad de China, Wuhan, en un mal entendido “lejano oriente”. Cuando quisimos darnos cuenta, las consecuencias de “esa gripe” ya empezaban a asomarse por el resto de continentes. Como bien señalaron algunos de nuestros políticos, se trataba de un virus que no entendía de condición socioeconómica ni de ideologías. Ciertamente, se trata de un virus que no discrimina por cuestión de raza, sexo, religión, ideología... y, en todo caso, parece que se iba a ensañar con las personas de edad avanzada aunque, con el paso de los días, se vería también con preocupación que la edad no era tampoco un obstáculo insalvable.

A raíz de las múltiples manifestaciones de toda índole (profesionales sanitarios, responsables políticos, “portavoces de malos augurios”, periodistas, tertulianos de todo tipo y un largo etcétera) llevadas a cabo a lo largo de estos meses, me resulta inevitable pensar en algunos de los aspectos abordados en esta tesis, y que tienen un reflejo en la coyuntura sanitaria que nos ha tocado vivir en estos tiempos. Lo que planteo a continuación, consiste en una adaptación de algunos de los elementos tratados en las páginas de este trabajo a la crisis sanitaria vivida.

En primer lugar, viene a la mente la aportación de Max Weber y sus modelos de legitimidad. De los tipos antes mencionados, cuando he planteado que un héroe debería ser quien ejerciera equilibradamente una mezcla entre la legitimidad carismática y la racional, pensaba en lo importante de no caer en falsas idolatrías por el carisma de un líder/héroe al que seguir acríticamente (un auténtico héroe puede gustar del reconocimiento pero no de una adoración pseudodivina, ya que chocaría con la idea de aquel que actúa siguiendo los dictados de su deber moral). También alguien que fuese lo suficientemente inspirador para no conformarse con una visión excesivamente “plana” (entiéndase aquí como la de un burócrata que actúa conforme a las normas establecidas,

---

<sup>264</sup> Los ‘retoques’ finales a este trabajo han tenido lugar entre los meses de marzo y mayo de 2020. En pleno apogeo, por tanto, de la pandemia. A fecha de 25 de mayo, hay más de 350.000 muertos en el mundo (solo en nuestro país, cerca del 8%) y una estimación superior a los 5,5 millones diagnosticados (unos 236.000 en España).

pero absolutamente gris y anodino) de su cometido. Dicho esto, pensemos ahora en cómo nuestros líderes han respondido a la crisis.

Qué duda cabe que estamos ante una situación que ha desbordado todas las expectativas y se ha comportado de manera imprevista<sup>265</sup>. En cualquier caso, ¿cómo han respondido nuestros líderes? ¿Han sido carismáticos como para generar confianza y tranquilidad en la población? ¿Han inspirado, con su proceder, a sus comunidades otorgándoles certidumbres? Hemos visto como a lo largo y ancho del planeta, muchos líderes más cercanos a la demagogia han ridiculizado las medidas adoptadas por terceros países y no han empezado a tomarse en serio la pandemia hasta mucho tiempo después de iniciarse. Otros llegaban (supuestamente a modo de chanza) a recomendar la autoinyección de desinfectante. ¿Quiénes nos lideran? Desde luego, siendo esto totalmente subjetivo y criticable, y, a la luz de las declaraciones de unos y otros, me atrevería a decir que personas sabias, carismáticas y racionales, no.

Otro punto que me parece adecuado tratar es el del dilema que se suscita respecto de los derechos a la libertad y la seguridad. Al plantearlo en el trabajo, los superhéroes pugnaban por imponer el uno sobre el otro. No son dos valores que deberían ser incompatibles entre sí. Pero la realidad, en tantas ocasiones, nos da muestras del conflicto que se genera. Con respecto a la crisis sanitaria, también. Cuando parece que los contagios están disminuyendo y los países, lentamente algunos, van recuperando una cierta normalidad, ya hay voces que aportan soluciones polémicas para el denominado desconfinamiento. Apuntan la necesidad de controlar, por ejemplo con aplicaciones de rastreo en los teléfonos móviles, la localización de posibles infectados en cada momento. Estas medidas chocan frontalmente con el derecho a la intimidad y la privacidad. ¿Estamos dispuestos a limitarlas en pos de una supuesta seguridad? ¿No es una manera de actualizar las ideas de George Orwell en su obra *1984*? Por otro lado, los sistemas de rastreo ya son una realidad desde hace tiempo, por tanto, a veces da la sensación de que vivimos en un entorno de aparente libertad y seguridad.

En último lugar, y en consonancia con el objetivo de estas últimas páginas, cabe preguntarse ¿quiénes son los héroes en tiempos de crisis? A lo largo de estas últimas semanas, podemos decir, sin riesgo a exagerar, que nuestras vidas han cambiado

---

<sup>265</sup> Pese a tratarse de una situación sobrevenida, desde el ámbito científico se elevaron voces señalando que los organismos competentes ya habían sido advertidos al respecto, y criticando una reacción, a nivel internacional, excesivamente lenta.

radicalmente. De la noche a la mañana, hemos observado que todas las certezas de un mundo construido “a nuestra medida” se desmoronaban completamente. Nuestra forma de relacionarnos con los demás se ha visto modificada. Nuestras costumbres y rutinas se han transformado al dictado de órdenes y resoluciones gubernamentales con la consiguiente sensación de pérdida de libertad. Miedo o incertidumbre son términos que han sobrevolado nuestros hogares durante todo este tiempo y, en gran medida, aún siguen haciéndolo. Resulta inquietante, lo fácil que ha sido que nuestras vidas se detuvieran. Los agoreros apocalípticos han afirmado que la naturaleza nos ha devuelto todo el daño que le hacemos. Puede que tengan razón. Desde luego, el panorama ha cambiado del todo. Los biólogos marinos dicen que hay más especies en el mar y que éste está menos contaminado. Lo mismo sucede con la polución en las ciudades. Los animales “salvajes” deben estar desorientados, e incluso se han visto imágenes alrededor del mundo de algunos ocupando un hábitat que, posiblemente, les sea ajeno, pero, en cualquier caso, extrañados por la ausencia del “ser superior”. Así como Carl Sagan habló, a principios de la década de los 90, de ese *punto azul pálido* para referirse a nuestro ‘pequeño’ planeta, en comparación con la inmensidad del universo, nosotros, con lo sucedido por culpa de esta pandemia, hemos vuelto a ser conscientes, por si se nos había olvidado, de nuestra fragilidad y vulnerabilidad. Otro diminuto ‘punto pálido’, esta vez un virus, ha sido suficiente para trastocar nuestra realidad tal y como la conocemos.

En la introducción general a este trabajo, hablaba del término crisis como un cambio. Con las circunstancias que nos ha tocado vivir, puede que muchas personas hayan entendido que, efectivamente, estos tiempos de crisis son tiempos de cambios. Hay quien dice que en breve todo volverá a ser como antes. En cierto sentido, sería un buen modo de asimilar lo sucedido. Pero ha habido demasiado sufrimiento como para considerar que hemos asistido a una infección más. Los científicos, de hecho, anuncian que estos procesos cíclicos epidémicos serán algo a lo que tendremos que acostumbrarnos. ¿Extraeremos alguna lección de todo ello?

El héroe está abocado a la fatalidad, a un destino ya escrito. Esta circunstancia de crisis sanitaria nos han recordado que también estamos abocados a un destino ineludible: la muerte. Y es que en nuestras sociedades avanzadas y opulentas parece que vivimos de espaldas a ella. Aceptarla como una parte consustancial de la vida podría ser

un buen ejercicio de salud mental para aprender a valorar lo que se es, lo que se posee, y experimentarlo intensamente, vitalmente; “coged las rosas mientras podáis” reza el poeta. Y en todas estas adversidades, y pese al dolor sufrido, el ser humano, una vez más, ha vuelto a dar lo mejor de sí mismo. ¿Cómo no vamos a poder hablar de héroes? Uno de los aspectos positivos de esta enfermedad es que ha permitido poner en valor el trabajo de mucha gente. Trabajos que, en condiciones “normales”, pasan desapercibidos, son considerados de menor categoría por tener, tal vez, menor aprecio social. Desde aquí, un sincero agradecimiento a todas aquellas personas que, en línea con la idea de esos héroes ordinarios a los que me refería, ‘simplemente’ se han limitado a hacer lo que hacen siempre: servicios de limpieza de las ciudades, que se han visto elevados a la categoría de ‘salvadores’ cuando hemos reconocido que su labor, tan relacionada con la higiene, es vital para prevenir contagios; suministradores y transportistas, que han continuado con su labor para evitar un desabastecimiento generalizado; el personal de los pequeños comercios, tiendas de barrio o supermercados: los que atienden directamente a los clientes o quienes reponen el género de una jornada a otra, para que podamos seguir con nuestro día a día. También, los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado, a quienes hemos visto con otra mirada; la comunidad educativa, que, aun con las críticas que suelen recibir como supuesto sector privilegiado, ha tenido que reciclarse a un nuevo modelo virtual de enseñanza-aprendizaje para poder continuar con su labor. Y, naturalmente, al personal sanitario de los hospitales, centros de salud, ambulatorios, clínicas... Ellos han cumplido con su trabajo cada día; muchas veces en condiciones de seguridad poco adecuadas. Muchos, han sido contagiados en el ejercicio de su profesión. Algunos, incluso, han perdido la vida por salvar la de otras personas. Ellos han estado en primera línea y han tenido que ver, con impotencia, cómo no siempre ha sido posible salvar una vida. Desafortunadamente, como ya se ha señalado, el héroe no siempre vence. Esta pandemia nos lo ha recordado. Pero lo que ellos encarnan, la ejemplaridad con la que se han comportado o la sonrisa que han regalado en momentos tan duros y complicados, ha puesto de manifiesto lo que supone ser un héroe, lo inspiradoras que pueden ser sus acciones.

Iniciaba este trabajo a propósito de una frase atribuida a Ralph W. Emerson: “Un héroe no es más valiente que un hombre corriente, pero lo es cinco minutos más”. Llegados a este punto, y con poco más que añadir al respecto de la heroicidad, solo resta proclamar abiertamente que, ante una amenaza mundial que ha azotado nuestras vidas,



nos hemos visto rodeados en las calles, en los comercios, en los hospitales... de verdaderos héroes que, aun desbordados por los acontecimientos, han sido capaces, como hombres y mujeres corrientes, de ser valientes cinco minutos más. Muchas gracias.

\*\*\*\*\*

A principios del mes de mayo, apareció en una pared de uno de los vestíbulos de las urgencias del hospital británico de Southampton una pintura del artista Banksy. La obra, titulada *Game Changer*, es un homenaje al personal sanitario por su labor encomiable durante esta pandemia. Como se aprecia en la imagen, un niño juega con su juguete, pero ha descartado los tradicionales superhéroes en favor de una enfermera con capa.



**Fig. 65. *Game Changer*, Banksy (2020)**

## ANEXOS

### 1. El Comic Code

Las conclusiones del subcomité del Senado sobre la delincuencia juvenil iban a tener unas consecuencias directas. Muchas de las historietas perderían calidad creativa. La carrera de muchos artistas se vería arruinada. Las editoriales se vieron forzadas a despedir a gran parte de sus activos por las bajas ventas de los comic-books. La década de los cincuenta se había iniciado de manera muy prometedora para la industria, pero finalizaba con un incierto futuro por la sinrazón y el fanatismo.

La *Comics Code Authority* nacería al amparo de la Asociación de Revistas de Cómics de América (CMAA por sus siglas en inglés). Era el sello que obligatoriamente debían presentar las publicaciones orientadas al público juvenil para ser distribuido. Todas las que declinaron “pasar por el aro” de la censura que representaba el sello de la CCA, verían mermadas sus ventas considerablemente. De hecho, muchos puntos de venta se negaron a mostrar en sus expositores aquellas revistas o comic-books que no tuviesen en su portada el correspondiente certificado de la CCA. Como señala Hadju, “el Comics Code fue un monumento sin precedentes a la mojigatería y la represión autoimpuesta” (Hadju, 2018, 326).

A continuación, algunas de las cláusulas del documento del Comics Code extraídas de la obra de David Hadju, *La plaga de los cómics*, referenciada en la bibliografía:

- Los policías, jueces, empleados gubernamentales e instituciones venerables jamás serán presentados de forma tal que promueva la falta de respeto a la autoridad establecida.
- Ningún cómic presentará de forma explícita los métodos y detalles singulares de ningún delito.
- Ninguna publicación utilizará la palabra “horror” ni “terror” en su título.
- No se permitirá escena alguna de terror, excesivo derramamiento de sangre, crímenes truculentos o sanguinarios, depravación, lujuria, sadismo o masoquismo.
- Se eliminará cualquier imagen sórdida, escabrosa o repugnante.

- Están prohibidas las escenas y elementos relacionados con los muertos vivientes, la tortura, los vampiros y el vampirismo, los espectros, el canibalismo y los hombres lobo.
- Se prohíbe el empleo de términos blasfemos, obscenos, groseros o vulgares, así como de símbolos que hayan adquirido un significado ofensivo.
- Las relaciones románticas no se tratarán nunca de manera tal que estimule las bajas pasiones.
- No se aceptarán las ilustraciones procaces ni las posturas insinuantes.
- Las mujeres se dibujarán de manera realista, sin exagerar ninguno de sus atributos físicos.
- Se fomentará el respeto hacia los padres, el código moral y la conducta honorable.
- El tratamiento de las historias de amor y románticas enfatizará el valor del hogar y la santidad del matrimonio<sup>266</sup>.

\*\*\*\*\*

En mayo de 1940, *The Chicago Daily News* publicó un artículo del escritor norteamericano Sterling North con el título “*Una desgracia nacional*”. En él se recoge la advertencia de North respecto a los cómics de la época. El enlace presenta el texto original en inglés<sup>267</sup>, pero aquí se ofrece la versión traducida al castellano aparecida en la obra de Hajdu.

### **“Una desgracia nacional”**

Prácticamente todos los niños de América leen ahora revistas de “cómico” en color, una venenosa plaga que estos dos últimos años ha proliferado como los hongos.

Cada mes se venden diez millones de ejemplares de estos seriales de sexo y terror. Un millón de dólares es hurtado de los bolsillos de los niños de América a cambio de demencia gráfica...

---

<sup>266</sup> Puede consultarse también la página web <http://cblfd.org/the-comics-code-of-1954/>

<sup>267</sup> Fuente: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00094056.1940.10724519>

El grueso de estas escabrosas publicaciones basa su atractivo en la violencia, el asesinato, la tortura y el secuestro, a menudo con un niño como víctima. Heroicidades como las de Superman, mujeres voluptuosas ligeras de ropa, ráfagas de metralletas, “justicieros” encapuchados y propaganda política barata aparecen en casi todas sus páginas.

Las antiguas novelas de baratillo, en las que de vez en cuando mordía el polvo algún piel roja, son literatura clásica en comparación con la basura sádica que hoy en día salen de las imprentas.

Mal dibujadas, mal escritas y mal impresas –lo que supone un esfuerzo para los ojos y los sistemas nerviosos de los jóvenes-, estas pesadillas de papel de pulpa tienen el efecto de un violento estimulante. Sus burdos negros y rojos dañan el sentido natural del color de los niños; su hipodérmica inyección de sexo y asesinatos consigue que los niños se aburran con historias mejores, pero más reposadas. A menos que queramos una próxima generación aún más salvaje que la presente, los padres y profesores de toda América debemos unirnos para acabar con las revistas de “cómic”.

Pero, naturalmente, debemos ofrecerles a los niños un buen sustituto [...] Y nunca antes en la historia de la edición de libros se habían publicado tantas novedades buenas para los niños.

Gran parte de la culpa la tienen los padres, que ni saben ni les preocupa lo que leen sus hijos; también la tienen los profesores faltos de imaginación, que obligan a los jóvenes a consumir bobadas inanes; y, por supuesto, los editores completamente inmorales de esos “cómic”, responsables de un sacrificio cultural de inocentes.

Pero el antídoto contra el veneno de las revistas de “cómic” puede hallarse en cualquier buena biblioteca o librería. El padre que no adquiere dicho antídoto para su hijo estará siendo culpable de negligencia criminal (Hajdu, 2018, 50-51).

## 2. Algunos personajes del cómic nacidos en el siglo XX

Esta relación de personajes de cómic, (la mayor parte de ellos englobados en la categoría de superhéroes), trata de ofrecer una panorámica general del conjunto de creaciones a lo largo del siglo XX y que posibilitaron el nacimiento de una nueva industria.

1895:

- The Yellow Kid, de Richard F. Outcault. Considerado “oficialmente” el primer comic norteamericano.

1905:

- Little Nemo in Slumberland, de Winsor McCay.

1913:

- Krazy Kat, de George Herriman.

1926:

- Buck Rogers, de Philip F. Nowlan.
- Tarzán, de Edgar R. Burroughs.

1929:

- Popeye el marino, de Elzie C. Segar.

1931:

- Dick Tracy, de Chester Gould.

1934:

- Terry y los piratas, de Milton Caniff.
- Flash Gordon, de Alex Rymond.

1936:

- The Phantom, de Lee Falk

1937:

- El príncipe Valiente, de Harold Foster.

1938:

- Superman, de Jerry Siegel y Joe Schuster (creado realmente en 1933. 1938 es la fecha de su primera aparición en los cómics).

1939:

- Batman, de Bob Kane y Bill Finger
- Namor, de Bill Everett

1940:

- The Spirit, de Will Eisner.
- The Flash (versión Golden Age), de Gardner Fox y Harry Lampert
- Green Lantern (version Golden Age) de Bill Finger y Martin Nodell
- Sociedad de la Justicia de América de Max Gaines y Gardner Fox
- Capitan Marvel (Shazam) de Bill Parker y Clarence Charles Beck

1941:

- Capitán América, de Joe Simon y Jack Kirby.
- Wonder Woman, de William M. Marston.
- Aquaman, de Paul Norris y Mort Weisinger
- Green Arrow, de George Papp y Mort Weisinger

1953:

- Lorna, the Jungle Queen de Don Rico y Werner Roth

1956:

- The Flash (version Silver Age) de Carmine Infantino

1959:

- Green Lantern (versión Silver Age) de Gil Kane y John Broome
- Supergirl de Otto Binder y Al Plastino

1960:

- Liga de la Justicia de América de Gardner Fox

1961:

- Los 4 Fantásticos, de Stan Lee y Jack Kirby.
- Batgirl, de Bill Finger y Sheldon Moldoff

1962:

- Ant-Man, de Stan Lee y Jack Kirby.
- Hulk, de Stan Lee y Jack Kirby.
- Spider-Man, de Stan Lee y Steve Ditko.
- Thor, de Stan Lee y Jack Kirby.

1963:

- Iron Man, de Stan Lee y Jack Kirby.
- Dr. Strange, de Stan Lee y Steve Ditko.
- X-Men, de Stan Lee y Jack Kirby.
- Los Vengadores de Stan Lee y Jack Kirby.

1964:

- Daredevil, de Stan Lee y Bill Everett.

1966:

- Black Panther, de Stan Lee y Jack Kirby

1971:

- Los Defensores de Roy Thomas

1972:

- Ghost Rider de Roy Thomas y Gary Friedrich
- Luke Cage de Archie Goodwin y John Romita (Sr.)

1974:

- Logan (Lobezno) de Len Wein y John Romita (Sr.)
- The Punisher de Gerry Conway, Ross Andru y John Romita (Sr.)
- Iron Fist, de Gil Kane y Roy Thomas



1980:

- Raven, de Marv Wolfman y George Pérez

1985:

- John Constantine, de Alan Moore y Stephen Bissette

1986:

- Watchmen, de Alan Moore y Dave Gibbons

1991:

- Deadpool de Rob Liefeld y Fabian Nicieza

1992:

- Spawn, de Todd McFarlane

### 3. Crédito de las ilustraciones

- Pág. 28 → Fig. 1: *A Rake's progress* de W. Hogarth, extraída de Guiral, A. (coord.). (2007). *DEL TEBEO AL MANGA: UNA HISTORIA DE LOS CÓMICS*. Vol. 1. Pág. 14. Los cómics en la prensa diaria: Humor y aventuras. Girona: Panini Cómicos.
- Pág. 28 → Fig. 2: *Les amours de Mr. Vieux Bois* de A. Töpffer, extraída de Guiral, A. (coord.). (2007). *DEL TEBEO AL MANGA: UNA HISTORIA DE LOS CÓMICS*. Vol. 1. Pág. 18. Los cómics en la prensa diaria: Humor y aventuras. Girona: Panini Cómicos.
- Pág. 29 → Fig. 3: *Max und Moritz* de W. Busch, extraída de Guiral, A. (coord.). (2007). *DEL TEBEO AL MANGA: UNA HISTORIA DE LOS CÓMICS*. Vol. 1. Pág. 22. Los cómics en la prensa diaria: Humor y aventuras. Girona: Panini Cómicos.
- Pág. 30 → Fig. 4: *The Yellow Kid* de Richard F. Outcault, extraída de Guiral, A. (coord.). (2007). *DEL TEBEO AL MANGA: UNA HISTORIA DE LOS CÓMICS*. Vol. 1. Pág. 34. Los cómics en la prensa diaria: Humor y aventuras. Girona: Panini Cómicos.
- Pág. 31 → Fig. 5: *Happy Hooligan* de Frederick Burr Opper, extraída de Guiral, A. (coord.). (2007). *DEL TEBEO AL MANGA: UNA HISTORIA DE LOS CÓMICS*. Vol. 1. Pág. 39. Los cómics en la prensa diaria: Humor y aventuras. Girona: Panini Cómicos.
- Pág. 31 → Fig. 6: *Little Nemo in Slumberland* de W. McCay, extraída de Guiral, A. (coord.). (2007). *DEL TEBEO AL MANGA: UNA HISTORIA DE LOS CÓMICS*. Vol. 1. Pág. 43. Los cómics en la prensa diaria: Humor y aventuras. Girona: Panini Cómicos.
- Pág. 32 → Fig. 7: *Bringing Up Father* de G. MacManus, extraída de Guiral, A. (coord.). (2007). *DEL TEBEO AL MANGA: UNA HISTORIA DE LOS CÓMICS*. Vol. 1. Pág. 54. Los cómics en la prensa diaria: Humor y aventuras. Girona: Panini Cómicos.
- Pág. 36 → Fig. 8: *Dick Tracy* de Chester Gould, extraída de Guiral, A. (coord.). (2007). *DEL TEBEO AL MANGA: UNA HISTORIA DE LOS CÓMICS*. Vol. 1.

- Pág. 115. Los cómics en la prensa diaria: Humor y aventuras. Girona: Panini Cómics.
- Pág. 47 → Fig. 9: *Crimes Does Not Pay #114*, ilustración de Charles Biro perteneciente a Lev Gleason Publications/ Dark Horse Comics
  - Pág. 51 → Fig. 10: *Logotipo de Comics Code Authority*, ilustración extraída de [www.universomarvel.com](http://www.universomarvel.com)
  - Pág. 58 → Fig. 11: *Action Comics #1*, ilustración de Joe Schuster perteneciente a DC Comics.
  - Pág. 61 → Fig. 12: *Showcase #4*, ilustración de Carmine Infantino perteneciente a DC Comics.
  - Pág. 63 → Fig. 13: *Green Lantern & Green Arrow #85*, ilustración de Neal Adams perteneciente a DC Comics.
  - Pág. 67 → Fig. 14: *Amazing Spider-Man #97*, ilustración de Gil Kane extraída de Lee, S. y Romita, J. (2013). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 5. Por fin desenmascarado. Pág. 411*. Girona: Panini Comics.
  - Pág. 67 → Fig 15: *Amazing Spider-Man #97*, ilustración de Gil Kane extraída de Lee, S. y Romita, J. (2013). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 5. Por fin desenmascarado. Pág. 411*. Girona: Panini Comics.
  - Pág. 67 → Fig. 16: *Amazing Spider-Man #97*, ilustración de Gil Kane extraída de Lee, S. y Romita, J. (2013). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 5. Por fin desenmascarado. Pág. 415*. Girona: Panini Comics.
  - Pág. 68 → Fig. 17: *Batman, El Regreso del Caballero Oscuro*, ilustración de Frank Miller perteneciente a DC Comics.
  - Pág. 70 → Fig. 18: *Superhéroes Marvel*, ilustración promocional perteneciente a Marvel Comics.
  - Pág. 71 → Fig. 19: *Logotipo de Timely Comics*, ilustración perteneciente a Marvel Comics.
  - Pág. 72 → Fig. 20: *Marvel Comics #1*, ilustración de Frank Paul perteneciente a Marvel Comics.
  - Pág. 72 → Fig. 21: *Capitán América #1*, ilustración de Jack Kirby perteneciente a Marvel Comics.
  - Pág. 73 → Fig. 22: *Logotipo de Atlas Comics*, ilustración perteneciente a Marvel Comics.

- Pág. 75 → Fig. 23: *The Fantastic Four #1*, ilustración de Jack Kirby perteneciente a Marvel Comics.
- Pág. 76 → Fig. 24: *Logotipo de Marvel Comics*, ilustración perteneciente a Marvel Comics.
- Pág. 84 → Fig. 25: *Amazing Fantasy #15*, ilustración de Jack Kirby/Steve Ditko perteneciente a Marvel Comics.
- Pág. 125 → Fig. 26: *Amazing Spider-Man #258*, ilustración de Ron Frenz extraída de De Falco, T. y Frenz, R. (2014). *MARVEL HEROES: El asombroso Spider-Man – La era del traje negro*. Pág. 174. Girona: Panini Comics.
- Pág. 126 → Fig. 27: *Amazing Spider-Man #82*, ilustración de John Romita extraída de Lee, S. y Romita, J. (2013). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 5. Por fin desenmascarado*. Pág. 103. Girona: Panini Comics.
- Pág. 126 → Fig. 28: *Amazing Spider-Man #4*, ilustración de Steve Ditko extraída de Lee, S. y Ditko, S. (2013). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 1. Poder y responsabilidad*. Pág. 103. Girona: Panini Comics.
- Pág. 127 → Fig. 29: *Amazing Spider-Man #49*, ilustración de John Romita extraída de Lee, S. y Romita, J. (2014). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 3. Días de Gloria*. Pág. 245. Girona: Panini Comics.
- Pág. 127 → Fig. 30: *Amazing Spider-Man #26*, ilustración de Steve Ditko extraída de Lee, S. y Ditko, S. (2013). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 2. ¡Si éste es mi destino...!* Pág. 147. Girona: Panini Comics.
- Pág. 127 → Fig. 31: *Amazing Spider-Man #185*, ilustración de Ross Andru extraída de Wolfman, M, Andru, R. y Pollard, K. (2018). *MARVEL GOLD: El Asombroso Spider-Man 9. El regreso del ladrón*. Pág. 79. Girona: Panini Comics.
- Pág. 128 → Fig. 32: *Amazing Spier-Man #197*, ilustración de Keith Pollard extraída de Wolfman, M, Andru, R. y Pollard, K. (2018). *MARVEL GOLD: El Asombroso Spider-Man 9. El regreso del ladrón*. Pág. 295. Girona: Panini Comics.
- Pág. 128 → Fig. 33: *Amazing Spider-Man #41*, ilustración de John Romita extraída de Lee, S. y Romita, J. (2014). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 3. Días de Gloria*. Pág. 64. Girona: Panini Comics.

- Pág. 129 → Fig. 34: *Amazing Spider-Man #202*, ilustración de Keith Pollard extraída de Wolfman, M, Andru, R. y Pollard, K. (2018). *MARVEL GOLD: El Asombroso Spider-Man 9. El regreso del ladrón*. Pág. 487. Girona: Panini Comics.
- Pág. 129 → Fig. 35: *Amazing Spider-Man #224*, ilustración de John Romita Jr. extraída de Stern, R. y Romita Jr., J. (2012). *MARVEL HÉROES: El asombroso Spider-Man*. Pág. 16. Girona: Panini Comics.
- Pág. 130 → Fig. 36: *Amazing Spider-Man #41*, ilustración de John Romita extraída de Lee, S. y Romita, J. (2014). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 3. Días de Gloria*. Pág. 65. Girona: Panini Comics.
- Pág. 130 → Fig. 37: *Amazing Spider-Man Annual #2*, ilustración de Steve Ditko extraída de Lee, S. y Ditko, S. (2013). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 2. ¡Si éste es mi destino...!* Pág. 205. Girona: Panini Comics.
- Pág. 137 → Fig. 38: *Amazing Spider-Man #2*, ilustración de Steve Ditko extraída de Lee, S. y Ditko, S. (2013). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 1. Poder y responsabilidad*. Pág. 64. Girona: Panini Comics.
- Pág. 139 → Fig. 39: *Imagen de Steve Ditko* extraída de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20180707/45726797377/muere-en-nueva-yok-steve-ditko-uno-de-los-creadores-de-spider-man.html>
- Pág. 147 → Fig. 40: *Amazing Spider-Man #31*, ilustración de Steve Ditko perteneciente a Marvel Comics.
- Pág. 148 → Figs. 41-43: *Ejemplos de Splash Page de Amazing Spider-Man #151, #98 y #122*, pertenecientes a Marvel Comics.
- Pág. 155 → Fig. 44: *Amazing Fantasy #15*, ilustración de Steve Ditko extraída de Lee, S. y Ditko, S. (2013). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 1. Poder y responsabilidad*. Pág. 10. Girona: Panini Comics.
- Pág. 155 → Fig. 45: *Amazing Spider-Man #5*, ilustración de Steve Ditko extraída de Lee, S. y Ditko, S. (2013). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 1. Poder y responsabilidad*. Pág. 151. Girona: Panini Comics.
- Pág. 156 → Fig. 46: *Amazing Spider-Man #43*, ilustración de John Romita extraída de Lee, S. y Romita, J. (2014). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 3. Días de Gloria*. Pág. 133. Girona: Panini Comics.

- Pág. 156 → Fig. 47: *Amazing Spider-Man #42*, ilustración de John Romita extraída de Lee, S. y Romita, J. (2014). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 3. Días de Gloria. Pág. 112*. Girona: Panini Comics.
- Pág. 156 → Fig. 48: *Amazing Spider-Man #40*, ilustración de John Romita extraída de Lee, S. y Romita, J. (2014). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 3. Días de Gloria. Pág. 47*. Girona: Panini Comics.
- Pág. 157 → Fig. 49: *Amazing Spider-Man #300*, ilustración de Todd McFarlane extraída de McFarlane T. y Michelinie, D. pág. 112. (1988). Girona: Panini Comics.
- Pág. 157 → Fig. 50: *Amazing Spider-Man #302*, ilustración de Todd McFarlane extraída de McFarlane T. y Michelinie, D. pág. 134. (1988). Girona: Panini Comics.
- Pág. 157 → Fig. 51: *Amazing Spider-Man #306*, ilustración de Todd McFarlane extraída de McFarlane T. y Michelinie, D. pág. 59. (1988). Girona: Panini Comics.
- Pág. 158 → Fig. 52: *Strange Tales Annual #2*, ilustración de Steve Ditko extraída de Lee, S. y Ditko, S. (2013). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 1. Poder y responsabilidad. Pág. 125*. Girona: Panini Comics.
- Pág. 158 → Fig. 53: *Amazing Fantasy #15*, ilustración de Steve Ditko extraída de Lee, S. y Ditko, S. (2013). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 1. Poder y responsabilidad. Pág. 18*. Girona: Panini Comics.
- Pág. 158 → Fig. 54: *Amazing Spider-Man #1*, ilustración de Steve Ditko extraída de Lee, S. y Ditko, S. (2013). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 1. Poder y responsabilidad. Pág. 26*. Girona: Panini Comics.
- Pág. 159 → Fig. 55: *The Spectacular Spider-Man #2*, ilustración de John Romita extraída de Lee, S. y Romita, J. (2013). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 4. ¡Crisis en el campus!. Pág. 266*. Girona: Panini Comics.
- Pág. 159 → Fig. 56: *Amazing Spider-Man #43*, ilustración de John Romita extraída de Lee, S. y Romita, J. (2014). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 3. Días de Gloria. Pág. 121*. Girona: Panini Comics.
- Pág. 159 → Fig. 57: *Amazing Spider-Man #52*, ilustración de John Romita extraída de Lee, S. y Romita, J. (2014). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 3. Días de Gloria. Pág. 340*. Girona: Panini Comics.

- Pág. 160 → Fig. 58: *Amazing Spider-Man #299*, ilustración de Todd McFarlane extraída de McFarlane T. y Michelinie, D. pág. 90. (1988). Girona: Panini Comics.
- Pág. 160 → Fig. 59: *Amazing Spider-Man #300*, ilustración de Todd McFarlane extraída de McFarlane T. y Michelinie, D. pág. 109. (1988). Girona: Panini Comics.
- Pág. 160 → Fig. 60: *Amazing Spider-Man #301*, ilustración de Todd McFarlane extraída de McFarlane T. y Michelinie, D. pág. 117. (1988). Girona: Panini Comics.
- Pág. 186 → Fig. 61: *Amazing Spider-Man #50*, ilustración de John Romita extraída de Lee, S. y Romita, J. (2014). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 3. Días de Gloria. Pág. 291*. Girona: Panini Comics.
- Pág. 220 → Fig. 62: *Imagen promocional del cómic Civil War* de Straczynski, J.M. y Garney, R. (2006) perteneciente a Marvel Comics.
- Pág. 239 → Fig. 63: *Viñetas de Amazing Spider-Man #33*, ilustración de Steve Ditko pertenecientes a Marvel Comics.
- Pág. 293 → Fig. 64: *Amazing Spider-Man Vol. 2 #36*, ilustración de John Romita Jr. perteneciente a Marvel Comics.
- Pág. 303 → Fig. 65: *Game Changer*, ilustración del artista Banksy. La imagen ha sido extraída de la edición digital del periódico *El país* del 7 de mayo de 2020. <https://elpais.com/cultura/2020-05-07/banksy-homenajea-al-personal-sanitario-en-su-ultima-obra.html>

NOTA: Las imágenes de las páginas 11, 22, 162 y 288, todas ellas pertenecientes a Marvel Comics, han sido extraídas de [www.google.com](http://www.google.com).



## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

### BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, J.L. (1996). *Historia del pensamiento español. De Séneca a nuestros días (2ª edición)*. Madrid: Espasa
- Anónimo. (2015). *Epopéya de Gilgamesh (versión de Andrew George)*. Barcelona: Penguin Clásicos.
- Aristóteles. (2001). *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza Editorial.
  - o (2018). *Poética*. Ed: E-bookarama. Recuperado de <https://www.amazon.com>.
  - o (1988). *Política*. Madrid: Editorial Gredos.
- Bauzá, H.F. (2007). *El mito del héroe: Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Brecht, B. (2018). *Vida de Galileo. Madre coraje y sus hijos*. (3ª reimpresión). Madrid: Alianza Editorial.
- Campbell, J. (2011). *A Joseph Campbell companion: Reflections on the art of living*. Ed: Harper Collins. Recuperado de <https://www.amazon.com>
  - o (2015). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Madrid: FCE España.
- Carlyle, T. (1985). *Los héroes*. Barcelona: Ediciones Orbis S.A.
- Castillo, G. (2013). *La forja del héroe*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Clemente, J.M. (2015). *SPIDER-MAN: La historia jamás contada*. Girona: Panini Cómic.
- Culla, Joan B. (2000). *El mundo contemporáneo. Grandes textos y documentos políticos*. Barcelona: Círculo de lectores.
- De Cuenca, L. A. (1991). *El héroe y sus máscaras*. Madrid: Biblioteca Mondadori.

- Díaz, J. (2019). La virtud. En Gómez, C. y Muguerza J. *La aventura de la moralidad (Paradigmas, problemas y fronteras de la ética)*. Madrid: Alianza Editorial.
  - (2005). El héroe realista como modelo moral. Algunas consideraciones sobre la ética de Ortega y Gasset. En San Martín, J y Lasaga J. (Eds.). *Ortega en circunstancia. Una filosofía del siglo XX para el siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Dürrenmatt, F. (1973). *Hércules y el establo de Augías*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. (2016). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo.
  - (2016). *El superhombre de masas*. Barcelona: Debolsillo
- Eisner, W. (1990). *El cómic y el arte secuencial*. (4ª edición). Barcelona: Norma Editorial.
- Emerson, R. W. (2008). *Hombres representativos*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Encinas, A. (coord.). (2016). *El antifaz transparente: Antropología en el cine de superhéroes*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- García Gual, C. (2014). *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: FCE España.
- Graves, R. (1996). *Los mitos griegos, 2*. Madrid: Alianza Editorial.
- Guedj, P. (2007). *Cómics: en la piel de los superhéroes*. Barcelona: Ma Non Troppo. Robinbook.
- Guiral, A. (coord.). (2007). *DEL TEBEO AL MANGA: UNA HISTORIA DE LOS CÓMICS*. Vol. 1. Los cómics en la prensa diaria: Humor y aventuras. Girona: Panini Cómics.
  - *DEL TEBEO AL MANGA: UNA HISTORIA DE LOS CÓMICS*. Vol. 2. Tiras de humor crítico para adultos. Girona: Panini Cómics.
  - *DEL TEBEO AL MANGA: UNA HISTORIA DE LOS CÓMICS*. Vol. 3. El comic-book: Superhéroes y otros géneros. Girona: Panini Cómics.

- *DEL TEBEO AL MANGA: UNA HISTORIA DE LOS CÓMICS*. Vol. 4. Marvel cómics: Un universo en constante evolución. Girona: Panini Cómics.
- *DEL TEBEO AL MANGA: UNA HISTORIA DE LOS CÓMICS*. Vol. 5. Comic-book: De la silver age a la modern age. Girona: Panini Cómics.
- Habermas, J. (2000). *Aclaraciones a la ética del discurso*. Madrid: Editorial Trotta.
- Hajdu, D. (2018). *La plaga de los cómics*. Madrid: Es Pop Ediciones.
- Hobbes, T. (1983). *Leviatán*. Madrid: Ed. Sarpe.
- Hook, S. (1958). *El héroe en la historia* (1ª edición). Buenos Aires: Ediciones Galatea – Nueva Visión.
  - (1973). *The Hero as a World Figure* en *The Hero and the Heroic Ideal: A symposium* (*El héroe como figura mundial en El héroe y el ideal heroico: un simposio*). Reimpresión de *The Great Ideas Today 1973*. Encyclopedia Britannica.
- Howe, S. (2013). *MARVEL COMICS: La historia jamás contada*. Girona: Panini Cómics.
- Hutchins, R.M. y Adler, M. J. (Eds.). (1973). *The Great Ideas Today. 1973. The Hero and the Heroic Ideal: A Symposium*. New York: Encyclopedia Britannica Inc.
- Irwin, W., Eberl, J. y Decker, K. (2016). *Star Wars y la filosofía*. Barcelona: Vamos en serie. Roca editorial.
- Jenkins, P. (2005). *Breve historia de los Estados Unidos*. (2ª edición). Madrid: Alianza Editorial.
- Kant, I. (2013). *Crítica de la razón práctica*. (2ª edición). Madrid: Alianza Editorial.
  - (2005). *Ensayos sobre la paz, el progreso y el ideal cosmopolita*. Madrid: Cátedra.
  - (2002). *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*. Madrid: Alianza Editorial.

- (2017). *Lecciones de ética*. (3ª impresión). Barcelona: Austral.
- Levi, P. (2018). *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: Ediciones Península.
- Locke, J. (2017). *Segundo tratado sobre el Gobierno Civil*. (3ª edición). Madrid: Alianza Editorial.
- Luther King, M. (1973). *El clarín de la conciencia*. (2ª edición). Barcelona: Aymá. S.A. Editora.
- Martín Gaité, C. (1987). *Usos amorosos de la postguerra en España*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Marín, R. (2016). *MARVEL: Crónica de una época*. Palma de Mallorca: T. Dolmen Editorial
- Molina, S. (2016). *Historia informal del universo marvel*. Madrid: Heras Books. Recuperado de [https:// www.amazon.com](https://www.amazon.com).
- Montesquieu. (2002). *Del espíritu de las leyes*. Madrid: Tecnos.
- Morris, M. y Morris, T. (Eds.). (2010). *Los superhéroes y la filosofía*. Barcelona: Blackie books.
- Morrison, G. (2012). *Supergods. Héroes, mitos e historias de cómic*. Madrid: Turner Noema.
- Nietzsche, F. (1992). *Así habló Zarathustra*. Barcelona: Planeta-Agostini.
  - (1994). *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza Editorial.
  - (1993). *Ecce Homo*. Madrid: Alianza Editorial.
  - (2007). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ortega y Gasset, J. (1970). *Historia como sistema*. (6ª edición). Madrid: El arquero. Revista de Occidente.
  - (2012). *Meditaciones del Quijote*. (9ª edición). Madrid: Editorial Cátedra.
  - (1981). *¿Qué es filosofía?* (3ª edición). Madrid: Espasa-Calpe.

- Platón. (2014). *Las Leyes*. Madrid: Alianza Editorial.
  - o (2001). *La República*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rank, O (1981). *El mito del nacimiento del héroe*. Barcelona: Paidós Studio.
- Rojas, R.M. (2012). *Realidad, Razón y Egoísmo: El pensamiento de Ayn Rand*. Madrid: Unión Editorial.
- Saunders, C. (Ed.). (2013). *MARVEL: Crónica visual definitiva*. Londres: Dorling Kindersley Ltd. Penguin Group.
- Savater, F. (1983). *La tarea del héroe*. Madrid: Taurus.
- Scaliter, J. y Cuadrado M. (2013). *En la mente de los superhéroes*. Barcelona: Ma Non Troppo. Robinbook.
- Scheler, M. (1961). *El santo, el genio, el héroe*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Séneca. (2018). *Cartas a Lucilio*. (2ª reimpresión). Barcelona: Editorial Ariel.
- Thoreau, H. D. (2004). *Desobediencia civil y otros escritos*. Madrid: Tecnos.
- Vilches, G. (2014). *Breve historia del cómic*. Madrid: Ediciones Nowtilus S.L. Recuperado de [https:// www.amazon.com](https://www.amazon.com).
- Weber, M. (2015). *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wertham, Fredric. (1954). *Seduction of the Innocent* (reimpresión 2004). New York: Main Road Books, Inc.

## NOVELAS GRÁFICAS/CÓMICS

- Conway, G. y Andru, R. (2007). *SPIDER-MAN: LOS IMPRESCINDIBLES. Cara a cara con el clon*. Girona: Panini Comics.
- David, P. y Buckler, R. (2007). *best of MARVEL. ESSENTIALS: La muerte de Jean Dewolff*. Girona: Panini Comics.
- De Falco, T. y Frenz, R. (2014). *MARVEL HEROES: El asombroso Spider-Man – La era del traje negro*. Girona: Panini Comics.

- De Falco, T. y Frenz, R. (2014). *MARVEL HEROES: El asombroso Spider-Man – La identidad del duende*. Girona: Panini Comics.
- DeMatteis, J.M y Zeck, M. (2016). *100 % MARVEL HC. SPIDER-MAN: La última cacería de Kraven*. Girona: Panini Comics.
- Lee, S. y Ditko, S. (2013). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 1. Poder y responsabilidad*. Girona: Panini Comics.
  - (2013). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 2 - ¡Si este es mi destino!*. Girona: Panini Comics.
- Lee, S. y Romita, J. (2013). *MARVEL GOLD: El asombroso Spider-Man 5. Por fin desenmascarado*. Girona: Panini Comics.
- Millar, M. y McNiven, S. (2006). *MARVEL DELUXE - Civil War*. Girona: Panini Comics.
- Slott, D. y McNiven, S. (2017). *MARVEL SAGA: El asombroso Spider-Man – Un nuevo día*. Girona: Panini Comics.
- Stern, R. y Romita Jr., J. (2012). *MARVEL HÉROES: El asombroso Spider-Man*. Girona: Panini Comics.
- Straczynski, J.M. y Garney, R. (2006). *MARVEL DELUXE - Civil War: SPIDER-MAN*. Girona: Panini Comics.
  - (2007). *MARVEL DELUXE – De vuelta al negro*. Girona: Panini Comics.
- Straczynski, J.M. y Quesada, J. (2008). *MARVEL DELUXE – Spider-Man: Un día más*. Girona: Panini Comics.
- Straczynski, J.M. y Romita Jr., J. (2002). *Best of Marvel 2: El asombroso Spider-Man*. Girona: Panini Comics.
  - (2010). *MARVEL HÉROES: SPIDER-MAN, El libro de Ezequiel*. Girona: Panini Comics.
  - (2001). *SPIDER-MAN: LOS IMPRESCINDIBLES. El secreto de Peter Parker*. Girona: Panini Comics.

## TESIS/TRABAJOS DE GRADO

- Caño Diaz, H. (2017). *Del objetivismo de Ayn Rand a los cómics de Steve Ditko. Perspectiva contemporánea del héroe en Estados Unidos*. Tesis doctoral. Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Humanidades. Toledo. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=199003>
- Reynolds, D. (2008). *Superheroes: An Analysis of Popular Culture's Modern Myths*. (Degree of master). Memorial University of Newfoundland. St. John's, Newfoundland.
- Ruiz Serrano, E. (2018). *De Nietzsche a Ortega: idea de la vida y crisis de la modernidad*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía. Madrid. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=148725>

## DICCIONARIOS Y MANUALES

- Bueno, J.M. y Martí, X. (2008). *Filosofía y ciudadanía*. Barcelona: Vicens Vives.
- Cortina, A. y otros (2003). *Ética*. Madrid: Editorial Santillana Educación.
- Davidoff, L. (1989). *Introducción a la psicología*. (3ª edición). México: McGraw-Hill.
- Ferrater, J. (1999). *Diccionario de filosofía de bolsillo Vol. 2*. Madrid: Alianza Editorial.
- Real Academia Española. (1995). *Diccionario de la Real Academia Española*. (21ª edición). Madrid: Espasa-Calpe
- Seyfert, O. (2000). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Ediciones Obelisco.
- Thiebaut, C. (2007). *Conceptos básicos de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- VV. AA. (2005). *Dilemas morales. Un aprendizaje de valores mediante el diálogo*. Valencia: Nau Llibres.



## CURSOS/CONFERENCIAS/PONENCIAS

- Blanco, J. (2016). *Formación en valores sociales a través del comic-book de superhéroes (1960-2015)*. [Curso]. Centro asociado de la UNED A Coruña.
- Calavia, B. (2019). *Principales riesgos para los menores en Internet: Ciberbullying, sexting, sextorsión, violencia de género digital, grooming y privacidad*. [Curso]. Centro asociado de la UNED Pontevedra.
- García, B. (2018). *Principios básicos de las emociones*. [curso]. Centro asociado de la UNED Illes Balears.

## RECURSOS ELECTRÓNICOS E INTERNET/ WEBGRAFÍA

### Artículos de revistas electrónicas

- Alonso, R. y Fombuena, J. (2006). La ética de la justicia y la ética de los cuidados. *Portularia*, VI (1) 95-107. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1610/161016087008>
- Melo, Y. (2017). Unamuno y Ortega ante Cervantes y el *Quijote*: el sentir y el pensar de la vida. *Philobiblio: Revista de literaturas hispánicas*, 6, 61-76. DOI: <https://doi.org/10.15366/philobiblion2017.6.004>.
- Morales, F. (2013). Un gran poder conlleva una gran responsabilidad. Los superhéroes y el Derecho. *Foro Jurídico – Revista de Derecho*, 12, 325-334. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/forojuridico/article/viewFile/13827/14451>
- Pérez, F. (2009). Psiquiatría y censura en el cómic estadounidense. Fredric Wertham y la seducción del inocente. *Revista de Historia de la Psicología*, 30 (2-3), 301-309. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3043381.pdf>
- Pino, L. M. (1997). Héroes homéricos en la obra de Ortega y Gasset. *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, 15, 205-220. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/91854.pdf>
- Polo, M.A. (2013). Pathos, Ethos y vida atenta. *Horizonte de la ciencia*, 3 (4), 9-12. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5420507.pdf>

- Segado, F. (2005). Tambores de guerra en viñetas: Spider-Man y el 11-S. *Revista Historia y Comunicación Social*, 10, 233-246. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0505110233A/19259>
- Sidorsky, D. & Talisse, R. (2018). "Sidney Hook", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/sidney-hook>
- Unceta, L. (2007). Mito clásico y cultura popular: Reminiscencias mitológicas en el cómic estadounidense. *EPOS. Revista de filología*, Vol. XXIII, 333-344. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10559/10097>

### Guía de lectura de Spider-Man

- <https://guiasdelectura.com/spiderman-the-amazing-spider-man-vol-1-parte-1/>
- <https://guiasdelectura.com/spiderman-the-amazing-spider-man-vol-2/>
- <https://guiasdelectura.com/spiderman-marvel-team-up-vol-1/>
- <https://guiasdelectura.com/spiderman-peter-parker-the-spectacular-spider-man-vol-1-the-spectacular-spider-man-vol-1-the-spectacular-scarlet-spider-vol-1/>
- <http://es.marvel.wikia.com>
- <http://es.spider-man.wikia.com>

### Marvel en España

- [https://www.tebeosfera.com/entidades/editorial\\_bruguera\\_s.\\_a..html](https://www.tebeosfera.com/entidades/editorial_bruguera_s._a..html)
- [https://www.tebeosfera.com/entidades/ediciones\\_forum\\_s.\\_a..html](https://www.tebeosfera.com/entidades/ediciones_forum_s._a..html)
- [https://www.tebeosfera.com/entidades/ediciones\\_manhattan.html](https://www.tebeosfera.com/entidades/ediciones_manhattan.html)
- [https://www.tebeosfera.com/entidades/ediciones\\_vertice\\_s.\\_a..html](https://www.tebeosfera.com/entidades/ediciones_vertice_s._a..html)
- [https://www.tebeosfera.com/entidades/ediciones\\_zinco\\_s.\\_a..html](https://www.tebeosfera.com/entidades/ediciones_zinco_s._a..html)

- [https://www.tebeosfera.com/entidades/panini\\_comics.html](https://www.tebeosfera.com/entidades/panini_comics.html)
- <https://www.universomarvel.com/la-llegada-de-los-superheroes-marvel-a-espana/>
- <https://www.universomarvel.com/los-primeros-comics-marvel-en-espana/>

#### **Normativa B.O.E.**

- <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1966-3501>
- <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1967-3313>

#### **Normativa referida a los EE.UU.**

- <https://www.justice.gov/archive/ll/highlights.htm>
- <https://www.history.com/topics/21st-century/patriot-act>
- <https://www.britannica.com/topic/USA-PATRIOT-Act/Reauthorizations>
- <https://www.congress.gov/bill/113th-congress/house-bill/3361>

#### **Otras páginas de interés**

- <https://kirbymuseum.org/blogs/dynamics/2011/08/27/how-stan-lee-invented-spider-man/>
- <https://www.tomosygrapas.com/category/noticias/comics/ventas-usa/>
- <http://cbldf.org/the-comics-code-of-1954/>
- <https://www.cbr.com/we-can-be-heroes-these-15-irl-superheroes-will-save-your-day/>
- <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=xmen.htm>
- <https://www.the-numbers.com/movies/franchise/Marvel-Cinematic-Universe#tab=summary>
- <https://proyectoidis.org/manifiesto-de-las-siete-artes/>

- <https://panoramacultural.com.co/cine/4313/ricciotto-canudo-y-el-manifiesto-de-las-siete-artes>

### **Prensa digital**

- Del Pino, J (8 de febrero de 2004). *El pezón-gate sacude Estados Unidos. El país. com.* Recuperado de [https://elpais.com/diario/2004/02/08/cultura/1076194802\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/02/08/cultura/1076194802_850215.html)

### **Vídeos**

- [CNN]. (2 de septiembre de 2016). Stan Lee on creating Spider-Man (Full 2000 CNN interview). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=75HonYg6dts&feature=youtu.be>
- [Chad. K.W.D.L.]. (25 de septiembre de 2015). Masters of comic book art (1987). [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=kzrs1HUsk&feature=youtu.be>
- [Eustice, E.]. (8 de diciembre de 2017). Stan Lee: Un gran poder. [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=0dx1Z1\\_rn4g&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=0dx1Z1_rn4g&feature=youtu.be)
- [Gronda del Campo, K.]. (28 de abril de 2017). De Superman a Spiderman. La aventura de los superhéroes. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=r5WxQ4sbFk0&feature=youtu.be>
- [Jaime]. (26 de agosto de 2010). El sueño imposible – José Sacristán – El hombre de la Mancha. [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://youtu.be/FX1mT\\_6DgKA](https://youtu.be/FX1mT_6DgKA)
- [Julián, E.].(14 de febrero de 2017). Superhéroes de cómic. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NUOLrg--dX0&feature=youtu.be>
- [Martinus, M.]. (3 de febrero de 2017). Los monstruos mutantes y Marvel de Stan Lee. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LvznalgxUPI&feature=youtu.be>
- [Objetivismo]. (15 de enero de 2010). Entrevista a Ayn Rand por Mike Wallace (1959). (3 partes). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/7NJkGbsa6NY>, <https://youtu.be/5TB0KqIGi6E>, <https://youtu.be/RUDZij9pyU8>
- [Objetivismo]. (26 de enero de 2010). Entrevista a Ayn Rand por Phil Donahue (1980). (5 partes). [Archivo de vídeo]. Recuperado de

<https://youtu.be/47aZrbC35xY>,

<https://youtu.be/cn7hMWYmSRg>,

<https://youtu.be/pmE0JRqmQE8>

<https://youtu.be/JFkbcHNCQg4>,

<https://youtu.be/QL5AJpBzLhM>,

- [Objetivismo]. (14 de marzo de 2010). Entrevista a Ayn Rand por Phil Donahue (1979). (5 partes). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/alrDPKR5DAA>, <https://youtu.be/5wgpi3DcmV4>, <https://youtu.be/-yDIUZxN62A>, <https://youtu.be/1Psn0xvNyXc>, <https://youtu.be/dMPoC99IMs4>
- [Objetivismo]. (19 de agosto de 2012). Entrevista a Ayn Rand por Johnny Carson. (1967). [Archivo de vídeo]. Recuperado de [https://youtu.be/4EfcgTOv\\_rM](https://youtu.be/4EfcgTOv_rM)
- [Objetivismo]. (2 de febrero de 2013). Entrevista a Ayn Rand por James Day. (1974). (2 partes). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/X1x4hQiV58E>, <https://youtu.be/peN27uC3kQY>
- [Rafatos]. (7 de julio de 2018). Spider-Man: El legado de Steve Ditko. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/wqgWNV17RDU>
- [Uchutenshi]. (22 de noviembre de 2016). Entrevista a Ayn Rand por James McConnell (1961). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/CCM-5BUn7yk>
- [Viana, V.]. (6 de febrero de 2013). Fragmento de *El manantial*. (1949). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://youtu.be/aZG169IH-dw>
- [Wilshaw, D.]. (21 de mayo de 2017). In search of Steve Ditko (2007). [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3gwDnhMO8is>

## FILMOGRAFÍA

- Chang, Y. y Sullivan, T. (escritores) y Teng, L. (director). (2015). Human for a day. [Episodio de serie de televisión] en Schechter, S., Adler, A. y Berlanti, G. (productores ejecutivos), *Supergirl*. Estados Unidos: Warner Bros. & DC Entertainment.
- De Laurentiis, D., Landers, H. y Roberts, B. (productores) y Winner, M. (director). (1974). *Death Wish (el justiciero de la ciudad)*. [película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Hill, B.E. y Stanton, G. (escritores) y Menon, M. (director). (2018). Together [Episodio de serie de televisión] en Goldsman, A., Johns, G. y Berlanti, G.

- (Productores ejecutivos), *Titans*. Estados Unidos: Warner Bros. & DC. Entertainment.
- Greenlaw, C., Salkind, A., Salkind, I. y Spengler, P. (productores) y Donner, R. (director). (1978). *Superman*. [película]. Estados Unidos: Warner Bros.
  - Kramer, S. y Foreman, C. (productores) y Zinnemann, F. (director). (1952). *Solo ante el peligro (High Noon)*. [película]. Estados Unidos: United Artists.
  - Kramer, S. (productor y director). (1961). *Vencedores o vencidos (Judgment at Nuremberg)*. [película]. Estados Unidos: United Artists & Metro Goldwyn Mayer.
  - Weingarten, L. (productor) y Cukor G. (director). (1949). *La costilla de Adán (Adam's rib)* [película]. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer.
  - Ziskin, L., Bryce, I., Arad, A., Feige, K. y Caracciolo, J. (productores) y Raimi, S. (director). (2002-2007). *Trilogía Spider-Man* [película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.