

**ARTURO ENCINAS**

(coord.)

# EL ANTIFAZ TRANSPARENTE

**ANTROPOLOGÍA  
EN EL CINE  
DE SUPERHÉROES**



Arturo Encinas (coord.)

# El antifaz transparente

Antropología en el cine de superhéroos



© Los autores y Ediciones Encuentro, S. A., Madrid, 2016

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y ss. del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos ([www.cedro.org](http://www.cedro.org)) vela por el respeto de los citados derechos.

Colección Nuevo Ensayo, nº 13

Fotocomposición: Encuentro-Madrid

ISBN: 978-84-9055-818-8

Para cualquier información sobre las obras publicadas o en programa y para propuestas de nuevas publicaciones, dirigirse a:

Redacción de Ediciones Encuentro

Ramírez de Arellano, 17-10.<sup>a</sup> - 28043 Madrid - Tel. 915322607

[www.edicionesencuentro.com](http://www.edicionesencuentro.com)

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, queremos agradecer a Esther Alía, Ricardo Morales, Rocío Victoria Sola y Blanca Pou la transcripción de las conferencias que Ángel Sánchez-Palencia, Eduardo Segura, Federico Alba y José Gabriel Lorenzo pronunciaron en la Universidad Francisco de Vitoria durante el ciclo «Héroes, superhéroes y cine», organizado por la asociación de alumnos Grupo Culturradio. Estas conferencias son el germen de los capítulos «El heroísmo griego», «Superpoderes y sentidos del deber: heroísmo vs. voluntarismo», «De Kal-El a El Comediante: Historia de los superhéroes» y «El sacrificio moral como nueva forma de entender el cine de superhéroes».

También queremos tener unas palabras de agradecimiento para tantos familiares, amigos, colaboradores, cinéfilos y fans de los superhéroes con los que hemos compartido y discutido las ideas y análisis que el lector encontrará en la presente obra.

Por último, agradecemos a Ediciones Encuentro su interés por publicar este volumen.

# INTRODUCCIÓN

ARTURO ENCINAS

El relato cinematográfico del superhéroe, por su carácter mítico, propone una noción de heroísmo, es decir, un humanismo. Ese ideal de hombre es lo que nos interesa tratar en este libro. La presente obra tiene por objeto mostrar los aspectos fundamentales de la imagen fílmica del superhéroe. Para ello analizaremos la antropología superheroica presente en el cine y, en menor medida, en la televisión.

En cada relato cinematográfico superheroico se aprecia con mayor vigor una parte de esta mitología: el personaje de Hal Jordan/Linterna Verde nos habla de la fuerza de la voluntad como la auténtica garantía de éxito en la vida humana; el Peter Parker/Spider-Man del cine muestra la imposibilidad del hombre posmoderno para mantener relaciones personales de calidad; el atormentado Bruce Banner/Hulk es uno de los mejores ejemplos en el celuloide sobre la frustrada relación con el padre; el relato protagonizado por Tony Stark/Iron Man presenta la superioridad que se le reconoce a aquellas personas que gozan de poderío tecnológico; el gran Logan/Lobezno es el paradigma de cómo la pérdida de la memoria es el comienzo de la crisis de identidad; etcétera. La del superhéroe cinematográfico es una mitología íntimamente conectada con las líneas fundamentales del pensamiento tardomoderno y posmoderno: del racionalismo mecanicista al existencialismo pasando por el pensamiento dialógico y el personalismo.

¿Por qué consideramos importante investigar la antropología de la imagen del superhéroe en el cine? Por un lado, el cine de superhéroes está viviendo uno de sus mejores momentos en lo referente a producción y recaudación en taquilla, cuanto menos. Según las previsiones, durante los próximos años seguirán estrenándose películas y series de televisión que inauguran, continúan, fundan nuevamente o cierran sagas cinematográficas de superhéroes. Por otro lado, informados de que muchas personas llenan las salas donde se exhiben estos films, sabemos que las ideas ambientales del relato superheroico cinematográfico están influyendo a muchos, aunque esos muchos no lo consideren. A su vez, si este cine atrae a tantos espectadores, seguramente tenga mucho que ver con el nivel de identificación (atracción) de dichos espectadores con respecto a la mitología del superhéroe. Porque llega a muchos, está influyendo en muchos. Por último, existen películas realmente interesantes dentro de este subgénero que, a pesar de traicionar el sacrosanto canon original del cómic en algunos casos —pero

ese es un detalle que aquí no nos ocupa— merecen atención por sí mismas. Por estos motivos, consideramos importante proporcionar algunas nociones —sobre todo de carácter antropológico— que puedan ayudarnos a comprender el cine de superhéroes y, por extensión, a aquellos que lo reciben y que, de alguna forma, son parte de la influencia que lo ha hecho posible: nosotros.

¿Aporta algo nuestra propuesta al análisis y la comprensión del cine de superhéroes? Creemos que sí. Hace unos años se publicó en nuestro país *Los superhéroes y la filosofía* (Tom y Matt Morris, 2010) un trabajo de aroma estadounidense, imprescindible y muy influyente, plagado de reflexiones de tipo moral y ético. Menos citado es *La fe de los superhéroes* (Greg Garret, 2008) pero resulta igualmente valioso. También se han publicado bastantes obras españolas de carácter enciclopédico o canónico, como *Películas clave del cine de superhéroes* (Quim Casas, 2011) o *Superhéroes. Del cómic al cine* (Tonio L. Alarcón, 2011) por ejemplo. Por otro lado, en el extranjero se han publicado estudios sobre superhéroes (*Superhero Studies*) desde el punto de vista de la Psicología, la Política o la Física, entre otras disciplinas. La presente obra no viene a sustituir a ninguna de las anteriores y tampoco pretende agotar la realidad fantástica de los superhéroes. Más bien, quiere ser un conjunto de reflexiones novedosas en el que exponemos cuestiones nucleares de carácter antropológico sobre los superhéroes en el cine. Desde un punto de vista formal, las cuestiones que planteamos son previas a todos los trabajos anteriormente mencionados, ya que se estudia lo fundamental de la cuestión y en una parcela muy concreta: la expresión audiovisual.

Por lo general, se considera al superhéroe como una de las últimas etapas de la tradición heroica occidental. Es cierto que algunos elementos de los héroes griegos (Aquiles o Ulises) están presentes en relatos medievales y Cantares de Gesta (como *El Cantar de Mio Cid*) y perviven en mitos como el de Matt Murdock/Daredevil o la familia Parr. No obstante, afirmar una absoluta continuidad desde Aquiles hasta Superman, pasando por Rodrigo Díaz de Vivar, es cosa arriesgada. Quizá uno de los argumentos más consistentes para afirmar el cambio de paradigma heroico frente a la continuidad sea la cuestión de la cosmovisión. Mircea Eliade nos enseña de qué manera el mito expresa un complejo sistema de afirmaciones coherentes sobre la realidad última de las cosas, sistema que puede considerarse en sí mismo como una metafísica [1]. La metafísica implícita en el relato homérico, ¿es la misma que la del relato superheroico?

Las hazañas de Aquiles nos llegaron a través de un relato mítico, la *Iliada* de Homero. En ese poema palpita una idea del cosmos relacionada con la trágica concepción de la muerte, el honor, el amor, las relaciones humanas, la acción eficaz de dioses —muy pasionales y poderosos— en la vida de los hombres y el destino al que todos deben rendirse (entre otros elementos). La metafísica de este relato y la idea del mundo de la

mitología griega, aunque pueda mantener cierta continuidad con respecto al mito del superhéroe en algunas cuestiones, es radicalmente diferente en lo fundamental: el superhéroe del cine vive en un mundo posmoderno. Esto significa que no solo es heredero del mundo clásico, sino, también, de la revelación cristiana, que supuso un cambio de cosmovisión con respecto a la Antigüedad Clásica. Además, el superpoderoso vive sin prestar mucha atención a ese Dios cristiano que cambió el destino trágico por Providencia amorosa, aquel Dios que crea al hombre, no determinado por la contingencia, sino libre. El origen griego del superhéroe ilumina mucho su comprensión, pero la cosmovisión en la que vive el amplificado héroe posmoderno dista mucho de la homérica.

Es importante conocer la propuesta heroica en los orígenes de nuestra civilización para comprender su última versión. Por ello, comenzaremos ofreciendo una breve exposición de lo genuino de la heroicidad griega, la de los tatarabuelos heroicos de David Dunn y Matt Garetty. Profundizaremos en la *areté* del héroe griego de la mano de un experto en la materia, el profesor Ángel Sánchez-Palencia, filósofo y experto en el género trágico, cuyo capítulo abre la primera parte del libro. Para afrontar la cuestión convenientemente, Sánchez-Palencia dedica una buena parte de su capítulo a contextualizar el ambiente cultural griego y el genio de este pueblo para después entrar de lleno en el concepto de heroísmo griego y la evolución histórica de la *areté* (excelencia) en el estadio heroico griego. Además, ahonda en la función educadora del mito griego poetizado por Homero (que también es propia de los mitos modernos). Conocer los orígenes culturales del superhéroe nos ayudará a comprender su presente cinematográfico.

Una vez expuesto lo genuino del héroe griego, un servidor, Arturo Encinas, comunicador audiovisual, señalará lo esencial del superhéroe en el cine. A través de estos dos primeros capítulos debería quedar claro que Superman y Batman no son una mera transposición moderna o actualización de Aquiles y Héctor, sino que forman parte de una mitología totalmente nueva que, a pesar de ser heredera de la tradición heroica occidental, posee una cosmovisión diversa y, por tanto, muestra y educa en una forma diferente de concebir la verdad del ser humano. En este capítulo intentaremos dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿cuál es la naturaleza del superhéroe según su imagen filmica? Entre otras consecuencias de la superantropología, se muestra por qué el mito del superhéroe es un relato marcadamente adolescente y la relación que guarda dicha característica con la verdadera identidad del vengador. Aun a riesgo de perdernos muchos matices de la imagen del superhéroe culturalmente, para no ahogarnos en un mar de referencias y comparaciones entre la obra original y la obra segunda o derivada, citaremos exclusivamente las películas del subgénero y obviaremos la fuente literaria; al fin y al cabo, lo que pretendemos en este capítulo es dar cuenta de la imagen

cinematográfica del superhéroe y no otra cosa. Más adelante habrá ocasión de comparar y explayarse en esta labor.

El capítulo que cierra la primera parte del libro, de hecho, es un estudio comparativo. Entre los años treinta y los años sesenta del siglo XX ocurre algo curioso en el mundo de habla inglesa. De un lado del océano, en Estados Unidos, nace el mito del superhéroe, otro relato más que vendrá a poblar ese vacío histórico y narrativo de los descendientes de los conquistadores de América del Norte, quienes encuentran en los superhéroes buenos compañeros para otros personajes cuya leyenda sigue creciendo: los gánsteres y los habitantes del salvaje Oeste. Del otro lado, en Inglaterra, un profesor universitario llamado J. R. R. Tolkien está elaborando una cosmogonía para un país en el que reconoce la carencia de una mitología propia. Estas son algunas de las razones por las que nos ha parecido que el mundo subcreado por aquel mago de las palabras, acompañado de su inmenso éxito literario y cinematográfico, supone un relato adecuado para ser comparado con el mito superheróico. El resto de razones las expone el profesor Eduardo Segura, conocido experto a nivel internacional en la obra de Tolkien. Segura abordará la comparación entre el concepto de heroísmo en Tolkien y el heroísmo de los superhéroes en el cine.

La segunda parte de la obra está centrada en los superhéroes de forma exclusiva. Para poder analizar el cine de superhéroes con una mínima perspectiva histórica, Federico Alba, filólogo, guionista, director y experto en cómics, nos introduce en la historia del superhéroe a través de un gran ejercicio de síntesis. Alba rescata los momentos capitales del cómic de superhéroes para que podamos comprender un poco mejor su adaptación cinematográfica. Para quien esté dando sus primeros pasos en el universo de los superhéroes, este capítulo supondrá una magnífica introducción e, incluso, una buena guía para iniciarse en la lectura de cómics de superhéroes. Por su parte, los conocedores de la historia del superhéroe podrán analizar y discutir el canon que propone el autor.

En un segundo momento, como final de la segunda parte, José Gabriel Lorenzo, guionista y profesor de narrativa audiovisual, trazará la evolución del conflicto del personaje en el cine de superhéroes. En este capítulo se muestra cómo la evolución del personaje del superhéroe en el cine guarda muchas semejanzas con la de los personajes de la literatura universal. El superhéroe del cine también encuentra a un William Shakespeare (o varios) que hace de su historia un relato más maduro, consistente y creíble y convierte al personaje en alguien con el que podemos identificarnos. Así, José Gabriel Lorenzo nos invita a pensar en el superhéroe y su evolución en el cine desde un punto de vista distinto, muy humano y cercano.

La última parte del libro está dedicada al análisis quieto y concreto de algunos mitos superheróicos en el cine. El capítulo de Pedro Gutiérrez Recacha, psicólogo, filósofo y

doctor en historia del cine, abre este apartado a través de una reflexión sobre las películas del superhéroe arácnido. La exposición de Recacha tiene muy en cuenta el relato original de Peter Parker/Spider-Man, al cual acude constantemente para analizar las películas más recientes. El autor desarrollará las diversas perspectivas filosóficas desde las que puede interpretarse el mundo fantástico de uno de los neoyorquinos más queridos de nuestra cultura. Estamos convencidos de que el punto de llegada de la investigación resultará muy estimulante y sugerente.

Juan Pablo Serra, experto en filosofía política y gran conocedor de la relación entre cine y antropología, analiza junto a Juan Esteban Serra, joven filósofo, traductor e intérprete (en efecto, la filosofía es fuerte en la familia) el paso de Bruce Wayne/Batman por el cine, prestando especial atención a las aparentes contradicciones de la relectura del mito de Batman llevada a cabo en la trilogía dirigida por Christopher Nolan. Tras la máscara de Batman se esconden matices mucho más profundos y fundamentales que la cuestión de si Batman es o no de derechas, como una vez se promocionó a las historias del hombre murciélago y como se discutió vaporosamente tras el estreno de la tercera entrega de la saga del caballero oscuro. En realidad, lo que el personaje representa —y Nolan subraya— es a un ser humano vulnerable con una poderosísima inteligencia analítica y una voluntad tenaz siempre pendiente de un hilo. Además de esta cuestión antropológica, los Serra abordan en su capítulo uno de los grandes temas del universo superheroico y del mundo democrático: la justicia. A su vez, apuntan las dificultades de plantear este ideal humano en un mundo desencantado, que es lo que, en su análisis, consideran la aportación genuina de la lectura nolaniana del mito de Batman.

En último lugar, le toca su turno a un supergrupo de Marvel: los X-Men. El profesor Álvaro Abellán-García, filósofo de la comunicación y confeso marvelómano, expondrá la aportación de la saga X-Men al mito del superhéroe en el cine a través de su particular estilo de análisis filmico, desde la perspectiva de cómo el cine ilumina la condición humana. Gracias a la primera entrega de la saga X-Men (la primera película seria de superhéroes coral) Singer nos abrió los ojos y mostró que los superhéroes tenían mucho recorrido en el cine. Estamos convencidos de que el análisis de Abellán también abrirá muchos ojos, pues revela la densidad filosófica de un relato superheroico que muestra, como ningún otro, una gran síntesis de las diversas caras de la posmodernidad: historia, política, ciencia, ideología y, por supuesto, filosofía y teología.

Los superhéroes se ocultan. O, mejor dicho: se exhiben en apariencia irreconocible. Interponen una máscara entre ellos y nosotros para mantener su secreto. Esperamos que estas páginas ayuden a transparentar ese antifaz y conocer la verdad de la mitología del superhéroe en el cine, para que estos sujetos nos permitan comprender un poco mejor al hombre de nuestra época.

PRIMERA PARTE:  
FUNDAMENTO ANTROPOLÓGICO DEL SUPERHÉROE

# EL HEROÍSMO GRIEGO

ÁNGEL SÁNCHEZ-PALENCIA

## *Introducción*

El cine, conocido como el séptimo arte, comienza en una época caracterizada como ninguna otra por la técnica científica, y de hecho, es un saber hacer técnico; si bien, podemos distinguir entre su comienzo y su origen y buscar este último en el encuentro entre otras artes anteriores: teatro, pintura, poesía, danza, música... de las que surge una realidad nueva al modo del ideal wagneriano de la ópera, como obra de arte total en la que confluyen todas las artes. Algo de eso caracteriza al cine, un arte en sentido técnico y en sentido de arte bella cuya finalidad supera por elevación la satisfacción de las necesidades básicas de la existencia humana correspondientes a nuestro género *animal* para adentrarse en los fines de nuestra especie que apuntan a los trascendentales del ser: verdad, bondad y belleza.

El cine de superhéroes, que podemos considerar un género o subgénero del séptimo arte, como cualquier otra realidad cultural, hunde sus raíces en el pasado. Es por ello que la hermenéutica o interpretación de este fenómeno cultural, precisa indagar en sus más remotas raíces, las cuales encontramos en la antigua Grecia. El heroísmo griego es la fuente de la que bebe, en último término, de manera más o menos próxima, de manera más o menos consciente, todo héroe occidental. Conviene, pues, considerar en esta obra el heroísmo antiguo vinculado a la noción de *areté* en el estadio heroico de la antigua Grecia y su evolución histórica [2].

## *Grecia y la belleza*

Cuando pensamos en la antigua Grecia solemos pasar por alto que la civilización griega se desarrolla en un tiempo muy dilatado en el que los estudiosos distinguen diversos períodos dentro de eso que en lenguaje vulgar nombramos como «antigua Grecia». En efecto, la antigüedad griega se extiende desde la migración de pueblos procedentes del continente en la edad de bronce, hasta la Grecia romana que conquista a sus conquistadores, siendo el emperador Adriano un ejemplo señero de cómo el espíritu griego sedujo el alma romana, caracterizada por su genio práctico. Como toda generalización, caracterizar Roma como un genio práctico y Grecia como un genio

contemplativo, si bien arroja luz a una comprensión básica de nuestra civilización occidental, deja fuera de sí un sinfín de matices necesarios en un trabajo de erudición científica, mas nos ayuda a considerar la doble dimensión teórico-práctica de la racionalidad que eleva al *animal racional* por encima de la naturaleza sin dejar de pertenecer a ella. Tal fue la idea del *anthropos* que se forjaron los griegos y que contrasta con el *homo* romano cuyas raíces etimológicas parecen vincularlo más bien a la tierra (*humus*) de la que procede.

El pueblo griego fue un pueblo especialmente dotado para la belleza y para la filosofía, es decir, un pueblo especialmente dotado para aquellas actividades que realiza el hombre que constituyen fines en sí mismos; que no son medios que se ordenan a un fin distinto de ellos, como un artefacto técnico, por ejemplo, una espada, se ordena a cortar. En cambio Roma sobresale por sus realizaciones técnicas. Más allá del derecho romano que permitió organizar las sociedades romanizadas del Imperio, y de las calzadas romanas que como un sistema sanguíneo alcanzaban hasta los confines de la Tierra, el *Finis terrae*; uno de los grandes descubrimientos arquitectónicos atribuidos a Roma fue el arco de medio punto que hizo posible superar la arquitectura primitiva, la arquitectura arquitebada, creando espacios cubiertos diáfanos. Resulta interesante considerar a este respecto que, tal vez el edificio más significativo de la antigua Grecia, el Partenón que se eleva majestuoso sobre la Acrópolis de Atenas, es desde el punto de vista técnico-arquitectónico una construcción muy primitiva. Se trata en efecto de una estructura constructiva semejante a un dolmen y, sin embargo, constituye una forma arquitectónica de inefable y serena belleza, en la que las pesadas moles de mármol pentélico se hacen ligeras gracias a la sección áurea que los mismos griegos descubrieron en la naturaleza, una proporción matemática de la que brota belleza. Además, el Partenón lleva en sí la relación con el espectador. Es sabido que no está construido según aparece a los ojos de quien lo contempla, sino de tal modo que las líneas verticales y horizontales se presentan al ojo humano como un cuadrilátero perfecto que corrige las deformaciones visuales que produce la luz sobre los materiales: «El artista griego tuvo siempre conciencia clara de no *crear* la belleza desde sí mismo, desde sus potencias individuales, sino de *encontrarla*, de ‘inventarla’ —en sentido etimológico—. Se trata de un acontecimiento de encuentro en el que ambos —hombre y naturaleza— juegan un papel de protagonistas» [3]. De igual manera que sucede entre el hombre y la naturaleza, el carácter relacional de la contemplación de la obra devela que la esencia de la obra de arte está en el *entre*, es decir, en la relación de la obra con el contemplador. La perfección de las formas geométricas del Partenón requiere de la participación del ojo humano. La obra de arte está hecha por el hombre y para el hombre y su verdad brota de la relación entre la obra y el contemplador, resolviendo así el dilema agustiniano acerca de si las cosas

son bellas porque me gustan o me gustan porque son bellas.

«Nosotros hemos exiliado la belleza; los griegos tomaron las armas por ella. Primera diferencia, pero que viene de lejos» —escribe Albert Camus— [4]. Tomar las armas por la belleza... Expresión que se realiza en la reunión de los ejércitos aqueos para conquistar Troya y su bella princesa, Helena de Troya, mujer del hermano de Agamenón raptada por el joven príncipe troyano Paris. Los pueblos aqueos, distribuidos por distintas partes del Peloponeso y de la parte continental de Grecia se reunieron en un solo ejército; los distintos príncipes de los aqueos, comandados por Agamenón, rey de Micenas, emprendieron la empresa de Troya que conocemos gracias al libro de Homero: la *Iliada*. Durante mucho tiempo pensamos que era mera ficción poética, hasta que un apasionado lector de Homero, un apasionado amante de Grecia, Heinrich Schliemann, promovió las excavaciones que sacaron a la luz la antigua ciudad amurallada de Troya y la tumba de Agamenón en Micenas. Descubrió que, lo que hasta entonces se pensaba que era fruto de la invención poética, tenía un fundamento en la realidad, un fundamento histórico.

La antigua Grecia es, pues, un pueblo que podemos comprender muy bien en clave estética. Evidentemente una cultura es una realidad muy compleja que presenta muchos y variadísimos alcances de todo tipo: científicos, técnicos, artísticos, éticos y políticos, sociales, religiosos, etc. No obstante esta complejidad, la clave estética nos ofrece un punto de vista privilegiado para asomarnos a la antigua Grecia. El pueblo griego descubre pronto que la pregunta por la belleza es, en el fondo, la pregunta por el hombre, porque el hombre es aquel animal que puebla la biosfera capaz de belleza. Capaz de contemplar la belleza natural, de reflexionar sobre los fundamentos de la belleza y de crear la belleza artificial artística. La belleza está antes que en la historia en la naturaleza y el *Homo sapiens* es capaz de contemplarla. Para el hombre, a diferencia de los animales, también existen las lejanas montañas y las estrellas, cosa que desde el punto de vista biológico es absolutamente superfluo. Ningún animal contempla la naturaleza, simplemente se sirve de ella en orden al cumplimiento de su fin, que es la supervivencia del individuo y de la especie. Pero el hombre no solo se sirve de la naturaleza en orden a la supervivencia del individuo y de la especie, porque es animal; sino que además la contempla y es capaz de fruición estética frente al espectáculo sobrecogedor del universo, porque es racional. Por eso, la pregunta por la belleza es en el fondo la pregunta por el hombre.

Pero ¿qué es la belleza? Una respuesta a esta pregunta la encontramos en el *Hippias Mayor* de Platón que concluye, como tantos diálogos platónicos, en una aporía. En él, Sócrates pregunta a Hippias por la belleza; ante las sucesivas respuestas del sofista aduciendo cosas bellas (una doncella bella, una yegua bella, una lira bella, una olla bella...) o relaciones entre las cosas, como la relación de aptitud o adecuación, el feo

Sócrates —no carente su fealdad de simbólica ironía— que se interesa por lo bello insiste en que no inquiere por cosas bellas sino por la belleza en sí. Al final son incapaces de responder a la pregunta, entre otras cosas, porque la filosofía consiste en buena medida en formular preguntas de manera adecuada y en todo su alcance, y concluye Sócrates: «Ciertamente, Hippias, me parece que ha sido beneficiosa la conversación con uno y otro de vosotros. Creo que entiendo el sentido del proverbio que dice ‘Lo bello es difícil’» [5]. «Lo bello es difícil»; al menos sabemos que no sabemos qué es la belleza, y en ese saber de la propia ignorancia consiste, precisamente, la sabiduría de Sócrates. En efecto, como leemos en *Alcibiades*, hay dos clases de ignorancia: una consiste en no saber algo y darse cuenta de ello; la otra consiste en creer saber lo que no se sabe. De esta última es de la que proceden todos los males. Así concluye el prólogo del diálogo platónico: «¿Y no se dijo respecto a lo justo e injusto que el bello Alcibiades, hijo de Clinias, no sabía, pero creía saber, y que estaba dispuesto a comparecer ante la asamblea para dar consejos a los atenienses sobre cosas que ignoraba?» [6].

### ***El heroísmo y la formación del pueblo griego***

De la palabra *areté* deriva la palabra castellana aristocracia. En la antigua Grecia, significaba el ideal de humanidad, que estaba íntimamente vinculado a la belleza. Así, la palabra *areté* no es un concepto meramente sociológico, aunque lo incluye, sino que es un concepto antropológico, que podemos traducir por virtud o excelencia, o virtud excelente: se trata de un ideal de humanidad y eso es, precisamente, el heroísmo.

¿Qué es el heroísmo? Es un ideal de hombre que lleva consigo un humanismo. A lo largo de la historia de occidente podemos observar diversidad de humanismos: todos presentan una estructura común, un ideal de humanidad que los griegos denominaron *areté*, una virtud excelente, un ideal de hombre que, además, en el caso griego está unido a la idea de belleza. Un ideal no es una idea cualquiera, sino una idea motriz, que mueve a la consecución de un fin. En el ideal de humanidad griego que nos presenta sobre todo Homero en sus dos grandes obras: *Iliada* y *Odisea*, el héroe es un hombre en quien la belleza es inseparable de la virtud. Cuando hablamos de ideal pensamos en excelencia, en plenitud; cuando hablamos de un ideal de hombre, imaginamos un fin, algo que hay que conquistar, un objetivo hacia el cual tender, una referencia para construir la propia humanidad. El hombre, a diferencia de otros animales, tarda mucho tiempo en su gestación y desarrollo hasta adquirir la madurez biológica, mucho más que otros mamíferos cercanos en la escala filogenética [7], y esta característica biológica es un signo de otra característica humana; a saber, que la vida humana es biografía. En

palabras de Ortega: «que la vida nos es dada, puesto que no nos la damos nosotros mismos, sino que nos encontramos con ella de pronto y sin saber cómo. Pero la vida que nos es dada no nos es dada hecha, sino que necesitamos hacérsela nosotros, cada cual la suya. La vida es quehacer. (...) La vida es un gerundio y no un participio: un *faciendum* y no un *factum*. La vida es quehacer. La vida, en efecto, da mucho que hacer» [8]. Además, por la singularidad del hombre que tiene conciencia de sí mismo, es decir, que no solo conoce lo que hay fuera como el animal, sino que se conoce a sí mismo (es la conciencia refleja, es decir, que mi conocimiento no solo se dirige al exterior, sino que se vuelve sobre sí mismo, y por eso puedo pronunciar la palabra «yo», porque me conozco a mí mismo, y al conocerme a mí en mi mismidad, me conozco distinto del mundo, como distinto del otro), el hombre es soberano (libre) respecto del medio. Estas son las dos características que desde antiguo definen al hombre como *animal racional*: un ser inteligente y libre. Precisamente en esa libertad del hombre radica el hecho de que, de alguna manera, somos dueños de nuestros actos, artífices de nuestro porvenir. Viviendo escribo mi biografía. La vida no está del todo hecha, sino que tenemos que ir haciéndola a través de las múltiples relaciones que establecemos con todos los seres que pueblan nuestro universo: relaciones con el paisaje, con el paisanaje, relaciones con el mundo y con las obras de la cultura, con la divinidad...

Si abrimos la biografía de un personaje encontraremos seguramente una descripción de su fisonomía, pero sobre todo lo que encontramos son hechos, acontecimientos, las cosas que ese personaje ha hecho y que de alguna manera le constituyen. Yo soy hijo de mis obras, soy hijo de lo que hago; mi vida no está escrita, está por escribir y yo soy a la vez el protagonista, el autor y la obra. Cuando Miguel Ángel esculpe, esculpe una obra. Pero hay otra obra que es la propia vida, de la que nosotros somos a la vez causa y efecto; la cual depende del uso que hacemos de nuestra libertad mediada por nuestra inteligencia. Esto también lo descubrieron los griegos en sus reflexiones antropológicas. De este modo, al comprender que la vida del hombre es un hacerse y no algo del todo hecho, comprendemos también la noción de ideal que responde a la pregunta: ¿qué hacer con mi vida?, ¿hacia dónde quiero dirigir mi existencia?, ¿quién quiero ser?...

La antigua Grecia propone a los griegos un ideal de humanidad y eso es, justamente, el héroe. Los héroes son aquellos personajes de la literatura, el teatro o el cine, que representan un ideal de humanidad; una referencia para construir la propia humanidad. De ahí surge un humanismo, el espíritu de un pueblo, una cultura. En el fondo de toda cultura, de todo pueblo, encontramos un ideal de humanidad del cual surge un modo de ser y de estar en el mundo. La noción de *areté* refiere la virtud o la excelencia, el ideal de humanidad de la antigua Grecia. Dicha noción la podemos ver evolucionar a lo largo de la historia del pueblo griego, de manera muy interesante, por ejemplo, en las

representaciones de Atenea: en época arcaica la diosa aparece adornada con las vestimentas y las armas propias de un guerrero para ceder, andando el tiempo, a las representaciones de Atenea como diosa de la sabiduría; por decirlo de alguna manera, se despoja de las vestiduras y de las armas y se viste o toma como atributo iconográfico la sabiduría. Observamos, pues, algo muy interesante y es que el concepto de *areté* en Grecia que, como decíamos más arriba, abarca un período histórico muy amplio, va cambiando desde un concepto o noción guerrera, como es propia de los pueblos primitivos, a una noción filosófica. Al final de la época clásica, lo que nos ha quedado de la *areté* o ideal de humanidad griego es Sócrates, que curiosamente es feo. Por lo tanto hay una evolución en el concepto de *areté*. «En parte alguna de la historia de la cultura griega —escribe Jaeger refiriendo la vida y obra de Jenófanes— vemos de modo tan claro el choque violento e inevitable entre la antigua cultura aristocrática y los hombres de la nueva filosofía (...). Deporte o espíritu: tal es el dilema en que descansa toda la violencia del conflicto (...). Han destruido el dominio absoluto del ideal agonal. No es posible ya que Jenófanes vea, como Píndaro, en cada victoria olímpica, en la palestra o en el pugilato, en las carreras a pie o a caballo, la revelación de la divina *areté* del vencedor» [9].

La *areté* es virtud, excelencia, ideal de hombre. Es referencia y de ella surge la nobleza. Es, por decirlo de alguna manera, el retrato de la aristocracia y en ese retrato, como hemos adelantado, resulta esencial la belleza física, la belleza del héroe que da cuerpo sensible a ese ideal aristocrático de humanidad. En el estadio heroico los pueblos fundamentan su cultura, que según hemos dicho, determina el modo de estar el hombre en el mundo y de relacionarse consigo mismo, con el otro, con la naturaleza y con la divinidad. En el fondo, toda cultura es una respuesta a estas tres preguntas: ¿quién es el hombre?, ¿qué es el mundo?, ¿qué es la divinidad? Y precisamente en la respuesta a la pregunta por el hombre encontramos el ideal de humanidad, porque, como hemos señalado, el hombre no está del todo hecho sino que es un hacerse y en ese hacerse el hombre busca la plenitud, la perfección, la felicidad en suma. Todo pueblo se constituye en torno a una literatura épica que, de alguna manera, da cuerpo sensible al ideal heroico de ese pueblo, al ideal de humanidad. Así por ejemplo, en España, en nuestra literatura épica, encontramos el espíritu de la hispanidad en *El Cantar del Mío Cid*. Curiosamente España tiene dos momentos épicos en su historia: en su constitución medieval a través de *El Cantar del Mío Cid* y en el descubrimiento de América. Si bien la constitución de un pueblo es previa a la literatura épica, y el poeta canta a posteriori, los hechos que canta Homero en la *Iliada* y en la *Odisea* acontecieron siglos antes de Homero; de la misma manera, el autor de *El Cid* crea esa literatura épica que refleja los valores, el ideal de humanidad, el humanismo de la hispanidad. Como decíamos, España conoce un segundo

momento épico representado por Don Quijote de la Mancha, de nuestro universal Cervantes, el cual coincide con otro hecho verdaderamente admirable y definitorio en España, el descubrimiento y fundación de América. La gesta americana necesita de una literatura épica para afrontar ese acontecimiento histórico que le fue dado allá por 1492... Después, Cervantes da cuerpo sensible a la segunda épica española que es la cervantina quijotesca, que no es incompatible con la epopeya del Cid, y que ofrece una referencia a la circunstancia histórica, que requería de un ideal de hispanidad para poder afrontar el reto del descubrimiento de las Indias; ideal que toma cuerpo sensible en Don Quijote. Todo pueblo tiene una epopeya y esa epopeya constituye lo que el poeta Virgilio denomina ese *impetus ille sacer, qui vatium pectora nutrit*; el ímpetu sagrado que nutre el pecho del poeta. El poeta no inventa sino que recoge de una tradición ese *Volksgeist*, o espíritu del pueblo.

Hemos considerado la noción de *areté* y la epopeya como literatura inspirada por un ímpetu sagrado, por ese *Volksgeist*, por ese espíritu del pueblo que, además, tiene una función educadora. Homero fue el gran educador de Grecia. Buena parte de la escultura y de la cerámica griega que admiramos en los museos arqueológicos halla en los mitos homéricos sus motivos decorativos. La epopeya tiene una función educadora, pero aquí conviene distinguir entre educación y formación porque la epopeya tiene como finalidad la formación de la nobleza, es decir, la formación de la aristocracia, y por eso se distingue y se puede distinguir con mucho rigor y con mucho fundamento de la educación. La educación transmitía al griego común a través de los medios educativos propios de las distintas épocas, un *éthos*, es decir, un modo de estar el hombre en el mundo, una ética, unos valores y una *techné*, un saber hacer técnico; es decir, lo que nosotros hemos heredado de nuestra tradición y que nos enseñan en las escuelas, a fin de que sigamos transformando el mundo con nuestra técnica en beneficio de nuestra especie. Además, nos enseñan un modo de convivencia humana, un modo de relacionarse el hombre consigo mismo, con la naturaleza y con la divinidad a través de un *éthos*. En eso consiste básicamente la educación de los pueblos.

El hombre requiere ser educado, el animal no, porque el animal nace con un aparato instintivo muy fuerte que lo mantiene enclaustrado en su medio. El animal vive en su medio ambiente con una perfección admirable; el hombre, sin embargo, está huérfano de instintos (lo cual no quiere decir que no tenga tendencias sensibles), ha de diseñar su propia vida antes de vivirla; por eso el hombre necesita educación; la educación pertenece a la naturaleza humana y en ese largo período de inmadurez del infante respecto a otros animales se produce la gestación en el útero cultural a través de la educación. Por eso encontramos en la educación del pueblo griego, de una parte, la transmisión del *éthos* y, de otra, la *techné*. Por otra parte, encontramos la formación de la

aristocracia, a la que se dirige el heroísmo, al menos el heroísmo griego. Tal vez hoy podíamos hablar de un heroísmo popular, de un heroísmo democrático, del cual también se deriva un humanismo.

Volvamos a Homero, el gran educador de Grecia y de Europa. Una primera reflexión que nos puede valer como amantes del cine la obtenemos si nos preguntamos cómo crearon los griegos; ¿por qué el cine o la literatura son medios para la formación de la *areté*; es decir, para la transmisión del ideal de hombre, para la constitución de un humanismo? ¿Por qué la literatura o el cine es un medio adecuado para ello? A esta pregunta respondieron los griegos con la noción de *psicagogia*, que nombra el poder formativo de la obra de arte y singularmente de la obra de literatura, de la poesía. En la *Poética* de Aristóteles encontramos enjundiosas reflexiones en orden a contestar nuestra pregunta por el valor formativo del arte en general, y del cine en particular. La *Poética* no solo refiere la naturaleza de las artes, sino el arte de crear. En esa obra distingue Aristóteles entre la poesía y la historia, y afirma que «no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Herodoto, y no serían menos historia en verso que en prosa); la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular» [\[10\]](#).

La filosofía busca la verdad última sobre el ser y sobre los seres que pueblan el universo. La historia narra el uso que los hombres hacemos de nuestra libertad en el tiempo, es decir, lo que ha sucedido. La historia está llena de episodios, de luces y de sombras, mientras que la filosofía, la antropología filosófica en concreto, ilumina la naturaleza humana y el ideal de humanidad ínsito en ella. La poesía, en la medida en que es imitación y habla de lo general es más filosófica que la historia. Además, —y este es el concepto de *psicagogia*— la poesía —y el cine es propiamente en este sentido poesía— tiene la virtualidad, de una parte, de hablarnos de la universalidad propia de la filosofía, es decir, de proponernos un ideal de humanidad verdadero, universal; de otra, posee la capacidad conmovedora que tiene la historia singular, concreta, particular, es decir, lo que le pasa a Alcibíades; y lo que le pasa a Alcibíades me conmueve. En efecto, a través de la fábula o desarrollo de la acción, el cine, la poesía, transmite un *éthos* y, con él, una oferta de humanismo. Ese es el intento de Homero que a través de sus héroes y, singularmente de Aquiles, prototipo del héroe griego, a través de la imitación de su ira, nos cuenta una historia que nos conmueve, porque Aquiles llora, porque Aquiles sufre, porque Aquiles sonrío; como nosotros lloramos, sufrimos y reímos. Los hechos y las hazañas guerreras de Aquiles poseen un poder conmovedor que no tiene una fría idea

filosófica acerca de la concepción de la naturaleza humana y su destino; concepción sin embargo implícita en la vida y obra del héroe homérico. Podemos describir a Aquiles en categorías filosóficas, universales, pero también podemos hacerlo a través de su biografía o de algún episodio de su biografía, y al hacerlo, transmitir esas categorías universales. Tal es el poder conmovedor que tiene la poesía, que no tiene la filosofía. Lo concreto conmueve. El arte tiene una capacidad performativa, singularmente las artes dinámicas que imitan la condición dramática de la existencia; de ahí que las artes dinámicas (música, literatura, danza) tengan un especial poder conmovedor. Cuando oímos una pieza musical que nos entusiasma podemos sentir ganas de detenerla para contemplarla indefinidamente, pero justo en el momento en que la música para, desaparece, justo en el momento en que la acción para, deja de ser. El arte dramático que imita la acción humana requiere del tiempo; de ahí, precisamente, que las obras dramáticas nos sean tan cercanas, porque somos temporales y los quehaceres en que consiste vivir son indeterminados, abiertos como el argumento de una película. El héroe, el personaje, es el hombre que actúa y, a través de su acción, nos habla del ideal de humanidad... y su acción nos conmueve mientras que su ideal conforma nuestra existencia. Acudimos al cine o al teatro y salimos emocionados: el buen cineasta y el buen autor de teatro, con la necesaria colaboración del rapsoda o intérprete, sabe jugar muy bien con las emociones del espectador para transmitirme su ideal heroico. ¡Qué responsabilidad la del creador!, porque miles y miles de hombres siguen el ideal de humanidad que nos presentan las obras cinematográficas. En efecto, si Homero fue el gran educador de Grecia, el cine es el gran educador del mundo globalizado actual.

El ideal arcaico que inspira los cantos homéricos tiene en el receptor un efecto que en griego se llama *megalopsychos*, que los latinos traducen a través de una expresión que ha llegado al español como magnanimidad: *magna anima*. ¿Cuál es el efecto del ideal heroico en el contemplador? El efecto es que un ideal, cuando es elevado y noble, acrecienta el alma del contemplador, es decir, agranda el alma. El alma humana se engrandece cuando alberga en su pecho un ideal elevado y noble; y cuando el alma se empeña en hacerlo realidad en la propia vida, entonces el hombre es magnánimo. El alma es grande o estrecha y mezquina, pequeña, dependiendo del ideal que albergue.

### **Areté y *belleza***

El alma grande de los tiempos heroicos que canta Homero es un alma guerrera. La *Iliada* narra el asedio de Troya, que duró más de diez años, y nos cuenta las hazañas guerreras de Aquiles y de otros notables héroes que participaron en aquella guerra. Ese ideal de nobleza guerrera, de valor, de audacia, de fuerza física, es inseparable de la

belleza física. Aquiles es el más bello de los griegos, el más hermoso. A este respecto, encontramos pasajes muy significativos en la *Iliada*, pasajes que también aparecen en la versión cinematográfica titulada *Troya* (Wolfgang Petersen, 2004) [11]. En un momento de la acción, el bello Paris lucha contra Menelao, el esposo burlado de Helena, y Paris huye cobardemente ante la fuerza guerrera de Menelao. La escena la encontramos en el canto tercero: «Lo vió Hector, y le recriminó con vergonzantes palabras: ‘¡calamidad de Paris, presumido mujeriego y mirón! ¡Ojalá no hubieras llegado a nacer o hubieras muerto célibe! ¡Incluso eso habría preferido —y mucho más habría valido— antes que volverte así en afrenta y oprobio de los demás! A carcajadas seguro que ríen los aqueos, de melenuda cabeza, que creían que eras paladín y campeón porque es bella tu apariencia; pero en tus mientes no hay fuerza ni coraje’» [12]. Es decir, creían que tenías la virtud heroica del guerrero porque eres hermoso. Aquí encontramos la unión entre la virtud heroica y la hermosura física, que hemos citado anteriormente, inseparable en la mentalidad griega.

En otro pasaje encontramos la misma idea, ahora identificando la fealdad y la maldad moral, a propósito de Térsites —«era el más odioso sobre todo para Aquiles y para Ulises»—. De él se dice: «Era el hombre más indigno llegado a pie de Troya, era patizambo y cojo de una pierna; tenía ambos hombros encorvados y contraídos sobre el pecho; y por arriba tenía cabeza picuda, y encima una rala pelusa floreaba», es decir, nos describe a un hombre feo e indigno o, mejor, indigno y, por ende, feo.

A la luz de esta identificación entre lo bueno y lo bello, podemos comprender ajustadamente la gran estatuaria griega y el desnudo heroico que ha llegado hasta nuestros días a través de una larguísima tradición. Los antiguos emperadores romanos hacían esculpir sus esculturas en desnudo heroico para mostrar que su belleza física, la belleza de su cuerpo, está unida a la belleza moral del príncipe. Resulta inconcebible para un griego que un héroe, una persona hermosa, no sea virtuosa. Los griegos no separan bien y belleza, por eso Aquiles, que es el prototipo de héroe griego, es el más bello entre los griegos... Tal vez de manera tácita esta costumbre ha llegado hasta nosotros en el arte cinematográfico, donde con frecuencia los actores aparecen desnudos mostrando la belleza física corporal que remite a la bondad heroica. Sigue estando unido el ideal de belleza al ideal moral, al ideal ético: bien y belleza se identifican. También ese vínculo entre lo bueno y lo bello ha pasado al lenguaje común: todavía nosotros utilizamos en español la expresión *ser una bella persona* para predicar de alguien, no su belleza física, sino su categoría humana y su virtud. Pero el bien, para los griegos, no es otra cosa que la tarea que propone la realidad conocida en su verdad. Verdad, bien y belleza se relacionan entre sí. La filosofía perenne que desarrolla occidente a partir del comienzo de la filosofía en Grecia concibe verdad, bien y belleza como trascendentales

del ser; es decir, como predicados perfectamente intercambiables con el ser. El ser es *verum, bonum, pulchrum*, verdadero, bueno, bello. Siglos después, un poeta romántico inglés afincado y muerto en Roma, John Keats, escribe una *Oda a una urna griega* que termina con estos famosísimos versos, que identifican verdad y belleza: «Beauty is truth, truth is beauty,—that is all ye know on earth, and all ye need to know»; «La verdad es belleza y la belleza es verdad, es lo único que sabemos sobre la tierra y lo único que necesitamos saber» [13].

### **Areté y tragedia**

Aquiles, como decíamos, es el más bello de los héroes. Es el héroe griego por antonomasia, el más grande. Su ira es la que ofrece argumento a la *Iliada*. La *areté* heroica no es solo una virtud guerrera. Además de fuerte, Aquiles es hábil en el uso de las armas. Esta fortaleza y destreza está muy bien reflejada en la citada película *Troya*, en una de las primeras escenas cuando, según la antigua usanza, Aquiles se enfrenta hombre a hombre al soldado más aguerrido del ejército enemigo, un hombre de dimensiones físicas colosales. Aquiles, y así lo hace notar el director, es más pequeño aunque más proporcionado, es decir, tiene la belleza formal de la categoría estética de la proporción, y mata a su contrincante a través de un gesto, de una habilidad extraordinaria, no con la fuerza bruta sino con una fuerza elegantemente encauzada por audacia y destreza admirables. En la escena se aprecia cómo clava limpiamente su espada en el cuello del gigantesco contrincante que alcanza merced a un salto casi acrobático. La fuerza no ha servido de nada frente a la destreza y habilidad de Aquiles. Es decir, que la virtud guerrera no es solo una virtud de fortaleza física, sino de habilidad en el manejo de las armas y de audacia. Pero además es también una virtud intelectual. Aquiles participa, de una parte de la fuerza de Ajax, de otra, del ingenio de Odiseo (Ulises). ¿Quién es Ulises? Ulises es un hombre sabio, ingenioso; un hombre que de regreso a Ítaca después de la conquista de Troya, arriba a la costa mediterránea donde mora la diosa Calipso, quien le invita a permanecer con ella cuidando de sus viñedos, de sus ganados y, junto a ella, inmortal; es decir, le ofrece la aspiración última del hombre: la inmortalidad. Ulises no es ambicioso, Ulises es sabio, y sabe bien que el hombre es mortal y que aspirar a la inmortalidad por parte del hombre, es decir, pretender ser un dios, no es sabiduría sino necedad. Ciertamente se trata de una pretensión muy atractiva, incluso de un deseo íntimo del corazón humano que se rebela frente a la muerte y hambre perdurabilidad... pero Ulises es un hombre sabio, es un hombre que profesa la sabiduría griega de no traspasar el límite de su propia humanidad contingente, débil y mortal. La diosa Calipso le ofrece la inmortalidad, pero la sabiduría de Ulises, en un

pasaje bellissimo en el canto V de la *Odisea* responde: «Cuando hubieron saciado el placer de comida y bebida, en silencio Calipso rompió, la divina entre diosas: ‘¡Oh Laertiada, retoño de Zeus, Ulises mañero! ¿De verdad tienes prisa en partirte al país de tus padres y volver a tu hogar? Marcha, pues, pese a todo en buena hora; mas si ver en tu mente pudieses los males que antes de encontrarte en tu patria te hará soportar el destino, seguirías a mi lado guardando conmigo estas casas, inmortal para siempre, por mucho que estés deseando ver de nuevo a la esposa en que piensas un día tras otro. Comparada con ella, de cierto, inferior no me hallo ni en presencia ni en cuerpo, que nunca mujeres mortales en belleza ni en talle igualarse han podido a las diosas’ —es decir, le ofrece mucho, le ofrece la belleza, le ofrece la divinidad, le ofrece la inmortalidad a lo cual Ulises responde—: ‘No lo llesves a mal, diosa augusta, que yo bien conozco cuán por bajo de ti la discreta Penélope queda a la vista en belleza y noble estatura. Mi esposa es mujer y mortal, mientras tú ni envejeces ni mueres. Mas con todo yo quiero, y es ansia de todos mis días, el llegar a mi casa y gozar de la luz del regreso’» [14].

Grandeza tan sencilla que consiste en querer ser lo que se es y no querer lo que no se es —*Llega a ser el que eres*— cantaba Píndaro... En esto consiste la sabiduría. Ulises es sabio y Aquiles participa, como decíamos, de la fuerza de Ajax y de la sabiduría de Ulises; por eso ni Ulises ni Ajax son los héroes prototípicos de la antigua Grecia épica, sino Aquiles, él es el ideal del hombre griego, el ideal homérico, guerrero y filósofo. Homero es además el padre de la tragedia griega. No existe más que una tragedia, la ática: Esquilo, Sófocles y Eurípides; de la cual Homero es antecesor, pues bebió sus amargas aguas de aquel *impetus ille sacer*, el ímpetu sagrado... de los tiempos antiguos.

En la tragedia ática, en efecto, encontramos el profundo pesimismo que subyacía al esplendor de la antigua Grecia. Pensamos en Grecia y pensamos en jardines, plátanos de indias, olivos y cipreses iluminados por el brillante sol del mediterráneo y regados por cristalinos arroyos, filósofos vestidos de blanco paseando por esos parajes, musas, etc.; es decir, en una Grecia ideal llena de sabios donde todo era armonía, un mundo feliz. Ese aparente mundo feliz, ese mundo apolíneo —del que hablará Nietzsche— de proporción, armonía, belleza, que es real, se sustenta o hunde sus raíces sobre un mundo dionisiaco. Dionisos es el dios de lo informe, de lo negro, del movimiento, es el opuesto de Apolo. Apolo es el dios del sol, de la belleza, de la proporción, de la armonía, mientras que Dionisos es el dios del caos; y Dionisos representa, de alguna manera, el pesimismo que late en el espíritu griego; el cual, cuando toma forma artística da lugar al nacimiento de la tragedia. En efecto, la tragedia es un descubrimiento griego; ellos fueron los que por primera vez pusieron sobre la escena al insecto humano que se debate ante un destino inexorable del cual en vano intenta encontrar sentido. Lo trágico es como un muro, un muro construido con debilidad y mortandad que se interpone entre el hombre y su deseo

más íntimo de perfección e inmortalidad. Ante él, el hombre se sabe impotente para traspasarlo y su contundencia se impone, una y otra vez, en forma de destino fatal. Este sentimiento trágico ya está presente en Aquiles. Aquiles es hijo del rey Pélibida y de una diosa. Puede elegir entre una larga vida y verse en su vejez rodeado de sus hijos y nietos o la gloria y morir joven. Aquiles elige la gloria porque desea lo que todos los hombres desean, pero lo desea más que ninguno: la inmortalidad dejando memoria de sus hazañas guerreras en la mente de las generaciones venideras. Siglos y siglos más tarde, aún hablamos de él. En esta elección se devela el profundo pesimismo sin el cual no podemos entender la antigua Grecia, ni siquiera el propio hombre. ¿Qué es la tragedia? Preguntar por la tragedia es, de nuevo, preguntar por el hombre. Los griegos sabían muy bien que el hombre era un ser que se eleva sobre la naturaleza, es decir, un ser natural que supera por elevación la propia naturaleza, un ser curioso, un confín, un horizonte. Y ese *anthropos* es el único ser que aspira a su no ser, cuando su ser representa, en primer lugar, el presupuesto de su aspiración. El hombre es el único ser cuya aspiración va más allá de los límites de su ser. Lo hemos visto en Ulises: Calipso representa la aspiración a la inmortalidad; de alguna manera, representa la aspiración de Ulises, de todo hombre, de no morir, cuando su ser es mortal. Tal paradoja explica la singularidad humana. Aspiramos a volar y no tenemos alas; nuestro aparato locomotor no está compuesto por alas como el de las aves, sino por piernas que nos permiten caminar mas no volar y, sin embargo aspiramos a volar como las aves del cielo, es decir, aspiramos a nuestro no ser, cuando nuestro ser representa, en primer lugar, el límite de nuestra aspiración. Esto es algo genuinamente humano, torturadoramente humano, esperanzadoramente humano, líricamente humano, trágicamente humano... la aspiración universal de un ser a su no ser.

El hombre para los griegos es uno más entre los seres vivos. Andando el tiempo, Aristóteles dará cuerpo doctrinal, filosófico, a esta idea del hombre que procede del ideal homérico. Para el estagirita, al igual que todo ente material, el hombre es un compuesto de forma (*psiqué*) y materia que existe mientras dura la composición de los principios esenciales que constituyen a todo ente material. Pero de la misma manera que un cambio sustancial provocado por el fuego hace que lo que antes era un tronco de leña que ardía en el hogar ahora sea humo, calor, ceniza... en el vivo, un cambio provocado por la degeneración de los tejidos que nos constituyen hace que lo que antes era hombre ahora sea cadáver, polvo y ceniza. Antes o después, forma y materia se separan, y con tal separación, desaparece el hombre. Pero ese hombre que desaparece, que muere, que conoce que el horizonte de su vida es dejar de existir, aspira a permanecer, y el único medio que tiene para permanecer es hacerlo en la memoria de los hombres. Tal es la visión griega que explica la elección de Aquiles. Morir joven, pero sobrevivir en la

memoria de los hombres hasta hoy. Esa es la fuente que inspira toda la tragedia ática. El hombre está sometido a un destino fatal y el destino no son únicamente las cosas malas que le pasan, sino que se trata, más bien, de un destino ontológico, causa de mi condición contingente, débil y mortal. Igual que los demás brutos, igual que todos los demás seres del universo, tan solo que al hombre, una cruel naturaleza le ha dado la luz de la inteligencia, y lo sabe, es consciente de su destino y por ello sufre. El héroe saborea la tragedia. Grecia termina por lo tanto escribiendo tragedias después de haber soñado en la grandeza del hombre. Tal es el pesimismo griego que está presente en Homero, que está presente por supuesto en la gran tragedia ática, la de Esquilo, Sófocles y Eurípides.

La tragedia nace, pues, en Grecia. Resulta muy curioso rastrear la creación de la literatura trágica. La tragedia es un género de la literatura aunque no es una categoría estética exclusivamente literaria, también la encontramos en la pintura y en otras artes. ¿Por qué? Porque la tragedia es una categoría no solo estética, no solo artística, sino que como hemos visto es una categoría ontológica y antropológica de la cual el arte es imitación: la paradoja del ser que aspira a su no ser, la paradoja de la existencia humana, tal es el objeto de imitación de la tragedia; es decir, ese es el tema de la tragedia, de toda tragedia que toma expresión sensible a través de innumerables argumentos. Lo trágico es, en el fondo, una reflexión estética acerca del mal físico y moral. El hombre está sometido a movimiento, el universo entero lo está, y en él los seres particulares se generan y se corrompen sin cesar. Este devenir es la causa del mal físico que nos aflige. Mas es curioso advertir que el género trágico que se verifica en la antigüedad en la tragedia ática desaparece del panorama cultural occidental con el advenimiento del cristianismo, como no podía ser de otra manera, porque el cristianismo trae una respuesta al héroe trágico griego. En efecto, frente al héroe de la antigüedad, el santo sabe que su aspiración al no ser no es insensata, que no carece de sentido, que aspirar al ser y a permanecer en él, la inmortalidad, se corresponde con la realidad de una vida futura. El héroe es rescatado por el Cristo. Así, Cristo rescata al héroe y el héroe rescatado por Cristo es el santo, ya no es un hombre desesperado, porque sabe que existe dolor y sufrimiento, pero también sabe que el mal físico y moral no tienen la última palabra. Sabe de la cruz, pero sabe que la cruz es el árbol de la vida. Es interesante considerar que el Cristo muere crucificado cual un héroe griego en la escena, mortificado, pero el Cristo que saborea la tragedia griega resucita; es decir, abre una puerta a la esperanza y cuando eso acontece la tragedia se desvanece. La Europa cristiana no escribe tragedias porque con el advenimiento del Mesías el mundo ya no está cerrado en su contingencia. Desde este punto de vista se comprende muy bien algo que es muy difícil de comprender desde el punto de vista sociológico; a saber, la extraordinaria expansión del cristianismo en el mundo antiguo, en el bajo imperio.

Fueron aquellos hombres que sabían a qué sabía la tragedia los que reciben el mensaje de esperanza cristiana. El cristianismo trae una esperanza que desconoce el sentimiento trágico de la vida, aunque la vida no deje de ser un drama no exento de dolor y de sufrimiento. El mal físico ya no tiene la última palabra... no es que desaparezca, pues sigue existiendo la enfermedad y la muerte.

¿Qué queda, pues, de trágico? Queda el mal que hacemos los hombres, que es el tema que inspira el drama burgués. Shakespeare compone sus tragedias en torno a un vicio, a un contravalor: *Macbeth* o la ambición, *Othello* o los celos... El mal moral también es fuente de sufrimiento y deja un poso trágico en el alma ante la experiencia del mal que hacemos, ante la experiencia de venir queriendo adonde no queríamos llegar. Pero el Cristo también es respuesta a esa experiencia; por eso la Edad Media cristiana no crea tragedias. Europa no escribe tragedias hasta el siglo XVII, llegando al siglo XX que tal vez sea el siglo que más tragedias ha escrito. No por casualidad, sino por el giro antropocéntrico de la cultura Moderna y el olvido de Dios que trae consigo. Sin el Cristo, el mundo vuelve a cerrarse en su contingencia y la sombra de la tragedia se extiende de nuevo sobre la cultura y sus producciones. La obra de teatro más significativa del siglo pasado, así juzgada por autores y actores contemporáneos, es *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, en la que los protagonistas, verdaderos despojos de humanidad, en vano esperan a *Godot*; en vano esperan la salvación.

Cuando el hombre moderno, de alguna manera, de diversas maneras, se proclama a sí mismo dios y adora a la diosa razón, se convierte en el centro del universo y cree no necesitar de ningún otro Dios que venga a salvarlo, él puede salvarse. Con su razón, con su inteligencia, con el descubrimiento de la ciencia moderna y de la técnica científica, todo lo sabe, todo lo puede. Omnisciencia y omnipotencia, antiguos atributos de la divinidad, recaen ahora sobre el hombre. La ciencia todo lo sabe, y si no lo sabe hoy, lo sabrá mañana; la técnica todo lo puede, y si no lo puede hoy, lo podrá mañana. Ningún hombre tan loco que afirme: «yo soy dios» —salvo el *Calígula* de Albert Camus—, pero la humanidad... es divina, y donde hay un dios no puede haber dos. El hombre divinizado a sí mismo, todopoderoso, que va a traer el paraíso a la tierra. Ya no queremos el paraíso en el más allá, queremos el paraíso en la tierra: *hic et nunc*, aquí y ahora. Así vivimos desde el siglo XVIII creyendo que por fin va a haber una generación que viva en paz, una generación de hombres felices. ¿Y qué sucede? Sucede que en el siglo XX, en las trincheras de la I Guerra Mundial, Europa sufre una hecatombe espiritual y, apenas levantada de ese golpe, unos años después, la II Guerra Mundial, el holocausto, el horror nazi y soviético que bien conocemos del siglo XX... pronuncian definitivamente un gran mentís al ideal ilustrado. *Los sueños de la razón producen monstruos*, había titulado y grabado proféticamente Francisco de Goya y, ante tales

monstruos, el abandono posmoderno de la razón; el advenimiento del pensamiento débil.

Pero el mal físico y moral se imponen con tozuda insistencia... ¿Qué nos queda? A lo mejor sucede que esperamos la salvación de alguien que no es hombre porque nosotros ya hemos visto que somos incapaces de hacerlo y buscamos un superhéroe en la ficción cinematográfica, un Superman o cualquier otro que venga a salvarnos, a lo mejor el superhéroe es la personificación de nuestra irreductible aspiración al no ser que procede de nuestra naturaleza espiritual; la cual, por más que tratemos de asfixiarla con toda suerte de materialismos, a la larga o a la corta, se impone con la tozudez silenciosa con que se impone lo que las cosas son.

# SUPERANTROPOLOGÍA EN EL CINE

ARTURO ENCINAS

En una secuencia de *Superman* (Richard Donner, 1978) el helicóptero en el que viaja Lois Lane sufre un accidente. El contratiempo no termina en desastre gracias a que Superman llega volando y lo evita. «Tranquila, yo la sostengo», dice él —suspendido en el aire— cuando la agarra entre sus brazos. Lois pregunta asombrada: «¿Y quién le sostiene a usted?». En este apartado intentaremos adentrarnos en la cuestión de fondo que Lois Lane le plantea al kryptoniano. Le daremos un pequeño giro al planteamiento de la periodista y, por el momento, le lanzamos a Superman —y a todos los superhéroes del celuloide— la pregunta: ¿Cuál es la naturaleza que te sostiene? ¿Quién eres tú?

En primer lugar, vamos a presentar las cuestiones necesarias que debemos tener en cuenta para responder a la siguiente pregunta: en el cine, ¿qué le hace a un superhéroe ser lo que es? En un segundo momento, vamos a mostrar consecuencias existenciales de esta superantropología prestando especial atención al ámbito afectivo, social e identitario del superhéroe. Esperamos que al final del recorrido Lois tenga elementos de juicio para elaborar, por lo menos, parte de la respuesta a su interrogante. Lo que nos interesa en este capítulo es la superantropología en el cine. Por ello (y por motivos de espacio) centramos el análisis en la imagen audiovisual del superhéroe.

## *El origen de los superpoderes*

Si queremos identificar lo nuclear y genuino del superhéroe filmico, aquello que lo define irreductiblemente, hallamos dos condiciones de posibilidad para su existencia: los poderes extraordinarios (amplificación de las potencias naturales de un ser humano) y la opción moral por el bien, que es la democracia (entendida desde una perspectiva racionalista en la que la libertad y la justicia son los dos aspectos esenciales que la constituyen). Este epígrafe y el siguiente analizan ambos aspectos respectivamente.

En la mayor parte de la mitología del superhéroe en el cine, la adquisición de los poderes es previa a la implicación en la lucha contra las titánicas fuerzas antidemocráticas. Son menos comunes casos como los de Bruce Wayne/Batman (*Batman*, Tim Burton, 1989; *Batman Begins*, Christopher Nolan, 2005; *Gotham*, Bruno Heller, 2014-; *Batman v. Superman: El amanecer de la justicia*, Zack Snyder, 2016) o

Steve Rogers/Capitán América (*Capitán América: El primer vengador*, Joe Johnston, 2011) en quienes la convicción moral precede al gimnasio. Independientemente del orden de los factores, según el origen de sus extraordinarias capacidades, podemos clasificar a los vigilantes en tres grandes colectivos.

Al primer grupo pertenecen los superhéroes que nacieron con superpoderes. Por ser históricamente el primero de todos, tanto en este colectivo como en el resto de la mitología, hemos de comenzar por Kal-El/Superman/Clark Kent (*Superman; Superman Returns*, Bryan Singer, 2006; *El hombre de acero*, Zack Snyder, 2013) [15]. Le acompañan Thor (*Thor*, Kenneth Branagh, 2011; *Los Vengadores*, Joss Whedon, 2012; *Thor: El mundo oscuro*, Alan Taylor, 2013; *Vengadores: La era de Ultrón*, Joss Whedon, 2015) Hellboy (*Hellboy*, Guillermo del Toro, 2004; *Hellboy II. El ejército dorado*, Guillermo del Toro, 2008) David Dunn (*El protegido*, M. Night Shyamalan, 2000) Hancock (*Hancock*, Peter Berg, 2008) Bob Parr/Mr. Increíble, Helen Parr/Mujer Elástica y Lucius Best/Frozone (*Los Increíbles*, Brad Bird, 2004) entre otros. La mayoría de los miembros de este grupo están muy relacionados con el ámbito divino de las mitologías arcaicas y lo sobrenatural (Thor, Hancock, Hellboy), lo extraterrestre (Superman) y la evolución genética (David Dunn, la familia Parr). Estas tres categorías ejemplifican respectivamente realidades más allá de lo humano tanto en lo ontológico, como en lo geográfico-espacial, como en lo meramente biológico.

Las películas de superpoderosos de nacimiento subrayan el carácter semidivino del superhéroe y, por tanto, plantean la incapacidad de considerarlo en pie de igualdad con el resto de los seres humanos. Superman es un coloso en relación a cualquier terrícola, pero para sus paisanos extraterrestres es uno más. Contra ellos sí puede medir sus fuerzas. Lo mismo ocurre con Thor o Hancock, pero ¿poseen una naturaleza diversa a la humana? Tanto uno como los otros parecen muy humanos, pues no se diferencian del resto de la humanidad en un aspecto fundamental: la movilidad (el cambio, la contingencia, la mutabilidad).

En el segundo grupo encontramos a los superhéroes de laboratorio, aquellos que recibieron sus poderes a través de la modificación de su organismo por acción de algún tipo de magia o proceso científico. Peter Parker/Spider-Man (*Spider-Man*, Sam Raimi, 2002; *Spider-Man 2*, Sam Raimi, 2004; *Spider-Man 3*, Sam Raimi, 2007; *The Amazing Spider-Man*, Marc Webb, 2012; *The Amazing Spider-Man 2: El poder de Electro*, Marc Webb, 2014; *Capitán América: Civil War*, Anthony Russo y Joe Russo, 2016), Matt Murdock/Daredevil (*Daredevil*, Mark Steven Johnson, 2003; *Daredevil*, Drew Goddard, 2015-), Steve Rogers/Capitán América (*Capitán América: El primer vengador; Los Vengadores; Capitán América: El Soldado de Invierno*, Anthony Russo y Joe Russo, 2014; *Vengadores: La era de Ultrón; Capitán América: Civil War*), Bruce Banner/Hulk

(*Hulk*, Ang Lee, 2003; *El increíble Hulk*, Louis Leterrier, 2008; *Los Vengadores*; *Vengadores: La era de Ultrón*), Los Cuatro Fantásticos (*Los Cuatro Fantásticos*, Tim Story, 2005; *Los 4 Fantásticos y Silver Surfer*, Tim Story, 2007; *Cuatro Fantásticos*, Josh Trank, 2015), los X-Men (*X-Men*, Bryan Singer, 2000; *X-Men 2*, Bryan Singer, 2003; *X-Men. La decisión final*, Brett Ratner, 2006; *X-Men: Primera generación*, Matthew Vaughn, 2011; *X-Men: Días del futuro pasado*, Bryan Singer, 2014; *X-Men: Apocalipsis*, 2016) y Hal Jordan/Linterna Verde (*Linterna Verde*, Martin Campbell, 2011) son algunos de los miembros más destacados de esta agrupación.

Para comprender el mensaje que transmiten este tipo de justicieros es fundamental prestar atención a las maravillas de las que es capaz el método científico y la paradójica cantidad de factores imprevisibles que surgen alrededor de este conocimiento exacto. En las películas sobre este tipo de superhéroes existe un alto grado de azar en la adquisición de los poderes. Tan significativa transformación física del personaje muchas veces no suele formar parte de un plan personal o cósmico, ni es fruto de la acción eficaz de una inteligencia superior que trascienda al superhéroe. El éxito de su lucha titánica no puede ser confiado a la divinidad (innecesaria en el subgénero). Rondador Nocturno (*X-Men 2*, *X-Men: Apocalipsis*), Daredevil y Hellboy, por ejemplo, tienen fe, pero en sus cintas la presencia divina no es perceptible (ni tan siquiera para el espectador más piadoso). No en vano, como apuntó Tocqueville, lo propio de las épocas democráticas es que las religiones se apoyen menos en las prácticas exteriores y tiendan a la invisibilidad [16].

La ausencia de referencia a una instancia más allá del hombre hace que la fisicidad de los hechos se torne aún más determinante. Las películas de superhéroes presentan el mundo actual como un lugar inquietante, plagado de avances tecnológicos y científicos que influyen en las personas de manera decisiva, sin pedir permiso ni recibir consentimiento del afectado. Quizá por ello las cintas del subgénero padecen una tensión casi bipolar con respecto a las bondades y peligros de la ciencia exacta en manos del ser humano. Se trata, en última instancia, del temor —típicamente moderno— a esa parte del hombre que hace posible tanto los avances de la ciencia (racionalidad y capacidad creadora) como su uso responsable: el espíritu [17].

Por último, el tercer grupo está formado por los superhéroes tecnológicos y de gimnasio. Son aquellos que a través de su poderío tecnológico, científico y económico, las horas de gimnasio, una desarrolladísima técnica de combate y una mente despierta han conseguido que sus capacidades humanas se amplifiquen. En este grupo sobresalen Tony Stark/Iron Man (*Iron Man*, John Favreau, 2008; *Iron Man 2*, John Favreau, 2010; *Los Vengadores*; *Iron Man 3*, Shane Black, 2013; *Vengadores: La era de Ultrón*; *Capitán América: Civil War*), el supergrupo de *Big Hero 6* (Don Hall y Chris Williams, 2014), Scott Lang/Ant-Man (*Ant-Man*, Peyton Reed, 2015; *Capitán América: Civil War*)

y Bruce Wayne/Batman (*Batman*; *Batman vuelve*, Tim Burton, 1992; *Batman Begins*; *El caballero oscuro*, Christopher Nolan, 2008; *El caballero oscuro: La leyenda renace*, Christopher Nolan, 2012; *Gotham*; *Batman v. Superman: El amanecer de la justicia*) [18].

Los realizadores suelen enfatizar a través de la puesta en escena la gran importancia que tiene la tecnología en la configuración de estos superhéroes. En la mayoría de sus apariciones cinematográficas, Tony Stark (cuando no porta la armadura) es retratado en su laboratorio por medio de *travellings* circulares que, no solo respetan la estructura de su lugar de trabajo, sino que, ocultando intermitentemente al genio científico tras sus propios cachivaches, transmiten de manera elocuente lo genuino de la amplificación natural de las potencias humanas en Iron Man: el señorito Stark es un hombre, literalmente, rodeado y revestido de su tecnología incluso cuando no luce la apariencia de Iron Man.

La amplificación de las potencias humanas naturales, la primera condición de posibilidad de la superheroicidad, nos remite en primer lugar a la corporeidad del justiciero. El cuerpo de los superhéroes posee un valor narrativo de primer orden. Su presencia nos habla de un sujeto especialmente preparado para la acción, dispuesto a dar y equipado para aguantar fuertes presiones físicas. La hostilidad sin cuartel parece la motivación principal de este organismo amplificado.

Los superpoderes apuntan a una concepción de la vida en la que la fuerza, concretamente la fuerza de la voluntad, es esencial. Para que un ser contingente, sin ayuda alguna que lo trascienda, pueda salvar a todos los habitantes de una ciudad, de un planeta, o de todo el universo, necesitará mucha fuerza física y psicológica. El caso de Hal Jordan/Linterna Verde es explícito en este punto: gracias a su anillo, el superhéroe tiene acceso al poder de la fuente cósmica (no trascendente) que reúne toda la fuerza de voluntad que fluye en los seres del universo. A través de esa fuerza de voluntad, canalizada por su anillo y moldeada por su mente, Linterna Verde puede llevar a la realidad los objetos que viven idealmente en su imaginación. El hombre piensa y su pensamiento puede ser llevado a la realidad con solo quererlo (si ha forjado una sólida fuerza de voluntad, claro).

La narrativa filmica del subgénero vive fascinada por el potencial físico del superhéroe y por las maravillas de la ciencia positiva. Un recurso cinematográfico muy habitual es el de las transformaciones de los cuerpos, cuando un sujeto normal amplifica sus potencias físicas —*Capitán América: El primer vengador* o *Hulk*—. Estas secuencias suelen ser retratadas a través de primeros planos y planos detalle dotados de movimiento para enfatizar la sensación de gran potencial y de abundancia. Así se da importancia a las ropas que se rasgan o a las venas que se hinchan, como si la nueva realidad que

comienza a expandirse en el cuerpo de esa persona desbordara los límites del ser humano y del mismo encuadre cinematográfico. Al final de la transformación se emplean planos más abiertos en los que el superhéroe es mostrado de tal forma que el espectador pueda percatarse del resultado (a veces monstruoso). El cuadro cinematográfico se expande y las posibilidades de lo humano también.

Las capacidades extraordinarias que poseen los superhéroes han sido tan amplificadas por la imaginación del cine que han transgredido la mayoría de leyes que rigen nuestro universo físico [19]. Existe tal fascinación hacia lo científico que se otorga a la ciencia propiedades mágicas por encima de las leyes físicas que la ciencia estudia y a las que está sujeta, siendo utilizada de forma casi mítica (entendemos mítica no como mera ficción, sino como recurso para explicar nuestro mundo —cosmos— desde otro mundo diferente) para generar esa sensación de grandeza [20]. Lo que Mr. Kenny le espeta a Reed Richards (*Cuatro Fantásticos*) bien pudiera brotar en las mentes de muchos espectadores: «Esto es una feria de ciencias, no un concurso de magia».

Esta fascinación por las posibilidades de la ciencia positiva es una característica sintomática del hombre moderno, aquel que piensa que la ciencia todo lo puede o lo podrá. El padre de Bruce Banner (*Hulk*) Brian Banner, científico él, en parte responsable de la monstruosa transformación de su hijo, habla sobre el carácter inmortal de la regeneración biológica, reduciendo así la inmortalidad a categorías puramente físicas, pero sin tener en cuenta que la inmortalidad puede ser una cuestión posibilitada por factores más allá de la física, de esos que el hombre es incapaz de controlar. No pensamos que el carácter de villano de Brian Banner y esta ambiciosa idea estén vinculados por mera conveniencia narrativa. Otro villano (a ratos) el Doctor Curt Connors (*The Amazing Spider-Man*) también habla sobre su investigación como una lucha por «un mundo sin debilidades»: «ahora ya no se trata de curar enfermedades, se trata de encontrar la perfección». «¿Por qué seguir siendo seres humanos cuando podemos ser mucho más?». Llevar a término el mejoramiento humano a partir de esa idea equivocada de «perfección» conduce al hombre por el sendero autodestructivo que recorre Connors.

En la línea de esa divinización de la ciencia, existe un detalle elocuente sobre la supuesta semejanza entre los superhéroes y los héroes clásicos. Muchos héroes antiguos son semidioses: hijos de una mortal y de un dios, por ejemplo. Muchos superhéroes también son hijos de mortales, pero no de dioses, ya que, por lo general, no se contempla la posibilidad de su existencia. ¿Quién o qué ocupa el lugar de los dioses, posibilitando así la existencia del superhéroe? El desarrollo tecnológico y científico los sustituye. «Bruce», dice Brian Banner (*Hulk*) a su hijo tras muchos años de separación, «tú llevas mi sangre, pero también algo más y eso lo explica todo».

La naturaleza del superhéroe, ¿supone una superación de lo humano? ¿Tiene razón Erik Lehnsherr/Magneto (*X-Men*) en su tesis sobre la primacía del *homo superior*, el hombre mutante, sobre el *homo sapiens*, el hombre sin las mutaciones extraordinarias de los poderosos? Parece que no: sus amoríos, sus errores y su ser mortal, que les someten a un sufrimiento extraordinario, así lo indican. Si, además, damos el paso de la interpretación literal de los relatos hacia una interpretación simbólica, veremos que tras las intenciones de Erik Lehnsherr/Magneto se esconde el caldo de cultivo de horrores como los que él experimentó en Alemania a comienzos los años cuarenta.

En el orden de la filosofía de la naturaleza, parece que la gran diferencia entre hombres y superhombres reside en destrezas físicas. Es decir, no se trata de una diferencia cualitativa sino cuantitativa. *The Amazing Spider-Man 2: El poder de Electro* muestra que las habilidades extraordinarias del superpoderoso son deslumbrantes pero no absolutas. Spider-Man exhibe una precisión milimétrica en cada uno de sus movimientos (detalle enfatizado por la cámara lenta) pero al final de la cinta, exhausto, es incapaz de salvar a su novia, Gwen Stacy. El superhéroe no participa de una naturaleza distinta a la del ser humano, que es fundamentalmente débil. El plano secuencia que abre *El protegido* expresa la fragilidad de la vida humana de forma particularmente bella y conmovedora y nos muestra que el cine de superhéroes no puede eludir la verdad de la contingencia humana.

Esa amplificación natural de las potencias humanas seguramente deba ser interpretada como algo que remite más allá. Entre las distintas posibilidades válidas y compatibles entre sí, pensamos que podría tratarse de una superioridad ligada a sus elecciones o a la manera en la que el hombre moderno se ve a sí mismo frente al mundo.

Nótese la diferencia que existe entre Superman y Batman. El origen cultural de los superhéroes está en ellos. Ya desde el comienzo, ambos son los puntos que limitan por sus dos extremos la línea de lo superheroico. Atendiendo a la condición de posibilidad de orden físico de la superheroicidad, los grandes superhéroes se encuentran entre Batman y Superman. Así como el espectro electromagnético muestra que por debajo de una energía de 1,77 eV o por encima de 3,10 eV el ojo humano no capta la luz, de forma análoga, no se percibe superhéroe si tiene menos poderes que Batman o más que Superman. Habrá heroína, una Peggy Carter (*Agent Carter*, Christopher Markus y Stephen McFeely, 2015-) o héroe, un Jim Gordon (*Gotham*) pero no superhéroe.

Alguien podría argumentar que Jonathan Osterman/Dr. Manhattan (*Watchmen*, Zack Snyder, 2009) es un superhéroe más poderoso que Superman. Ello nos llevaría a examinar qué momento de la vida del extraño doctor puede considerarse realmente heroico. ¿Cuando reventaba vietnamitas? ¿Cuando no impidió que Adrian Veidt/Ozimandias matara a millones de personas? ¿No son los actos del Dr. Manhattan

propios de un sujeto en las antípodas de la superheroicidad y muy cercano a ciertas patologías psicológicas? Los superpoderes no bastan para ser un superhéroe, pues la superheroicidad también está vinculada a un tipo de elecciones.

### ***El origen de la opción por la superheroicidad: la defensa del bien y los valores democráticos***

La adquisición de los superpoderes, por lo general, no es consecuencia de una elección que busca ese efecto. Ocurre de manera inversa en lo referente a la opción moral del superhéroe, que es un acto libre. Tras la adquisición de los superpoderes el protagonista decide qué hacer con ellos. Tiene tres opciones.

Primera opción: el superpoderoso no utiliza los poderes y no altera su existencia. Peter Parker/Spider-Man (*Spider-Man 2*), Kal-El/Superman/Clark Kent (*Superman II*), Bruce Wayne/Batman (*El caballero oscuro: La leyenda renace*), Bruce Banner/Hulk (*El increíble Hulk*), Bob Parr/Mr. Increíble, Helen Parr/Mujer Elástica, Lucius Best/Frozone, David Dunn y muchos antiguos alumnos de la escuela de jóvenes talentos del Profesor Xavier toman esta opción en algún momento (o supone su modo de vida habitual).

Segunda opción: el superpoderoso emplea sus poderes de forma egoísta. El mito del superhéroe entiende que los poderes son un don o una maldición que están al servicio del bien de los ciudadanos, los terrícolas o los seres del universo en general. Por lo tanto, emplear los poderes para la consecución de fines egoístas no ordenados al bien democrático de la ciudad es síntoma de villanía. Este es el caso de Loki (*Los Vengadores*), Eddie Brock/Venom (*Spider-Man 3*), Víctor von Muerte/Dr. Muerte (*Cuatro Fantásticos*), Max Dillon/Electro (*The Amazing Spider-Man 2: El poder de Electro*) y Adrian Veidt/Ozimandias (*Watchmen*) entre otros.

Tercera opción: el superpoderoso decide orientar sus capacidades extraordinarias al servicio de la ciudad democrática, el planeta o el cosmos. Cada superhéroe es un ejemplo de ello y cada una de sus luchas contra los villanos encarna la batalla del vigilante contra algún elemento que ponga en peligro los ideales democráticos de la libertad y la justicia. En el cine de superhéroes la ciudad democrática no solo es el ecosistema artificial del superhéroe, también supone la posibilidad del desarrollo de lo humano. Llama la atención que esta labor justiciera no se fundamenta en una respuesta agradecida por la adquisición de los poderes, sino que tiene otras motivaciones, como la urgencia o una suerte de deber moral.

Entre el egoísmo (el lado oscuro de la superfuerza) y la batalla en favor del ideal de la justicia, está la venganza. Algunas historias cinematográficas pretendidamente de superhéroes son en realidad puros relatos de venganza o de autosalvación, pero no

narraciones de superhéroes. Buenos ejemplos de ello son las películas protagonizadas por Frank Castle/El Castigador (*El Castigador*, Jonathan Hensleigh, 2004), Peyton Westlake/Darkman (*Darkman*, Sam Raimi, 1990) o Johnny Blaze/Ghost Rider (*Ghost Rider. El motorista fantasma*, Mark Steven Johnson, 2007). No obstante, estas cintas tienen un lugar en recopilaciones enciclopédicas o en listas de películas de superhéroes, a pesar de que en ocasiones los autores de estos textos admiten que los personajes no son superhéroes.

*Deadpool* (Tim Miller, 2016) no se incluye en esta lista ominosa porque en la película sí aparecen dos superhéroes, aunque no sean los protagonistas: Piotr «Peter» Nikolajevitch Rasputin/Coloso y Ellie Phimister/Negasonic Teenage Warhead. Entre los personajes que nombramos arriba tampoco hemos considerado a V de *V de Vendetta* (James McTeigue, 2005) porque consideramos que no se trata de una película sobre la venganza. La cinta es una auténtica apología del terrorismo, lo cual no puede estar más alejado del ideal del superhéroe. El icónico V, terrorista él, pretende lo que tantos otros agentes del mal en el relato del superhéroe: construir un mundo diferente a través de la violencia y la destrucción [21]. La admiración que despierta en tantos coetáneos la figura de V debería hacer saltar todas nuestras alarmas.

Hemos de considerar un detalle histórico sobre la identidad norteamericana que se revela particularmente importante de cara a la comprensión de sus mitologías: «los americanos tienen estado social y constitución democráticos, pero no han tenido revolución democrática alguna. Llegaron al suelo que ocupan casi como los vemos hoy» [22], decía Tocqueville en 1840. El modo de vida democrático racionalista, más en su forma ideal o proyecto que en su concreción cotidiana puede identificarse con lo sagrado en las mitologías arcaicas (el plan de los orígenes, antes del cual solo había aristocracia y Medioevo, pero también fuentes de inspiración como Grecia) mientras que la tierra poblada por el indio es señalada como un espacio profano que debe ser sacralizado (democratizado) para que la vida del hombre —democrático— se desarrolle en orden al ideal humano.

Los padres fundadores vendrían a ser una especie de héroes civilizadores, o incluso dioscellos que participan del origen de este nuevo mundo. Las películas de la Patrulla X enfatizan la sacralidad democrática que reviste a los padres fundadores, por ejemplo, a través de la utilización de imágenes de estos personajes y símbolos americanos en segundo término (y desenfocados) en la composición de sus encuadres (véase la primera secuencia de *X-Men 2*, por ejemplo). Estos elementos suelen aparecer en momentos en los que la libertad de los ciudadanos adquiere un protagonismo significativo (las últimas secuencias de *X-Men* lo subrayan claramente). El héroe es el que contribuye a garantizar la democracia norteamericana, que supone la propuesta más cabal para ser lo más

plenamente humano posible.

La lucha del superhéroe es entendida como el enfrentamiento entre los valores democráticos y las fuerzas del mal, multiforme, pero siempre con un marcado carácter totalitario y deshumanizante. Dicha premisa constituye un cosmos dualista al estilo de las antiguas doctrinas gnósticas. El prólogo de *Thor: El mundo oscuro* (cuando Alan Taylor, cinematográficamente, se disfraza de Peter Jackson) es uno de los mejores ejemplos de esta explicación dualista de la realidad. No es menos cierto que muchos relatos de superhéroes (como, ejemplarmente, los de la Patrulla X) enfatizan que los villanos no son encarnaciones del mal, sino que en su vida han ocurrido hechos que les condicionan fuertemente para querer construir un mundo mejor a través de medios que no son adecuados a tal fin.

En muchas ocasiones, el combate del superhéroe supone un esfuerzo casi ascético de servicio bondadoso a los demás, como en el caso de la Patrulla X de Charles Xavier/Profesor X. El signo que encarna esos valores democráticos es la ciudad, concretamente el núcleo urbano occidental por excelencia: Nueva York, una suerte de Nueva Atenas o Nueva Tebas fuera de la cual solo hay extranjeros, señalados como bárbaros precisamente porque no hablan el lenguaje de la democracia. Cuando el superhéroe debe salvar el cosmos lo hace en favor de la supervivencia de los mismos valores democráticos de esta simbólica urbe.

El relato de Batman ofrece buenos ejemplos de atentados contra los valores democráticos significados en la ciudad. El Batman de Burton, al igual que la serie *Gotham*, muestra una reflexión en torno a la corrupción de Gotham, «la visión de pesadilla que ha creado toda gran zona urbana» [23]. Lo menos atractivo de cada ciudad tiene su lugar en esta Gotham oscura, peligrosa y asfixiante en la que habitan personajes tenebrosos como Joker y Batman. La diferencia entre ambos es que donde el primero quiere sembrar el caos, el miedo y la injusticia (velando por lo que él considera su propio bien, un bien falso pues está desvinculado del bien común) el segundo quiere recuperar el orden, dar esperanza y hacer justicia (lo que él considera el bien de la ciudad).

Por su parte, la amenaza de Gotham en la adaptación de Nolan (*Batman Begins*) es la Liga de las Sombras, una organización milenaria que a lo largo de la historia ha ido destruyendo los núcleos urbanos que habían alcanzado la decadencia. Este grupo tan extraño dirigido por Ra's Al Ghul opera desde una concepción polémica de la existencia, muy heracliteana, muy dialéctica en el sentido moderno [24]. En *El caballero oscuro: La leyenda renace* la Liga de las Sombras intenta destruir Gotham por medio de la explosión de un gran artefacto construido por Industrias Wayne, pero, previamente, provocan una situación social muy inestable (de terror e injusticia) que deja a los ciudadanos completamente desprotegidos. Nolan muestra de esta forma que el caos y la

pérdida de los valores democráticos son el anuncio de la destrucción de la ciudad. Así, también remarca que la misión del superhéroe, elegida y querida por él, es rescatar el orden y los valores perdidos.

El superhéroe lucha por una ciudad mejor, pero no por medio de su destrucción, sino transformando la realidad presente. En este sentido se aprecia una cierta actitud de diálogo con la realidad. No se puede dialogar con algo que no existe. Por ello, antes que un cementerio, es preferible una ciudad putrefacta. Así lo explica también Antonio José Navarro, si le hemos entendido bien, cuando afirma que la finalidad de los superhéroes (y las fuerzas incomprensibles e ingobernables que los asisten) es «transformar las relaciones entre los hombres y el mundo mismo» [25].

Véase otro ejemplo de ciudades destruidas por sujetos dialécticos. ¿Por qué en *Watchmen* Adrian Veidt/Ozimandias, al que todos señalan como superhéroe, es en realidad el supervillano? Porque pretende salvar al mundo de la III Guerra Mundial por una vía antidemocrática: asesina a millones de ciudadanos y deja un reguero de pruebas que conducen hacia un falso culpable que se presenta ante las autoridades mundiales como el único enemigo común: Jonathan Osterman/Dr. Manhattan. Ozimandias busca hacer el bien, busca el reinado de la paz, pero por medios ajenos a sus fines y, así, consigue todo lo contrario a lo que pretendía moralmente. Su acto violento e injusto no genera justicia, sino una mentira. Esta justificación de la violencia por su pretendido carácter pacificador también recorre de pies a cabeza el relato filmico de Iron Man, por ejemplo.

El supervillano, como vemos, suele ser un fundamentalista, dispuesto a todo para conseguir su fin y poco democrático. Ese fundamentalismo tiene que ver con la adhesión dañina a una «verdad» que divide al mundo entre nosotros y ellos. A esta actitud la llamamos dialéctica [26]. El ejemplo paradigmático de esta actitud vital que concibe la existencia como un enfrentamiento entre bandos es Erik Lehnsherr/Magneto. El villano tendrá predilección por la destrucción de la ciudad por ser símbolo de valores opuestos a los suyos. A pesar de que el villano suele ser superpoderoso, sus planteamientos son débiles, pues imposibilitan la construcción de una civilización. La fragilidad superlativa de los huesos del malvado Elijah Price (*El protegido*) es una metáfora de la consistencia de la propuesta existencial del grueso de la villanía.

Viendo la destrucción a la que es sometida la ciudad en *Los Vengadores* o *El hombre de acero*, al igual que Batman/Bruce Wayne (*Batman v. Superman: El amanecer de la justicia*) o los gerifaltes de Defensa estadounidenses (*Capitán América: Civil War*) podríamos poner en cuestión que el superhéroe realmente se preocupe por la integridad de la ciudad. En estos y otros supuestos, la destrucción del medio urbano es presentada cinematográficamente como un fracaso. El superhéroe no busca la descomposición de la

ciudad y no quiere que la vida de los ciudadanos peligre, pero no siempre es posible evitarlo. La lucha del superhéroes está repleta de contradicciones.

En la defensa de los valores democráticos, los débiles de la sociedad tienen un protagonismo especial por su vulnerabilidad, mientras que algunos villanos parecen estar protegidos incluso por las leyes y sus agentes (véase la primera temporada de *Daredevil*). El superhéroe profesa mayor devoción por la justicia que por la ley, pues esta no siempre es justa. Las tormentosas relaciones con el poder político derivan precisamente de esta inadecuación entre lo legal y lo justo [27]. Por ello, es conveniente señalar que, cuando superhéroes como Batman quebrantan la ley, lo hacen en la misma medida en que la ley protege a los criminales e impida la búsqueda de la justicia [28].

Es interesante la crítica del villano Ultrón (*Vengadores: La era de Ultrón*) a los Vengadores: «Quieren proteger al mundo, pero no que cambie» [29]. Podemos entender la frase de muchas maneras, pero lo que ahora nos interesa es señalar que este juicio apunta a la lucha por la conservación del sistema democrático a pesar de sus imperfecciones actuales. En el ámbito argumental del relato Ultrón tiene razón, pero no en el temático. En ocasiones olvidamos que los elementos de una narración (la literalidad) apuntan más allá y la trasciende. La lucha de los superhéroes contra los villanos tiene una dimensión simbólica. Puede que no luchen contra banqueros despiadados ni emergentes políticos dialécticos, pero los villanos encarnan la actitud de estos sujetos.

Este heroísmo democrático es la oferta de humanismo en las películas de superhéroes. El ideal de humanidad de estas cintas entiende que lo humano solo puede desarrollarse conforme a su naturaleza cuando la libertad y la justicia están garantizadas. La lucha por estos valores supone un esfuerzo hercúleo en el que la ayuda de la trascendencia, aunque la hubiera, es un factor que preferiblemente no debe ser tenido en cuenta. Si el superhéroe cinematográfico es una persona dotada de capacidades extraordinarias que defiende los valores democráticos de la libertad y la justicia, ¿por qué no podría aplicarse esta denominación también a los caballeros jedi (*La guerra de las galaxias*, George Lucas, 1977) por ejemplo (muy vinculados con Charles Xavier/Profesor X y su escuela para jóvenes talentos)? El joven Josh Trank incide precisamente en este parentesco superheroico en su *opera prima*, *Chronicle* (2012), que ofrece uno de los mejores ejemplos de superhéroe cinematográfico puro: Matt Garetty. La República Galáctica bien puede ser un intento de democracia norteamericana amenazada por la fuerza totalitaria del Imperio Galáctico. *Jessica Jones* (Melissa Rosenberg, 2015-) también proporciona materia para reflexionar en esta dirección (1x8).

### ***Algunas cuestiones sobre la afectividad del superhéroe***

A la luz de lo que hemos visto, ante la pregunta de Lois Lane a Superman, «¿Y quién le sostiene a usted?», el kryptoniano podría mirar a su derecha, luego a la izquierda y dirigirse a la joven en tono galán: «¿Acaso ve aquí arriba a alguien más que a usted y a mí?». También podría responderle: «Yo mismo me sostengo». Sin embargo, esta segunda opción no sirve, ya que el superhéroe es algo más que una persona con potencias humanas amplificadas. Recordemos que la pregunta de la periodista la queremos entender desde un punto de vista metafísico. La virtud de la primera respuesta con respecto a la segunda es que pone en relación ese «Yo mismo me sostengo» y el «usted», es decir, el otro, en este caso Lois Lane.

Esta respuesta: «¿Acaso ve aquí arriba a alguien más que a usted y a mí?» no responde completamente a la pregunta de la Srta. Lane. No obstante, nos señala la dirección que debemos seguir para encontrar la respuesta: la relación del superhéroe con los otros. Recordemos que las relaciones son de vital importancia para entender al hombre. La garantía de que las diversas facetas de la vida humana se desarrollen radica en los vínculos que la persona ha sido capaz de crear. El hombre, en definitiva, es un «ser de encuentro». ¿Qué seríamos sin los demás?

En el encabezado de este epígrafe hablamos de afectividad, en parte, quizá, de forma inapropiada. Nuestra intención al utilizar —puede que vulgarmente— el término «afectividad» es señalar la importancia de las relaciones fuertes, íntimas, del superhéroe con otras personas y averiguar de qué forma eso le condiciona. Este tema lo abrimos en el presente epígrafe atendiendo a cuestiones más sociológicas pero seguiremos tirando del hilo hasta el final del capítulo centrándonos en el aspecto más puramente antropológico.

Nuestra reflexión sobre el cine de superhéroes no es posible encontrarla de forma explícita en ninguna de las películas analizadas. Los superhéroes no dedican tiempo a pensar en la esencia de los seres, en el ente móvil en cuanto móvil, ni nada que se le parezca [30]. Pero no seremos nosotros quienes les culpemos por ello, a fin de cuentas están muy ocupados salvando al mundo de toda una cohorte de supervillanos antidemocráticos que dan mucha guerra. Quizá por la ausencia de reflexión, el superhéroe no otorga a su amplificada realidad física su justo valor y se deja llevar por la emoción. El superpoderoso se ve a sí mismo como algo extraordinario y fuera de lo normal, lo nunca visto. En un mundo sin trascendencia, el justiciero, con bastante facilidad, tiene la tentación de olvidar lo importante que puede llegar a ser vivir con humildad.

Muchos superhéroes desarrollan una actitud de fascinación por sí mismos, son narcisistas: fijan en ellos su propio ideal humano. Al fin y al cabo, ¿quién lucha con tanto ímpetu por la democracia como un superhéroe? Se gustan. Les encanta mirarse,

contemplarse, recrearse en su potencia y atractivo. Una de las imágenes más evocadoras al respecto es Peter Parker/Spider-Man que, en el colmo del exhibicionismo, se fotografía a sí mismo en acción y luego le vende las instantáneas a J. J. Jameson para que las publique en su diario, preferentemente en portada. Sin duda se trata de algo más que un mero recurso narrativo para justificar la fuente de ingresos de Peter Parker.

Por otro lado, es habitual ver al superhéroe (o aquel que cree serlo) admirándose a sí mismo frente al espejo de su alcoba, como Dave Lizewski/Kick Ass (*Kick Ass. Listo para machacar*, Matthew Vaughn, 2010) —recordemos aquella escena repleta de elipsis, dando a entender un largo ritual de motivación y autofascinación—, o frente al «espejo de la realidad», los medios de comunicación, como Tony Stark/Iron Man (¿es posible que la trilogía de Iron Man sea la saga con más ruedas de prensa de toda la historia del cine?) o Johnny Storm/Antorcha Humana (*Los cuatro fantásticos*). Recordemos también la señal presente en el cielo de Gotham, ese murciélago que brilla en la noche, proyectado en las nubes, allá arriba, lugar donde todos pueden verlo. Observemos a Batman en la última secuencia de *Batman*, apostado en lo alto de una cornisa, contemplando en el cielo su propio símbolo. No hay nada por encima de él (o por lo menos él no lo contempla).

La mera evolución del torso desnudo de Lobezno desde *X-Men* hasta *X-Men: Días del futuro pasado* es una celebración en toda regla de la corporeidad del superhéroe. La erotizada imagen de Sally Jupiter/Espectro de Seda en el prólogo de *Watchmen* también merece ser mencionada como una muestra de que egocentrismo, autofascinación, exaltación de la corporeidad y erotismo están muy unidos. Todos estos ejemplos hacen aún más llamativos los momentos en los que los superhéroes maldicen y rechazan su extraordinaria y atractiva singularidad.

Esta fascinación y eventual rechazo que el superhéroe profesa hacia sí mismo tiene inevitables consecuencias en su relación con los demás, empezando por su propio padre. El padre es signo de la tradición y los valores, el referente de autoridad y quien introduce al hijo en el mundo. Pues bien, en el relato del superhéroe no es habitual ni que el padre sea un ejemplo ni que sea un referente [31]. Habitualmente no está presente o no es más que un recuerdo o regresión del pasado que inspira al superhéroe (en muchas ocasiones de forma determinante, como Jor-El, Ben Parker o Howard Stark). Cuando el progenitor campa a sus anchas suele ser motivo de turbación para el superhéroe, tanto en su infancia como en su madurez.

Quizá uno de los casos fílmicos más expresivos de la tormentosa relación con el padre sea el de *Hulk*. Ang Lee realiza a través de salto de eje (es decir, rompiendo la continuidad espacial) la mayoría de las conversaciones entre Bruce Banner/Hulk y su padre. Dicha realización también la emplea para retratar algunas conversaciones entre

Betty, la amada de Hulk, y el padre de ella. Este detalle brillante y sencillo refuerza la idea de que el mito de Hulk quiere tener una palabra para cada uno de nosotros. El salto de eje es el recurso cinematográfico utilizado en estas situaciones para mostrar el desencuentro fatal que existe entre padres e hijos. Ambas partes son retratadas como bandos opuestos donde la verdadera comunicación es casi inexistente. A fin de cuentas, sabemos que el responsable de la monstruosa transformación de Bruce es su padre, quien también termina convirtiéndose en un monstruo intolerable y en cuya destrucción es un agente indispensable su propio hijo.

Otro de los desajustes afectivos derivados del narcisismo del superhéroe y de su particular modo de vida es la ruptura de sus vínculos con otras personas. El Batman de Burton, por ejemplo, tiene evidentes dificultades para relacionarse con todo el mundo mientras que el de Nolan, en *El caballero oscuro*, se enfrenta con desazón a una soledad —derivada de su doble identidad— que amenaza con transformarlo en un sujeto paranoico e inestable psicológicamente [32]. Otros superhéroes paradigmáticos en cuanto al alejamiento de los otros son Pícaro (*X-Men*) —la verdadera tragedia de X-Men [33]— o el Hulk de Whedon.

Aunque en el siguiente epígrafe profundizaremos en el carácter constitutivo de los vínculos, ahora queremos prestar atención a la relación con un personaje que, por lo general, mantiene un romance con el superhéroe y supone la concreción personal de su lucha, salvándole del riesgo de convertirse en un altruista —muy individualista— con la despersonalizada causa de la humanidad en general; hablamos del personaje de *la chica*.

En *Hulk*, cuando Bruce Banner/Hulk está rodeado por el ejército en plena ciudad y tras una violenta huida, ve a Betty Ross bajando por unas escaleras para acercarse a él. Cuanto más se aproxima Betty más mengua Hulk, hasta convertirse en Bruce Banner. Él es abrazado por ella, significando así que la joven desciende hacia su miseria (recordemos que Bruce Banner se convierte en Hulk cuando se dejar dominar por la ira). Ella le quiere y eso le hace más humano. Bruce dice: «Me has encontrado». Ella responde: «Eso no es tan difícil». Él replica: «Sí, lo es». Betty es la única que ha querido bajar a su realidad, comprenderle y abrazarle en su peor momento. El resto, sin embargo, tan solo buscaba eliminarle para que dejara de dar problemas. La actitud agresiva del ejército (dialéctica) frente a la acogida comprensiva de Betty (dialógica) queda elocuentemente presentada en esta secuencia. En *Vengadores: la era de Ultrón* se ofrece otro matiz sobre lo importante que es para el grandullón verde la cercanía de alguien que lo humanice sacándolo de su mundo solitario y tenebroso.

Falta de referentes de autoridad, padres ausentes e incapacidad de mantener relaciones de calidad; parece evidente que el superhéroe vive en una contradicción vital (salvar a la humanidad sin poder tener relaciones satisfactorias ni siquiera con una sola persona) y

afectado por un grave desequilibrio afectivo. En muchos relatos, el desorden afectivo del vigilante ha sido uno de los puntos centrales de la historia, como en el caso de *Watchmen*, donde los personajes están guiados por un marcado deseo de satisfacción sexual que no pueden liberar excepto cuando se disfrazan y se ocultan. La mayoría de los justicieros de *Watchmen* muestran signos de profundas heridas afectivas; pensemos en la niñez de Rorschach, en la actitud de Edward Blake/El Comediante hacia el género femenino o en la llamativa indumentaria de Sally Jupiter/Espectro de Seda. La sensualidad desbocada es una de las concreciones más usuales del desbarajuste afectivo del superhéroe (que en parte es consecuencia de la moral puritana de la cultura en la que es alumbrado). El cine de superhéroes es parte de nuestra sociedad erotizada aunque, si no nos equivocamos, la erotización de los cuerpos de los vigilantes es mayor en los cómics que en las películas.

Como consecuencia de todo lo dicho, el superhéroe, muchas veces, se contenta con pequeñas (o no tan pequeñas) y contundentes (o no tan contundentes) dosis de sexo esporádico sin compromiso. El enmascarado confunde así autenticidad con intensidad y no hace más que alejarse del ideal, pues las más de las veces esos momentos solo acrecientan el vacío y su desconfianza hacia los otros. El caso de Batman en la tercera entrega de la saga de Nolan es paradigmático en este punto.

### ***La mitología superheroica en el cine: un relato sobre la identidad***

El problema de las deficientes relaciones personales del justiciero, en el fondo, revela la imposibilidad de que este conozca su identidad. ¿Cómo responderá Clark a la joven periodista afincada en Metrópolis? En este último epígrafe nos ocupamos de desarrollar esta idea que pone punto y final al capítulo.

Adelantamos que la clave de la recta final es la interpretación del superhéroe como un adolescente, una subjetividad en transición de la juventud a la madurez, alguien que vive una etapa de alteraciones de la personalidad. A estas alturas de la exposición, el lector habrá podido entrever que las características afectivas del superhéroe revelan un sujeto en cierto modo inmaduro, que posee un estado psicológico íntimamente relacionado con el mundo adolescente. La crisis de identidad que sufre el superhéroe está fuertemente vinculada a su antifaz.

Las más de las veces, los relatos nos hablan de algo nuevo y determinante que surge en la vida de alguien. En el caso de los superhéroes se trata de un factor que especialmente los empuja a una aventura iniciática relacionada con la propia identidad. La realidad industrial del cine también contribuye a ese marcado carácter iniciático de las historias del subgénero, ya que la imposibilidad de ofrecer una perspectiva histórica profunda en

la narración cinematográfica —estamos considerando películas con una duración aproximada de dos horas— propicia films inauguradores de sagas en los que esa información es presentada como «el origen del superhéroe». Los creadores de la primera gran película de superhéroes, *Superman*, elaboraron una estructura narrativa que se ha convertido en el modelo casi arquetípico de estas cintas que narran los primeros pasos de un superhéroe [34]. El comienzo, la dichosa gestión del cambio y la incertidumbre son circunstancias privilegiadas y enfatizadas en estos relatos que dan a entender que la vida del hombre es un constante comienzo, una continua mudanza al territorio de la madurez.

La novedad en la vida de este sujeto lanzado a la aventura suele estar vinculada a una máscara. A su manera, Stan Lee ya propuso hace décadas —en las historias de Marvel— que el superhéroe siente rechazo hacia su traje de la misma forma que el sujeto posmoderno se encuentra incómodo en su propia piel [35]. En este sentido, la importancia de la pregunta sobre la identidad del superhéroe es grande, pues traspasa los muros de la mal concebida «mera ficción» para tocar directamente la forma en la que el hombre actual se concibe a sí mismo. La pregunta por el superhéroe es la pregunta por nosotros.

Los superhéroes (salvo alguno, como Thor o Visión), cuando se visten con su traje o uniforme, hacen una transición a un papel alternativo y, hasta cierto punto, a una identidad alternativa. Dice James B. South que «la máscara, en algún sentido importante, revela su identidad» [36]. Entendemos esta afirmación de South en relación al origen y tradición de las palabras «máscara» y «persona» [37]; es decir, que aquello que el superhéroe realice (actúe) tras la máscara puede estar perfectamente referido a un rol de los muchos que existen integrados en su persona, que es muy distinto a postular una identidad alternativa o externa a él. Algo semejante podría decirse del nombre del superhéroe. En el supuesto de que esta máscara no se corresponda con el relato de la vida del superhéroe, ese antifaz no dejará de imprimir una huella en la persona que lo exhibe. Lo que llegamos a ser es el fruto de las actividades en las que nos comprometemos día a día. Toda máscara puede llegar a ser más real de lo que hubiéramos imaginado nunca [38].

Ocurre que existen casos extremos con respecto a la sospecha de una doble identidad. Para zanjar la cuestión de este dilema lo mejor es acudir al relato de Hulk. Aquí Kevin Kinghorn defiende que, por increíble que parezca, Bruce Banner y Hulk son la misma persona con la misma identidad —sobre todo— porque ambos mantienen una continuidad de relaciones con las personas que los rodean [39]. Bruce Banner, cuando toma la apariencia de Hulk, suele reconocer quiénes son los que intentan destruirle y los que le aprecian; lo mismo ocurre a la inversa. El valor de la propuesta de Kinghorn es, por tanto, de carácter relacional: somos hijos porque tenemos un padre y somos padres

porque tenemos hijos. El ser humano es incomprensible sin sus relaciones. Sin el diálogo con los otros, el superhéroe, como el joven o el adolescente, no logrará perfilar una imagen coherente de sí mismo.

Es cierto que la elaborada puesta en escena del vigilante ha sido justificada narrativamente como medio de intimidación o una táctica de combate, pero no es menos cierto que esos artificios están orientados a acrecentar su notoriedad y, en algunas ocasiones, a dar rienda suelta a su lado exhibicionista (actitudes realmente presentes en la adolescencia, no solo como riesgo, sino como un hecho actual muy visible). Las películas menos brillantes del subgénero abundan en ello, mientras que las propuestas más serenas han originado tramas en las que la máscara es verdaderamente una forma sencilla y efectiva de ocultar su identidad civil y protegerse físicamente. Las sagas cinematográficas de los X-Men y la serie *Daredevil* son los dos ejemplos más significativos de este uso funcional y discreto de la máscara. No creo que sea casualidad que, además, estos dos relatos episódicos sean de las propuestas más serias y elaboradas en el corpus cinematográfico reciente del superhéroe. Tanto Charles Xavier/Profesor X como Matt Murdock/Daredevil, en cierto modo, se alejan de la imagen del adolescente (el primero más que el segundo).

El superhéroe está buscando constantemente quién es. El plano secuencia absolutamente estático —que invita a la contemplación del nevado Tíbet— que cierra *Chronicle* es paradigmático en este sentido. Tras su primera gran intervención en favor de la ciudad, el superhéroe Matt Garetty lo abandona todo para iniciar un camino por las montañas que espera que le lleve hacia las respuestas de las cuestiones fundamentales: quién es él y por qué recibió esos poderes junto a su primo (el villano de la película, al que el mismo Matt debe matar tras agotar todas las alternativas posibles) y otro amigo. Aquí encontramos un detalle interesante: Matt Garetty no solo no tiene antifaz, tampoco posee nombre de superhéroe (al igual que David Dunn o Jessica Jones). Incluso es posible que no tenga conciencia de su condición de justiciero. ¿Deja por ello de ser un superhéroe? Consideramos que, por lo menos en parte, no deja de serlo.

El engaño de la máscara, que preserva la identidad del vigilante, lo juzgamos como correcto cuando entre sus fines se encuentra la protección de la vida de sus seres queridos. Es precisamente el valor constitutivo del vínculo personal el motivo por el que el superhéroe debe estar dispuesto a confiar la verdad de su identidad a los que ama y le están más próximos [40], de la misma forma que unos padres, una esposa o una hermana, tienen que conocer quién es su hijo, su marido o su hermano. En este sentido, el superhéroe realiza la misma elección que el joven (el momento narrativo de ambos es muy semejante): mantener unas relaciones interpersonales, si no muy numerosas, sí cualitativamente de gran valor, pues es la posibilidad real de abrir su yo a nuevas

posibilidades y horizontes de realización [41]. Somos gracias a los otros. La ausencia de relaciones parece ir en contra de la naturaleza humana y hace al sujeto incomprensible para sí mismo [42].

Véase el matrimonio de los Parr (*Los Increíbles*). En gran medida, estos esposos supieron aprovechar su juventud, en la que se conocieron y se comprometieron. Su unión es fecunda. Resulta de lo más elocuente que tras dar este paso decisivo hacia la madurez, la fundación de una familia (esto supone el desarrollo de sus roles de esposos y padres) los cónyuges abandonan la máscara. Si bien tiene una justificación narrativa, una lectura simbólica nos muestra que encaja perfectamente en la evolución coherente hacia la madurez. También es brillante lo malamente que Bob Parr/Mr. Increíble gestiona las particularidades de la vida adulta. Añora su pasado enmascarado. De esta forma se nos muestra que la madurez es una conquista diaria en la que Mr. Increíble no ha perseverado.

La trama de *Los Increíbles* está fundamentada en el retroceso madurativo del padre de familia: la crisis del padre conlleva la crisis de todo el sistema familiar. La crisis bien podría haber destruido a la familia. En lugar de ello, la manera en la que cada miembro de la familia afronta la crisis, tanto interna como comunitariamente, propicia que esta sea una experiencia de crecimiento y maduración para todos. Mientras que al principio de la historia observamos que la familia Parr vive sus superpoderes de forma traumática o reprimida, en el tramo final se aprecia que han aprendido (por las malas) a integrar esta dimensión personal en su vida; el caso de Dash, el hijo mediano, es muy elocuente.

Algunos verán que el abandono de las relaciones personales del superhéroe en beneficio de su labor salvadora es un gesto generoso y heroico, un acto de amor altruista y desinteresado superior a toda forma de entrega. No obstante, este tipo de amor no se corresponde con la esencia radical del amor, que es la comunión [43]. El superhéroe, al igual que el joven, de por sí idealista y amante del progreso, siente la necesidad imperiosa de mejorar la situación de la sociedad en la que se encuentra, pero si renuncia a sus relaciones más íntimas en favor de este servicio se entregará también a un individualismo profundo que imposibilitará la búsqueda auténtica de la propia identidad [44] y, a la larga, trastocará su labor de vigilante.

Por otro lado, el motivo por el que el superhéroe tantas veces quiere colgar el traje es porque considera que el precio que debe pagar por entregarse al bien de los demás es demasiado alto. El problema de la afirmación está en la concepción del «bien de los demás» como incompatible con el «propio bien». Se trata de un falso dilema, pues el superhéroe debe buscar la mejor opción, que es la que le procurará el máximo bien tanto a él como a los otros. Lo contrario sería afirmar el relativismo, el contrato social y una lucha de intereses tan irreconciliables como desvinculados del principio organizador del

bien común.

Es posible también que el superhéroe intente evitar construir vínculos fuertes con otras personas para no ponerlas en peligro. Esta elección tampoco es conveniente, pues igualmente le aleja de los otros y le aísla. James Gordon, ese héroe (re)civilizador que sacraliza el espacio pagano —democráticamente hablando— en que se ha convertido la ciudad de Gotham, no prescinde de sus relaciones personales en la recta final de la primera temporada de *Gotham*. Allí se enfrenta a un criminal cuyo procedimiento consiste en asesinar a las mujeres más cercanas a aquel policía que investigue su caso. Durante años, esta particularidad ha mantenido a muchos detectives alejados de la investigación. Gordon decide conquistar también este espacio cercado por la injusticia y ganarlo para la causa de los ideales democráticos. Lo interesante de ello es que lo lleva a cabo sin renunciar al derecho de elegir libremente con quién mantiene su noviazgo, a pesar del posible peligro al que ella pueda verse expuesta. ¿Podrá Bruce Wayne, todavía futuro Batman, seguir el ejemplo de James Gordon, precursor de superhéroes?

No debemos olvidar nunca que esas pocas personas de nuestro círculo íntimo son el motivo de nuestros sacrificios. El personaje de Groot (un ser vegetal antropomórfico) en *Guardianes de la Galaxia* (James Gunn, 2014) es un referente obligado en este aspecto. Groot tiene muy clara su identidad. De hecho, lo único que dice es «Soy Groot». Él mismo es su palabra para el mundo. Solo su amigo Rocket (un mapache también antropomórfico) sabe interpretar en cada momento el contenido concreto del recurrente «Soy Groot». El aspecto de Groot es el de un árbol seco cubierto por un poco de musgo. A pesar de las apariencias, este ser alberga la fuerza vital suficiente para regenerarse (sus miembros cercenados acaban creciendo con el paso del tiempo). En el clímax de la cinta, Groot entrega su vida para salvar a sus amigos arrojándolos con su cuerpo. Esta entrega no supone un acto de amor altruista. El sacrificio de Groot es un acto de amor concreto e interesado en el bien de sus amigos. La entrega de la vida genera vida. Aunque el acto de Groot no se corresponda rigurosamente con el acto de amor más perfecto, es generativo según su modo particular de ser. Poco antes de desaparecer declara «Somos Groot», lo que indica que Groot ha comprendido que su identidad está íntimamente ligada a los demás. La fecundidad de la acción de Groot es tan grande que él mismo, en un pedacito de su cuerpo que se salvó de la explosión, permanece y se regenera lentamente. Quien entrega su vida no la pierde, la encuentra. Cuando el joven, el superhéroe, «adivina que la configuración de su yo no se lleva a cabo a través de las distintas formas posibles de soledad y desarraigo, por heroicas y contundentes que en principio puedan parecer, sino mediante la entrega a modos generosos de colaboración con los demás, amplía su horizonte vital de forma insospechada» [45]. La conciencia sobre la propia identidad y la capacidad de amar son inseparables.

Si retornamos a los orígenes del superhéroe en nuestra cultura, es decir, a los cómics, veremos que se crearon «como una fantasía de poder adolescente y, en su raíz, siempre lo han sido [...] su objetivo es emocionar la imaginación de los niños con el mismo ardor y la misma energía que los mitos y cuentos de hadas de antaño» [46]. En el cine son pocos los vigilantes que comienzan a ejercer como tales cuando ya están entrados en años. La mayoría debe afrontar la cuestión en el instituto o en la universidad. Incluso cuando esta llamada llega en la supuesta madurez, observamos comportamientos típicamente adolescentes en los futuros superhéroes. Tony Stark/Iron Man es posiblemente el ejemplo más evidente.

Tony es un genio de la robótica, tiene un conocimiento de cuestiones tecnológicas a niveles inusuales, domina la oratoria y la puesta en escena como nadie. Pero ¿es eso suficiente para afirmar que es un hombre maduro, adulto? Todo lo contrario. Tiene comportamientos de lo más inmaduros que hacen imposible pensar que Tony pueda construir un proyecto de vida sólido (desarrolla faraónicos planes empresariales, pero eso no se acerca ni por asomo a un simulacro de proyecto de vida): «conductas compulsivas; es propenso a tendencias autodestructivas; narcisismo típico» (*Iron Man 2*). En cierto modo, la llegada de *Deadpool* fue preparada por la saga Iron Man.

Tony Stark es un claro ejemplo de la dificultad que el hombre actual tiene para madurar. Esta patología espiritual se conoce como adolescencismo [47]. Desde hace décadas los expertos han señalado esta dilatación de la juventud que se expande conquistando el terreno a la mocedad y a la edad adulta temprana. En la era actual nuestros héroes son adolescentes, el joven es objeto de veneración [48] y la juventud (tan relacionada con la fortaleza física o el espíritu deportivo) «adquiere el rango de algo *modélico*» [49]. Si consideramos la fragilidad madurativa de Stark, nos sorprenderá para mal el magnetismo y atractivo que su imagen cinematográfica provoca en tantas personas. ¿Qué queda de Tony cuando le sustraes de su mundo tecnológico, empresarial y mediático? Tras la máscara vemos a un adolescente (con perilla, un marcapasos de paladio y gafas de sol) que reclama atención, que busca ser querido y acogido por alguien que le comprenda. Yinsen (*Iron Man*) sintetiza la situación vital de Stark: «Así que eres un hombre que lo tiene todo y nada».

Lo que caracteriza constitutivamente la vivencia del adolescente y del joven, que podría resumirse en la tensión irresuelta de su existencia [50], encaja perfectamente con la imagen del superhéroe en el cine. Los problemas de identidad que este afronta están constantemente presentes en las películas. Pareciera que muchas de las tramas fueran orientadas a que el personaje alcance la madurez (supere la etapa asociada a esta particular tensión) por medio de esforzados trabajos; comparemos la madurez psicológica de Tony Stark en *Iron Man* con respecto a *Iron Man 3*: a pesar de ser todavía

un adolescente, el proyecto personal que emprende con Pepper Potts le introduce en la senda hacia la madurez personal como pocas decisiones hasta este momento en su vida lo han hecho (el «protocolo fiesta salvaje» también ayuda).

Los superhéroes tienen mucho de adolescente y de joven tanto para bien como para mal. Las virtudes de la juventud también están muy presentes en la vida del superhéroe: «luchar por la justicia y la comunión universal; conservar la esperanza en la esperanza y la ilusión en la ilusión» [51]. Además, lo más característico de la psicología del adolescente y el joven, los puntos nucleares de los que arranca el dinamismo de la personalidad, no son tanto los aspectos negativos como los positivos: las inquietudes personales, la apertura a los otros, etcétera [52]. También debemos decir que muchos de los aspectos más negativos asociados a la adolescencia y a la juventud (falta de compromiso, una actitud contraria a la generosidad, la carencia del esfuerzo, etc.) no los encontramos en la mayoría de los superhéroes, más bien al contrario, el enmascarado se presenta en muchas ocasiones como modelo a seguir.

Querida Lois Lane, comprobarás que podemos decir muchas cosas sobre Superman. Él es un superhéroe porque tiene capacidades extraordinarias y porque defiende los valores democráticos de la libertad y la justicia [53]. Algunos de sus compañeros viven en un mundo afectivo desordenado y se ven tentados de frustrar sus relaciones personales para proteger a los que aman o para poder dedicarse en cuerpo y alma a su tarea superheroica. Por lo que hemos dicho ya ves que las relaciones con otras personas son constitutivamente esenciales para la persona, también para la que tiene superpoderes. Lois, no te desentiendas de este chaval con doble nacionalidad, Kansas y Krypton. Tú eres quien realmente le va a ayudar a ser quien es. No creas que eso es menos importante que lanzar rayos por los ojos. De igual modo, él te ayudará a ti a ser quien eres.

# SUPERPODERES Y SENTIDOS DEL DEBER: HEROÍSMO VS. VOLUNTARISMO

EDUARDO SEGURA

«Los superhéroes nacieron en las mentes de gente desesperada por ser redimida» (Jodi Picoult, *The Tenth Circle*).

## ***Introducción***

Héroes y antihéroes, villanos y sus respectivas némesis, la aparente lucha eviterna entre el bien y el mal. ¿Debemos contentarnos con la simplificación que revelan estas categorías en simple oposición? ¿Es la cultura pop un terreno abonado para la solución fácil a preguntas difíciles? El moderno héroe es, desde el primer tercio del siglo pasado, un «superhéroe» de características semidivinas, tal como muestran las adaptaciones cinematográficas de los cómics de Marvel o DC. Distinto es el concepto de lo heroico que encontramos en Tolkien. Mostrar las diferencias de ambos planteamientos, y obtener cierta luz en el ámbito de una antropología del sentido común, es el propósito de estas páginas.

Por otra parte, tratar el heroísmo como una de las constantes en la narrativa de Tolkien exige un acercamiento comparatista en el que, partiendo del plano de lo estrictamente literario, es posible abarcar un contexto más amplio, más profundo: una hermenéutica no solo, ni principalmente, ética, sino en última instancia radicalmente teológica. La noción basilar de lo heroico, o los sentidos del heroísmo en la Tierra Media, hunde sus raíces en una antropología que no se puede reducir a arquetipos. El quicio de mi estudio será, por tanto, la contraposición de los anhelos del ser humano frente al peso de un voluntarismo de raíz kantiana, que se revela en el código de conducta de la mayoría de los personajes dotados de poderes extraordinarios, y en la cosmovisión que revelan.

## ***Sentido del deber y responsabilidad: el porqué de la moralidad***

La razón última de este contraste es la progresiva transición de un *kósmos* teocéntrico al universo antropocéntrico y miope propio de la modernidad. En él late una concepción profundamente mecanicista, tal como se presenta, por ejemplo, en la filosofía de Descartes o Spinoza. El pesimismo de los escenarios y el drama en que viven y luchan

los superhéroes —por ejemplo, la habitual atmósfera oscura en cómics y películas— procede de una mirada sobre el ser humano que ha dejado de lado la radicalidad de la esperanza: como don y como escenario de una plenitud humana. La senda intelectual por la que se ha llegado a esto es intrincada. Una de las claves puede ser que, dado que en estos mundos narrativos ha desaparecido cualquier sombra de una trascendencia providente —un Dios personal—, lo que queda es el eco amortiguado del dios-arquitecto del racionalismo, de suerte que el predominio corresponde a la noción nietzscheana del superhombre.

A la vez, como universos posibles nacidos en el seno de sociedades ultratecnificadas, y desarrollados de manera especial durante la época de entreguerras y, después, durante la Guerra Fría, la lógica interna de los relatos de superhéroes muestra el miedo a una potencial autodestrucción de la humanidad. La raíz de este temor sería un dualismo nacido de la desconfianza en la naturaleza humana, una noción teológica que está en el núcleo del protestantismo. Junto a ella se sitúa la convicción de que, en última instancia, son las propias fuerzas las que obran la salvación, en detrimento de cualquier tipo de don o gracia.

No en vano, los superhéroes estadounidenses revelan en sus modos de pensar y obrar un *éthos* puritano, eco del impulso fundacional de la nación. El mundo que habitan queda reducido a los Estados Unidos, cuando no a Nueva York o Washington D.C. como quintaesencia del país; o a Gotham o Metrópolis como metáforas de la (Norte) América a la que Dios debe bendecir, y a quien sus habitantes se encomiendan en tiempos de necesidad, pero que no influye *de hecho* para nada en la vida y las acciones de héroes, villanos, o del *everyday man*, reducido a la condición de mero espectador. Este enfoque se puede aplicar también a la mayoría de las películas de ciencia ficción, y a las adaptaciones a la gran pantalla, tan del gusto de Hollywood, de relatos de este género: entre otras, la saga Terminator, *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), *Looper* (Rian Johnson, 2012), *Desafío total* (Paul Verhoeven, 1990), *Sin límites* (Neil Burger, 2011), *Oblivion* (Joseph Kosinski, 2013), las sucesivas entregas de los Vengadores o la obra maestra, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

Así, el debate pasa a girar sobre un quicio ético: el concepto de «deber» que, lógicamente, descansa a su vez sobre la noción de bien o de su ausencia. Sin embargo, ante todo depende del sentido y los límites de la libertad pues, si no hay un porqué diferencial entre lo malo y lo bueno, carecería de significado tanto la elección (que no sería posible) cuanto la evaluación de la decisión: tanto daría que todo valiese cuanto que nada fuese aceptable. La razón última de la moralidad no puede adjudicársela el ser humano a sí mismo. Por tanto, el quicio es antropológico-teológico, porque la esencia y el sentido último de la persona no se pueden reducir a mera ética.

Suprimida en estos microcosmos la instancia sobrenatural, trascendente, que no es garante de la norma moral sino, antes y de modo radical, de la donación y el amor —de los que la norma no es sino una consecuencia que deriva gratuitamente (por pura dádiva, *gratis data*) como medio hacia una plenitud, antes que como límite o negación—, todo intento de usurpar el lugar de Dios alumbra moribundas sociedades tiránicas sujetas a la necesidad de una redención intramundana, ecos de un paraíso perdido al estilo de Milton; o bien a la búsqueda de escapismos en medio de un escenario hostil y amenazador [54]. De ahí que algunos personajes del cómic procedan de otros lugares en el cosmos (Superman, Thor, Silver Surfer), habitados —y esto es lo revelador— por criaturas no solo antropomórficas, sino idénticas en cuanto a los códigos morales delimitados por su libertad, aunque se trate de un requisito lógico para la verosimilitud y la credibilidad de esos mundos de ficción. Lo revelador es que las civilizaciones alienígenas son siempre más desarrolladas e inteligentes que la humanidad, como por ejemplo en *Prometheus* (Ridley Scott, 2012).

Por otro lado, lo habitual en los mundos del cómic es que los villanos aspiren al ejercicio de un poder omnímodo —una noción tan hierática en sí misma como aburrida: un mundo así carecería de *dinamismos*, y no estaría sujeto a tensión moral alguna—. Desde un punto de vista metafísico se trataría de un imposible, porque el mal no puede existir como absoluto. Es una *contradictio in terminis*. Por otro lado, el mal no es creativo. Por tanto, nos encontraríamos ante un mundo en completa soledad, en el que sus habitantes serían como ángeles cuya voluntad, una vez fijada en el bien o en el mal, ya no puede ser mudada. Los seres humanos no ejercemos la libertad de este modo. La película *Thor* muestra muy bien esta realidad: la secuencia que presenta a Loki sentado en el trono, una vez anulado el poder de su hermano y de su padre Odín, muestra un reino en absoluta quietud, en el que el mal se revuelve sobre sí mismo y que, por tanto, no es creativo. Un universo así sería irrespirable e inverosímil. Los villanos nunca dan una respuesta plausible a esta pregunta moral. Algo parecido sucede en la ciencia ficción en casos como la saga «Star Wars», donde el Imperio galáctico es presentado como una instancia de poder que se alimenta del miedo, lo cual abocaría a la autodestrucción, aunque esto nunca se plantea de modo radical en los guiones: solo vemos la picaresca propia de los bajos fondos donde la trampa es ley; como sucede también en *Blade Runner* o *Minority Report*.

Por esta razón los universos del cómic carecen en ocasiones de la plena consistencia interna de la realidad, señal que los clásicos consideraban clave para la verosimilitud y, por tanto, para la credibilidad: la semejanza con la verdad última, radical del *kósmos* (en el sentido griego), noción de la que es heredero directo el Romanticismo inglés [55].

La carencia estética más profunda en estos casos se manifiesta en forma de un

maniqueísmo latente y, como tal, cercano a una visión en exceso simplista. La oposición entre el bien y el mal es mostrada desde presupuestos morales poco creíbles. El superhéroe se enfrenta siempre a fuerzas gigantescas, a menudo en medio de la zozobra de una confianza titubeante *en sus propios poderes* que, al coexistir con un pesimismo radical, en ocasiones tiñen la lucha de un «continuará» sin expectativa de un final coherente. El superhéroe contemporáneo es el héroe de las mitologías paganas, mediterráneas o nórdicas, alcanzado por un *fatum* que con frecuencia es vivido como una maldición, y dejado a merced de sí mismo. Así, la «voluntaria suspensión de la incredulidad» [56] se ve expuesta a ciertas amenazas que pueden debilitarla a medida que crece la convicción de que, en algún momento, el mal será vencido con sus propias armas. Y, más importante incluso, recibirá un castigo terrible por el mal causado, que lo aniquilará del todo, muriendo a menudo a manos de sus propios secuaces, o de las máquinas que ha construido con una intención de dominio universal, como sucede en las películas de James Bond, el personaje de Ian Fleming.

Tras esta narrativa se esconde una carencia estética. Por eso es pertinente aclarar que el término se emplea aquí en el sentido original griego: *aisísomai* (de donde deriva *αἰσθητική*, percepción, [estética]), «percibir», así como la tradición metafísica clásica, para la que percibir es sinónimo de una aprehensión directa, a menudo intuitiva, con frecuencia borrosa, de la realidad como algo bello en sí mismo, no dissociable del sujeto contemplativo. Esta dicotomía sujeto-objeto, característica de la estética kantiana y poskantiana, establece un marco rígido de percepción. En ese marco dualista el predominio del sujeto establece la subjetividad como instancia última, no ya de la belleza del mundo, sino de la existencia misma de la categoría de «lo bello» (*τὸ καλόν*). De modo análogo, las categorías de bien y mal quedan circunscritas a un utilitarismo moral esencialmente pragmatista, de compromiso: a un acuerdo de mínimos, maniqueo en su raíz y emotivista en sus ramificaciones, en el que se manifiesta ya plenamente la grieta entre ética y estética. Clausurada la instancia teleológica —la premisa de que la persona es fin en sí misma—, solo queda el marco de la ley para delimitar lo que es «legal» o «ilegal» —lo correcto—, pero no bueno o malo; lo «normal», es decir, lo adecuado a la norma.

Ahora bien, ¿de qué modo se llega a esta ética de los valores? No es fácil dar una respuesta concisa. Se podría señalar que el sentido del heroísmo en la modernidad evoluciona desde los estertores de la Edad Media en el siglo XIV, continuando hasta la actualidad, con diferentes y exponenciales cambios, dado que la historia es progresiva en el tiempo, como *progressio* o transcurso temporal, que no siempre coincide con una evolución moral. A menudo la historia ha sido y es testigo de profundas involuciones o regresiones. Este sentido del heroísmo está transido de la concepción del «deber» como

imperativo categórico que debemos a Kant.

Un diálogo de la película *X-Men. La decisión final* ilustra las coordenadas morales propias de nuestra época. Durante una clase de ética a los jóvenes mutantes, el profesor Charles Xavier explica:

«Cuando un individuo adquiere gran poder, el buen o mal uso de ese poder lo es todo. ¿Lo empleará para el bien, o lo usará en su propio beneficio, o para fines destructivos? Esta es la pregunta que todos debemos hacernos. ¿Por qué? Porque somos mutantes (...).» A lo que una de las alumnas replica: «Pero Einstein dijo que la ética era un asunto exclusivamente humano, sin referencia a ninguna instancia sobrehumana (...).»

Esto es lo que dice Einstein:

«El sentimiento religioso alumbrado al experimentar la comprensibilidad lógica de profundas interrelaciones, es de un tipo ciertamente diverso del sentimiento que normalmente llamamos religioso. Se trata más bien de un sentimiento de asombro ante el diseño que se manifiesta en el universo material. No nos lleva a dar el paso de delinear un ser divino a nuestra imagen, un personaje que nos hace peticiones, y que tiene un interés en nosotros como individuos. No hay en esto ni una voluntad ni una meta, ni un deber, sino tan solo el puro ser. Por esta razón la gente como nosotros ve en la moralidad un asunto puramente humano, aunque se trate del más importante en la esfera humana».

El razonamiento del sabio es una reformulación del principio kantiano. Einstein se equivoca al afirmar categóricamente la independencia de la esfera científico-experimental respecto de cualquier moral vinculada a la trascendencia. La clave del error es la afirmación de la independencia absoluta del plano natural (el asombro) respecto del sobrenatural, porque —frente a lo que Einstein da por supuesto e incontestable— el propio hecho de que las cosas *sean* es de suyo un milagro: lo natural es lo más sobrenatural. Es decir, el asombro ante la armonía (según Einstein) no requiere un vínculo (*religare*) trascendente con Otro —vinculación que, además, está siempre sujeta a la libre aceptación o rechazo—, sino que deviene en última instancia un acuerdo general y genérico sobre lo que está bien o mal. Einstein confunde aquí fe (un asentimiento que no es forzoso, sino que puede derivar en disentimiento total o parcial) con moral. El asombro apunta, de tejas arriba, a la aceptación de un dios mecanicista, y de tejas abajo a una moral que vele por el interés general: a códigos mutables y consensuados.

Dicho de otro modo, si la actitud adecuada ante la contemplación del universo material es el asombro, la distinción de ámbitos (natural / sobrenatural), verdadera de hecho,

conduce sin embargo en su radicalidad a un estrangulamiento de la noción de verdad y, en el ámbito moral, lleva a este callejón sin salida: si todo lo que se puede hacer se debe hacer sin «riesgos morales», entonces la ciencia es amoral, lo cual no es cierto. Todo lo humano apunta, de suyo, a una instancia sobrenatural, trascendente, aunque ese vínculo esencial no suprima la libertad sino que la lleve a su plenitud, engrandeciéndola, también cuando se traduce en rebelión. Es muy de agradecer poder decir «no», pues de otro modo la obediencia a Dios tendría el valor del asentimiento de un robot.

Lo que Einstein llama «asombro» [*awe*] es de suyo el indicador del carácter sobrenatural del ser humano, huella de lo numinoso y referencia al don creador del que procede, aunque la libertad de aceptación o renuncia quede siempre salvaguardada. Es más que un sentimiento religioso —«*the feeling that one usually calls religious*»—, porque informa la estructura íntima de lo humano, en la que el libre albedrío no se agota en la obediencia o desobediencia a un código moral porque la norma emana del ser, que es don, regalo, *gratia*, como ya apunté.

Por tanto, en la perspectiva moral —análoga a la que plantea, por ejemplo, la trilogía cinematográfica de Spider-Man dirigida por Sam Raimi—, cabe plantearse esta cuestión: ¿por qué habría lugar siquiera para la elección, si el mundo de los superhéroes representa la quintaesencia de la modernidad, universos inventados exentos de cualquier instancia sobrenatural? De ser así las cosas, la elección moral del superhéroe resultaría aleatoria. Esa es la razón por la que el dilema moral de los cómics —a excepción, quizá, de Batman—, se recorta contra un fondo en blanco y negro: o son buenos o son malos. Incluso cuando Spider-Man se abandona al mal en la tercera de las películas de Sam Raimi, su «conversión» se mantiene en un plano inmanente. Es una cuestión transitoria, que deriva de una pérdida de poderes por causas también aleatorias o extraterrestres, no trascendentes. El determinismo moral es mecanicista en su raíz.

Cuando el profesor Charles Xavier afirma que la responsabilidad, la dimensión ética del obrar, depende en última instancia de una mutación genética, presupone que la decisión moral se toma en términos absolutos, como si los personajes fuesen espíritus puros. De ser así, la voluntad quedaría fijada en el bien o en el mal para siempre y de un modo inamovible. Pero el ser humano no es un espíritu puro (ni en el mundo de ficción lo es el mutante), y el ejercicio del libre albedrío no fija la voluntad en el bien o en el mal, como sucede con los ángeles. Sin embargo, en las películas sobre los X-Men se alude una y otra vez al carácter esencialmente moral de la batalla entre mutantes, y de unos y otros con los seres humanos. La moral como «código» es aquí común, e idéntica para todos como categoría. No deben tomar una decisión moral responsable porque sean mutantes, sino porque lo humano comparece siempre en un contexto moral.

A la vez, si en el mundo de los superhéroes la ética se mueve en el marco de lo

inmanente, sin referencia alguna a una instancia superior, la conclusión lógica es que se trataría de microcosmos donde no habría habido una plena redención. Si no hay una presencia en absoluto de la gracia, y el ejercicio de la justicia y la defensa del bien proceden de un a priori, ¿qué explicación cabe dar a este modo de pensar, heredero del racionalismo? Una respuesta plausible es, como ya señalé, que el mundo de los superhéroes nace en el período de entreguerras, en una época marcada por el pesimismo existencialista que fue una de las consecuencias de la Gran Guerra. En ese nuevo orden que se arrastra fuera de las trincheras, derrotado aun en la aparente victoria, este esquema de los imperativos categóricos, del deber desvinculado de un ámbito superior a la razón, no ofrecía una respuesta plena al sentido humano del heroísmo. Los superhéroes actúan del modo que lo hacen porque tienen que hacerlo así, porque son héroes. Ocupan el vacío que ha dejado la muerte de Dios. Lo que se espera del héroe es que obre en favor del bien y defendiendo a los débiles.

Pero la existencia de sus capacidades extraordinarias solo afecta, de ordinario, al plano físico; en el moral siguen estando limitados a una naturaleza caída y redimida. Si la obligatoriedad de la norma moral no los afecta del mismo modo, entonces la única opción posible es afirmar que el bien justifica los medios, un peligroso retorcimiento del monstruoso planteamiento maquiavélico: *Cum finis est licitus, etiam media sunt licita* («cuando el fin es lícito, también lo son los medios», Hermann Busenbaum, 1645). Este es, también, el dilema de fondo que plantea Christopher Nolan en *El caballero oscuro*. El personaje de Joker cataliza la incertidumbre, obligando a Batman a plantearse el porqué último de sus acciones, y de la correlación moral entre la venganza, los medios y los fines, como plantea Nietzsche en *Así habló Zaratustra*.

### ***La ciencia experimental como marco de la moralidad***

El mundo de los superhéroes, no exento como escenario narrativo de un narcisismo latente o manifiesto, se sitúa en unas coordenadas en las que la tecnología juega un papel clave: mutaciones, radiación solar excesiva, experimentos fallidos que dan lugar a la aparición de monstruosidades que remiten al mito de Prometeo, o a la pregunta omnipresente en el cine a partir de títulos exquisitos como *Blade Runner*, *Alien* (Ridley Scott, 1979), *2001: una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968), o *Terminator* (James Cameron, 1984): ¿qué pasaría si las máquinas fuesen libres, capaces de decisiones voluntarias? Es decir, si fuesen sujetos humanos y no objetos automatizados.

En los últimos decenios, y a partir de los estudios comparados entre Filosofía Analítica y Neurofisiología, se ha producido un salto exponencial en los trabajos multidisciplinares para comprender mejor las relaciones mente-cerebro, y sus posibles

aplicaciones al terreno de la robótica y la nanotecnología. Se trata de un problema filosófico, sí; pero, en última instancia, late en este propósito la aspiración del ser humano de crear al modo de Dios, pero de un modo radical e inmisericorde; es decir, no como imagen y semejanza sino como el doctor Frankenstein de Mary Shelley, o el profesor Hobby (un nombre revelador) en *A.I. Inteligencia Artificial* (Steven Spielberg, 2001).

Esta aspiración también está presente en la poética de Tolkien, ocupando de hecho el lugar axial, aunque desde un punto de vista estético y no estrictamente moral y, por eso, completamente distinto. La subcreación es el modo en que el artista se hace semejante a Dios, imaginando según un logos que es imagen y semejanza suya como él lo es del Amor. En *El Silmarillion*, Aulë crea los enanos en su afán de imitar a Eru Ilúvatar, pero somete su creación a la decisión última del creador y su humildad salva a sus creaturas.

La pregunta sobre la posibilidad de construir máquinas libres apunta al núcleo de la modernidad, pero también a la ambición prometeica enraizada en lo más íntimo del ser humano: ¿cuál es el rasgo común de muchos superhéroes? Como he indicado, sus capacidades sobrehumanas están vinculadas a las ciencias experimentales. Muchos de ellos obtienen sus poderes como consecuencia de una alteración genética. Hay, por tanto, una presencia radical pero ominosa del uso de la ciencia, del modo en que esta es utilizada, ya sea por accidente, ya de forma voluntaria. En cualquier caso, la visión que predomina respecto de la tecnología es la del miedo ante el riesgo potencial, latente tras la falacia del progreso ilimitado de la humanidad: todo lo que se puede hacer se debe hacer. Las terribles experiencias del siglo pasado, y la historia como *magistra vitae*, han convertido los universos del cómic en recordatorios del peligro inherente al mal uso de la tecnología. Sin embargo, el razonamiento sigue siendo una trampa: sin una instancia superior —o más íntima, para salvar el dualismo al que me referí—, ¿por qué habría que poner límites a la ciencia?

En segundo lugar, al no existir esa instancia moral superior, los superhéroes se transforman en referentes morales de sí mismos, de suerte que en el esfuerzo individual y colectivo que lideran a favor del bien, este se da por supuesto y queda lícita la venganza, la ley del talión. Las historias nunca explican el porqué. Se presupone un esquema de valores, que en esencia responde en su raíz a un planteamiento cristiano; pero nunca se concede como tal que «un gran poder conlleva una gran responsabilidad», porque lo fundamental de ser un superhéroe es ser un transmisor de optimismo, y no de esperanza. Sin embargo, la primera responsabilidad no es horizontal, sino vertical: la esfera social comienza en la correspondencia al don del Otro. Eliminado Dios como Providencia efectiva en el mundo, a lo máximo que cabe aspirar es a ser optimistas, porque, descartada una instancia superior cuya lógica es la del Amor, todo lo que le cabe

al superhéroe —que en realidad es un superhombre—, es esperar que las cosas acaben bien. De alguna manera, el hombre o superhombre se convierte en instancia última de moralidad por medio de su voluntad de poder, según la célebre expresión de Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, en el fragmento 17 de sus apuntes, en *Fragmentos póstumos*. El superhombre (*der Übermensch*) es la meta del triunfo de la voluntad, garante y acicate de un nuevo orden.

En todas las historias de superhéroes hay un momento de *perversión* en el sentido etimológico de la palabra, de retorcer algo vinculado a la ciencia. Al transgredir este ámbito, los cómics se retrotraen a un plano inmanente. Bien utilizadas nuestras capacidades (la razón universal, como pretendía Kant), el bien podrá vencer el mal. Y aquí conectan ambas premisas: el optimismo que nació con la revolución industrial, de la creencia ciega en el progreso ilimitado de la humanidad, llevaba en sí, por eso mismo, su abortiva semilla de destrucción.

Es decir, el momento en el que el hombre empieza a pensar que no necesita de nadie, y que él mismo con sus solas fuerzas puede llegar a construir un paraíso en la tierra, es el momento en que la historia se quiebra. Esto se refleja de una forma muy obvia y reveladora en el *Weltanschauung* de los relatos, cinematográficos o no, de los superhéroes. La historia del *Titanic* es una terrible e iluminadora metáfora de este *éthos*.

### ***Tolkien y los sentidos del heroísmo: entre la muerte y la esperanza***

Hasta aquí el análisis somero de la ética en las adaptaciones cinematográficas de cómics de superhéroes. ¿De qué modo comparece lo heroico en la obra de Tolkien? En un contexto distinto del anterior, los polos en que se manifiesta en la mitología alumbrada por este autor son lo que llamaré radicales humanos: la muerte y el anhelo de la inmortalidad y, como caras opuestas de la misma moneda, la esperanza o la desesperación. En otras palabras, el carácter ambivalente de la entrega y el anhelo del *recuerdo* (de volver a ser traído a la consideración del corazón), frente al olvido como aniquilación y desvanecimiento de la memoria colectiva. Las constantes antropológicas de la mitología tolkieniana, al partir del inicio radical del mundo inventado —es decir, al ser no solo una mitología, sino también una cosmogonía—, poseen un alcance mítico y cósmico, no particular, y mucho menos arquetípico [57].

En este nuevo marco mitopoético, si el heroísmo consiste (es decir, adquiere consistencia) en la esperanza, y no solo ni principalmente en la responsabilidad, entonces ya no predomina la moral de imperativos categóricos. Los héroes no se bastan a sí mismos, y de ahí surge la noción originaria, primordial, de una «compañía del Anillo». Pero ¿de qué modo puede ser superada una moral pagana en un mundo en el que no ha

habido encarnación ni redención? El punto de partida es este: el escenario mítico tolkieniano no es ateo, sino esencial y profundamente religioso. Como universo que se manifiesta plenamente vivo, la conciencia de lo numinoso se extiende y da coherencia al *páthos* narrativo. En el otro extremo, ya hemos considerado de qué modos los superhéroes se asemejan a Atlas, cargando con el universo sobre sus hombros. El héroe de Tolkien es *providentia* para otros pero, sobre todo, en los relatos se subraya de un modo paradójicamente velado el hecho de que una oculta providencia vela por él, normalmente por medio de otros —como *fellowship*—, o bien a través de la misteriosa interacción de las acciones, buenas u hostiles, de otros personajes.

Por eso los superhéroes suelen sentirse aplastados por su misión, que no es una búsqueda (*quest*) —ni siquiera en el sentido de la odisea homérica, o de la aventura de Jasón—, sino el fruto de un destino caprichoso, o de la aleatoriedad que convierte el don en carga ominosa, en maldición, nunca en elección de un Dios bueno, o siquiera de un destino benigno. Los superpoderes no son vistos como un don gratuito ante el que la única respuesta posible es una correspondencia cuyo cumplimiento deriva, a medio y largo plazo, en el agradecimiento. A este respecto, es muy reveladora de la modernidad la lectura del mito tolkieniano que ha hecho Peter Jackson: Aragorn y Frodo están continuamente sometiendo a revisión su decisión inicial, atormentados ante la magnitud de la empresa. No esperan en otro, sino que acuden a la lucha con sus solas fuerzas. Solo la luz de Galadriel o el amor de Arwen actúan como eco de un amor redentor intrahistórico, lo cual es un acierto como adaptación que debemos a la sensibilidad femenina de Fran Walsh y Phillipa Boyens, responsables de ese tratamiento en la diégesis cinematográfica.

Frente al afán último de Melkor y Sauron por hacerse con el dominio de la libertad de las criaturas de Ilúvatar —de ahí que su pecado sea la rebeldía fruto de una soberbia contra el creador, y no solo el ansia de poder tiránico—, la misión del héroe en los cuentos de Tolkien se desvela ante sus ojos sobre todo como un requerimiento a su humildad. Al tratarse de un mundo inventado, del latín ‘*invenire*’, encontrar, descubrir, donde no ha habido revelación —es decir, son mundos literalmente paganos (*heathen*) —, la primera convicción de los personajes es la misma de Beowulf: «El jornal del heroísmo es la muerte» [58]. De manera más explícita aun, y en palabras del profesor Tolkien, «*Beowulf es un hombre, y eso para él y para muchos otros es suficiente tragedia*» [59]. Frente a un planteamiento genérico según el cual los hobbits en *El Señor de los Anillos* son héroes —proposición sin duda verdadera—, no cabe confundir el sentido del heroísmo en Tolkien con el valor que el autor otorga en su imaginario a la valentía, en una especie de simplificación al estilo de David y Goliat: como si la verdad y la fuerza de una historia heroica residiesen en el enfrentamiento de alguien menor

frente a una fuerza gigantesca, sin más. En el decir de Chesterton, los cuentos no solo son verdad por decirnos que los dragones existen, sino porque nos muestran que pueden ser vencidos.

Se caería entonces fácilmente, una vez más, en la tentación de pensar en términos maniqueos. Es decir, en una especie de oposición antagónica: luz-tinieblas, bien-mal, al estilo de obras como *Crepúsculo* (Catherine, 2008) o la saga de *Harry Potter*. Es un problema de superficialidad que Tolkien denunciaba ya en 1967: «vivimos en una época devota de lo fútil e instantáneo», ahogados en un torbellino exponencial que se retroalimenta. Y así, todas las ideas que puedan propiciar la pausa, la contemplación que es la actitud apropiada ante el arte y la realidad, ante la munificencia con que el ser ha sido donado, belleza mediata —la percepción tal y como la entendían los clásicos, como ya indiqué—, se desvanecen en un deslumbrante caos de fuegos artificiales y artificiosos, porque desmadejan los sentidos y aturden la capacidad del entendimiento para la *epistème*, el conocimiento verdadero, y del espíritu para la belleza.

Entonces, ¿qué premisas sostienen el comportamiento moral de los personajes en la mitología de Tolkien? En obras como *El hobbit* o *El Señor de los Anillos* nunca se habla de un Dios providente [60]. Esta ausencia histórica —la irrupción de la divinidad en la historia, en el ámbito temporal de lo fáctico— lo cambia todo. Es la presencia de ciertos personajes que sostienen el recuerdo de la visión inicial de la luz primigenia, y de la esperanza, la que sirve como catalizadora de la redención interna del universo inventado, y de cada personaje. Elrond, Gandalf, Galadriel y su conexión con Elbereth y, en última instancia, con Ilúvatar, avivan el recuerdo de una providencia interna en el relato. De ahí que la metáfora de la luz y las estrellas (de la mirada hacia lo alto) devenga el contexto narrativo para la salvación de los actantes [61]. La esperanza es la dovela que sostiene el arco dramático, la tensión entre la muerte y la inmortalidad:

«No te diré palabras de consuelo, porque para semejante dolor no hay consuelo dentro de los confines de este mundo; a ti te toca una última elección: arrepentirte y partir hacia los Puertos Grises llevándote contigo hacia el Oeste el recuerdo de los días que hemos vivido juntos, un recuerdo que allí siempre será verde, pero solo un recuerdo; o de lo contrario esperar el Destino de los Hombres.

‘No, amado señor —dijo ella—, esa elección ya no existe desde hace largo tiempo. No hay más navíos que puedan conducirme hasta allí, y tendré en verdad que esperar el Destino de los Hombres, lo quiera o no lo quiera. Pero una cosa he de decirte, Rey de los Númenóreanos: hasta ahora no había comprendido la historia de tu pueblo y la de su caída. Me burlaba de ellos, considerándolos tontos y malvados, mas ahora los compadezco al fin. Porque si en verdad este es, como dicen los Eldar, el don que el

Único concede a los Hombres, es en verdad un don amargo.’

‘Así parece —dijo él—. Pero no nos dejemos abatir en la prueba final, nosotros que otrora renunciamos a la Sombra y al Anillo. Con tristeza hemos de separarnos, mas no con desesperación. ¡Mira! No estamos sujetos para siempre a los confines del mundo, y del otro lado hay algo más que recuerdos. ¡Adiós!’» [62].

El nombre élfico de Aragorn, *Estel*, esperanza, refrenda el lugar cardinal que ocupa en la diégesis tolkieniana la expectativa de una providencia restauradora. Esta espera activa queda enmarcada en las coordenadas de un mundo al borde de la desolación espiritual, en el que la víctima amenazada es la belleza del mundo, y la extinción de las antiguas canciones: la desaparición de los recuerdos [63]. Por lo tanto, el núcleo del drama en la Tierra Media no es tanto el enfrentamiento con el mal —pues todo cuento contiene una moral, aunque no exista (o no deba hacerlo) para mostrarla, pues de ese modo se convertiría en simple alegoría—, cuanto el peligro que el miedo constituye para la permanencia de la simplicidad, la inocencia y la confianza: para una vida bienaventurada en una naturaleza no hostil. Frente a esta aspiración se yergue la amenaza de la tecnología empleada como atajo para la realización de los deseos en el mundo primario.

El núcleo del conflicto moral es, por tanto, la añoranza de la piedra filosofal y la ambición del poder de dominio sobre otras voluntades. En última instancia, se busca la suplantación del poder de los Valar e Ilúvatar, que es servicio a la belleza del mundo, para imponer la esclavitud a otras voluntades: hacer daño a la criatura como medio de venganza y rebelión contra el creador. El anhelo de los hombres mortales (*doomed to die*, según el verso del Anillo Único) es la inmortalidad, y esa ansiedad precipita el drama. Dicho de otro modo, podríamos preguntarnos por qué actúan los personajes. La respuesta atávica es tan obvia como terrible: porque el problema radical de ser humano comparece en el momento de afrontar la muerte. Y no solo la muerte personal, sino también la muerte que nos va golpeando. Por ejemplo, cuando se extinga el sol Superman morirá con él.

El heroísmo de Tolkien, por tanto, desarrolla la idea primordial sobre lo heroico desde otra perspectiva: ¿por qué tiene Frodo que llevar a cabo esta misión? ¿Por qué Aragorn debe luchar para recuperar el trono de Gondor? ¿Cuál es la motivación de los personajes para unirse a la Comunidad del Anillo, acompañando al Portador en un viaje sin retorno, hacia la desesperación, si bien no necesariamente a la desesperanza? ¿Cuál es la instancia moral última en la Tierra Media? Podríamos responder que la entrega de la propia vida por otros es garantía de una vida buena, bella, literalmente *memorable*. En ese sentido, en *El Señor de los Anillos* se puede hablar de una moral que transgrede las fronteras de la modernidad: al vincular el *éthos* de ese mundo a lo pagano, siendo obra

de un escritor católico en el siglo XX, Tolkien establece una antítesis solo imposible en apariencia. ¿Cómo se puede crear un mundo en el que no haya Dios y, sin embargo, se pueda sentir Su presencia enraizada en cada uno de los episodios que van construyendo la historia?

Un diálogo entre Gandalf y Frodo puede arrojar luz a este respecto. Ante la magnitud de la empresa a que se enfrenta, y comprendido el alcance cósmico de su respuesta, llega el momento en que Frodo se pregunta:

«—No estoy hecho para empresas peligrosas. Hubiese preferido no haberlo visto nunca. ¿Por qué vino a mí? ¿Por qué fui elegido?

—Preguntas que nadie puede responder —dijo Gandalf—. De lo que puedes estar seguro es que no fue por ningún mérito que otros no tengan. Ni por poder, ni por sabiduría, por lo menos. Pero has sido elegido y necesitarás de todos tus recursos. Fuerza, ánimo, inteligencia» [64].

El plano moral de este planteamiento es distinto. En un mundo a-histórico, apenas hay presencia de la tecnología, y la que existe —desde un molino de viento a las *palantíri*— no afecta al incremento del poder, sino a una potencial perversión moral: el Anillo y Gollum, o las piedras videntes para Denethor y Saruman. La elección, ofrecida en las coordenadas de la prudencia de Gandalf, se apoya precisamente en la carencia de capacidades especiales, al menos aparentes; o reales en términos de poder físico. Fuerza, ánimo e inteligencia es algo que Frodo posee; no necesariamente mera «responsabilidad». Pero la base del triunfo posible, del «éxito» de la misión, es su humildad, la creciente sabiduría que se manifestará de un modo creciente en compasión y misericordia. Esto es lo que dice Frodo a renglón seguido tras la enumeración por parte de Gandalf de lo que se necesita para esta aventura:

«—Tengo tan poco de esas cosas. Tú eres sabio y poderoso. ¿No quieres el Anillo?

—¡No, no! —exclamó Gandalf incorporándose—. Mi poder sería entonces demasiado grande y terrible. Conmigo el Anillo adquiriría un poder todavía mayor y más mortal.

Los ojos de Gandalf relampaguearon y la cara se le iluminó con un fuego interior.

—No me tientes. Pues no quiero convertirme en algo semejante al Señor Oscuro. Todo mi interés sobre el Anillo se basa en la misericordia. Misericordia por los débiles y deseo de poder hacer el bien. No me atrevo a tocarlo ni siquiera para esconderlo para que nadie lo use. La tentación de usar el Anillo sería para mí demasiado fuerte. Tal vez lo necesitara porque me acechan grandes peligros».

En el contexto moral, el problema a que Gandalf se enfrenta es terrible: intentaría

hacer obligatorio el bien, y acabaría por convertirlo en algo odioso al suprimir la libertad personal, incluida la posibilidad de rebelarse. La sabiduría del Mago (*wizard*, de la raíz *wise*, sabio) se realiza (se *real-iza*, se alza como realidad) en su conciencia de servir a todos, y de tener un interés por el Anillo vinculado únicamente a la misericordia. El éxito de la existencia no se mide en términos de logros, sino en términos de compasión y capacidad para el perdón.

Por su parte, cuando Saruman invade la comarca es llamado «Zarquino»: la pérdida de su antigua dignidad se manifiesta en un nuevo nombre. Por eso, en el momento en que los hobbits intentan matarlo, Frodo lo evita diciendo: «No lo matéis, porque pertenece a una estirpe noble y en otro tiempo no nos habríamos atrevido a levantar la mano contra él». Y entonces Saruman, mirándolo con asombro y rencor, le dice: «Has crecido, Mediano. Ahora eres sabio, y cruel». El perdón no querido lleva a la soberbia, porque el ánimo autosuficiente no es capaz de acoger la magnanimidad, que es percibida como humillación.

Ahora bien, el heroísmo en Tolkien se enmarca en un contexto pagano, por lo que tiene más que ver con el afán y el deseo de que las obras y las hazañas sean dignas de una canción, de un cantar de gesta, y que puedan ser incorporadas por tanto a la memoria colectiva, a la tradición. Cuando Sam se pregunta en las horas oscuras de la desesperanza, « [S]eñor Frodo, ¿cree que alguien contará nuestra historia si queda alguien para contarla? », la reflexión que el personaje lleva a cabo nos hace caer en la cuenta del carácter cósmico de su búsqueda (*quest*), pues todas las historias son hebras de una sola gran historia: «sí, contarán la historia de Frodo y cómo llevó el Anillo de poder (...) ahora cuéntame la historia de Samsagaz ‘el Bravo’».

Otro ejemplo de heroicidad en la obra de Tolkien se puede encontrar, como de costumbre, en la galería de los secundarios: el granjero Maggot. Cuando Frodo, Sam, Merry y Pippin llegan a su casa, Maggot les dice que un misterioso Jinete Negro ha estado allí preguntando por ellos:

«—Buen día —le dije acercándome—. Este sendero no lleva a ninguna parte y vaya donde vaya lo más corto será que vuelva al camino. —No me gustaba su aspecto y cuando ‘Garra’, uno de los perros, acudió y lo husmeó, lanzó un ladrido como si le hubiesen atravesado con una aguja. El sujeto negro no se inmutó.

—Vengo de más allá —dijo lentamente, muy tieso, señalando hacia el oeste sobre mis campos—. ¿Ha visto a Bolsón? —me preguntó con una voz rara inclinándose hacia mí.

No pude verle la cara, oculta bajo el capuchón y sentí que una especie de escalofrío me corría por la espalda. Pero no entendía como había atravesado mis tierras con tanta

audacia a caballo.

—¡Váyase! —Le ordené—. ¡No hay aquí ningún Bolsón! Se ha equivocado de sitio. Es mejor que vuelva a Hobbiton, pero esta vez por la calzada.

—Bolsón ha partido —Murmuró—. Viene hacia aquí y no está lejos. Deseo encontrarlo. Si pasa, ¿me lo dirá? Volveré con oro.

—No, no volverá aquí —repliqué—. Volverá al lugar que le corresponde. Y rápido. Le doy un minuto antes de que llame a todos mis perros.

El hombre lanzó una especie de silbido que quizá era una risa, o quizá no. Luego me echó encima al caballo y salté justo a tiempo».

Hay un heroísmo en todo lo concerniente a los hobbits que tiene que ver con una especial cercanía de lo que se tiene miedo de perder. Y lo que se tiene miedo de perder en el caso de la Comarca es la tierra, la cotidianidad de las cosas frente a la burda rutina, la cerveza, la alegría que surge de la sencillez, las canciones y los bosques... Cuando todo esto está en peligro no hay nadie más capaz de poner en juego todo para salvar eso que un hobbit, no porque no tenga nada que perder. Al revés, puede perderlo todo y por eso pone en juego su propia vida para salvarlo.

Otro personaje secundario, Fredegar Bolger, conocido como «Gordo Bolger», encarna este heroísmo en lo cotidiano. Cuando los hobbits van a marcharse de la Comarca, se van a Los Gamos, la casa donde él los espera. Su misión es la de ser enlace con Gandalf o distraer a los Jinetes Negros con el fin de intentar despistar con pistas falsas sobre el rumbo que ha tomado Frodo. Permanecer significa para él perderse el peligro y la belleza de la aventura; pero también crecer en la conciencia de ser responsable de la salvaguardia de los amigos y la Comarca. La valentía exige muy a menudo, renuncia.

Este heroísmo en lo cotidiano, como distinto de lo rutinario, es ilustrativo de una mirada prudente y sabia sobre la condición humana y las edades de la vida. La cotidianidad solo es rutina cuando se convierte en costumbre, y cuando el tedio tiñe de vacuidad la costumbre, anula y aniquila su valor. El heroísmo en Tolkien es compasión, es misericordia, y no solo ni principalmente llevar a cabo grandes hazañas, sino permanecer en la memoria de modos diversos.

Antes de ser Elessar, Aragorn fue sencillamente Trancos. Cuando se encuentran con el montaraz en la posada, y leen la carta que les ha dejado Gandalf, la posdata dice así: «Asegúrate, Frodo, de que es el auténtico Trancos. Hay mucha gente extraña en los caminos. El verdadero nombre de Trancos es Aragorn».

Ahora bien, el poema que se refiere a Aragorn señala, a modo de profecía:

«No todo lo que es oro reluce, ni toda la gente errante anda perdida.

A las raíces profundas no llega la escarcha, el viejo vigoroso no se marchita,

de las cenizas subirá un fuego y una luz asomará en las sombras.

El descoronado será de nuevo rey, forjarán otra vez la espada rota».

«No todo lo que es oro reluce». La Tierra Media está construida sobre un pilar moral sencillo solo a primera vista: que las apariencias engañan. Gandalf es consciente, también como estratega, de que el mal no puede concebir su propia destrucción. Por eso señala durante el Concilio de Elrond que la única esperanza reside en que lo más improbable de todo, que es que el Anillo lo tenga un hobbit, es lo que puede conducir a la victoria: la fuerza en la debilidad. Pues lo único que no es capaz de concebir Sauron es que quien lleva el Anillo no sea un guerrero poderoso, y menos aún que desee destruirlo. Sauron solo puede razonar según su forma de ser, pues el obrar sigue al ser, según la clásica afirmación metafísica. De modo análogo, Boromir, como militar leal y valeroso, quiere presentar batalla y usar el arma del Enemigo contra él. Sin embargo, el sabio Gandalf no trata de conseguir una victoria parcial, sino de arrancar el problema de raíz; y, por tanto, hay que tomar el camino más arriesgado y también el que permita, en su propia locura aparente, una mayor posibilidad de victoria definitiva.

### *Algunas conclusiones*

Frente a un mundo de superhéroes donde el esquema ético está encerrado en sí mismo y obedece a una moral de imperativos categóricos donde no existe Dios o, al menos, Dios no está presente en el actuar de los hombres —por lo tanto hay un superhombre, en cualquiera de sus formas, que es providencia para todos los demás y que no da cuenta de sus acciones más que a su propio don, que habitualmente es aleatorio o fruto de un error de la tecnología que lleva a la consecución utópica de un paraíso en la tierra—, Tolkien muestra que aun cuando hay una instancia superior divina, la memoria de su presencia es motor de la certeza de la sacralidad del mundo. La expectativa que reina en torno a los personajes que pueblan Beleriand o la Tierra Media es la del ser humano que anhela hacer algo que sea digno de pasar a la memoria de una generación a otra, de permitir a cada uno medirse con sus padres.

En esta lógica, el sentido de lo heroico queda matizado por la evidencia de que nuestro tiempo en la tierra es limitado, y ese paso, dominado por una conciencia de la totalidad, ilumina el papel que cada criatura juega no solo a nivel microcósmico en la historia personal o individual, sino en la historia total. Hay personajes que pasan por la vida de Frodo y actúan como providencia para él: Faramir, los personajes de la Comunidad del Anillo, el propio Gollum. Otros no vuelven a coincidir desde la separación en el Anduin hasta el final, un final que es de suyo una paradójica coda de alegría más allá de las lágrimas, y de nostalgia.

La belleza que embelesa y su pérdida, la aniquilación de la memoria preservada en las canciones, ese es el peligro a que se enfrenta el personaje «bueno», y no el miedo, el terror ante la oscuridad o el «mal». Porque, si desaparece la belleza, entonces ya no hay percepción. Y si no hay percepción, no hay esperanza ni recuerdo, porque no habrá comprensión de la muerte como don y de la inmortalidad como aspiración del artista: de la santidad como anhelo del ser humano, donde comparece la plena humanidad y resplandece el don de la gracia.

Finalmente, cabe afirmar que el problema moral de la existencia no consiste en el premio o el castigo como fines a perseguir o evitar en sí mismos. En esa lógica no están presentes en su plenitud ni lo humano ni lo divino. La lógica es la del desinterés y la donación. Y por lo tanto el logro de Tolkien y la apariencia cristiana de su *éthos* están enraizados en el establecimiento de unas coordenadas morales según las cuales cada uno puede llegar a merecer la pertenencia a su estirpe, y el recuerdo vinculado a la tradición a la que pertenece. Siendo lo que se es, sin mutaciones genéticas, sin uso de la tecnología como atajo para actualizar el deseo; de suerte que parece incluso más sensato aspirar a un heroísmo que no sea superheróico.

SEGUNDA PARTE:  
EL SUPERHÉROE EN EL CÓMIC Y EN EL CINE

# DE KAL-EL A EL COMEDIANTE: HISTORIA DE LOS SUPERHÉROES [65]

FEDERICO ALBA

Este capítulo pretende ofrecer un recorrido por la historia del superhéroe en el cómic. A partir de esa panorámica general, trataremos también las expresiones cinematográficas de lo que se ha convertido ya en un género por derecho propio.

Tomaremos como referencia principal dos modelos de superhéroe que van a ser el hilo conductor de todo el capítulo. Aunque hablaremos también de otros personajes, ellos son los dos arquetipos básicos del género, a partir de los cuales surgen los demás. Nos referimos a Superman y Batman, los dos buques insignia de DC Comics que, a su vez, representan dos visiones casi opuestas del heroísmo.

Muchos autores equiparan a los superhéroes con los héroes de la tradición literaria, principalmente la mitología griega. ¿Está justificada esta relación? Creo que sí podemos ver en Superman una especie de moderno Aquiles. Un héroe creado para contemplar sus proezas y virtudes, con unos poderes que lo sitúan por encima del resto de hombres, un modelo apolíneo. También podemos compararlo con Hércules, un personaje con un origen lejos de la Tierra: nace en el Olimpo y es enviado a nuestro mundo, donde vive como un ser superior entre los hombres.

Por otro lado, Batman se acerca más a Ulises, por cuanto es un humano carente de poderes especiales, que se empuja más allá de sus propios límites, llevando su cuerpo y su mente al borde de la perfección humana.

Superman, al igual que Aquiles, abraza la aventura: recibe unos dones y los pone al servicio de una misión, mientras que la vocación de Batman procede de la tragedia, del asesinato de sus padres. Así, esa lucha eterna contra los criminales es como un intento de regresar a su particular Ítaca, esa infancia feliz que quedó rota en el momento en que su familia le fue arrebatada.

Por tanto, se puede afirmar que los superhéroes constituyen una moderna mitología: llevan existiendo más de setenta y cinco años y siguen gozando de gran popularidad, lo cual indica que hay algo verdadero en estas historias, algo valioso a nivel humano que les otorga esta preponderancia en la cultura popular actual.

Comenzamos nuestro recorrido volviendo nuestra mirada hacia los mitos de la Antigua Grecia. Estos héroes podían equipararse a los superhéroes actuales: la gente seguía sus

aventuras, tenían unos rasgos reconocibles, unos poderes y debilidades establecidos, incluso se les podía identificar con unos colores o unos ropajes determinados.

En la Antigüedad había dos tipos de héroes: unos eran los semidioses, hijos de humanos y de dioses, y los otros eran los humanos que podían ser ayudados por los dioses, como en el caso de Ulises. Eran personajes muy nobles y valientes, pero también perseguían honores y su propio interés. Podríamos decir que es un concepto antiguo del heroísmo porque son algo egoístas: buscan la gloria con sus hazañas, aspiran a que se hable de ellos y se les recuerde en la posteridad; incluso, muchas veces cometen actos que hoy podríamos entender como de dudosa moral, y aun así no dejaban de ser héroes, porque para el mundo antiguo el héroe se forjaba en el campo de batalla, es el héroe épico [66].

Más tarde llega el cristianismo, que supone una revolución de los valores. Con ello, el concepto de héroe cambia. Pasamos a entender el heroísmo como un acto altruista. En la era cristiana se ve al héroe como un personaje que se encarga de proteger y servir, de sacrificarse por sus semejantes.

Las ideas de sacrificio y de poner un gran poder al servicio de los demás también parten de la figura de Jesucristo. En ese sentido, sí que podíamos decir que Superman es un personaje eminentemente cristológico, que proviene de un lugar más allá de nuestro firmamento, que pone su gran poder al servicio de la humanidad y se sacrifica por los demás. Pero hay que aclarar que, aunque el personaje presente ese matiz cristológico, no significa que sus autores lo planearan así de antemano. Referentes como Jesucristo están en el imaginario colectivo de la cultura occidental, y nadie se puede abstraer de ellos, aunque sea de forma inconsciente.

Los creadores de Superman, Jerry Siegel y Joe Shuster, eran judíos, y para ellos el modelo procedía de su propia religión: Moisés. Siguiendo la historia del profeta, el planeta Krypton va a estallar y el padre de Superman le pone en una nave espacial para salvarlo enviándolo a la Tierra, donde crece para convertirse en paladín del bien.

Antes de entrar en la creación del superhéroe, debemos mencionar unos precedentes más inmediatos: los seriales cinematográficos de aventuras de los años treinta, tanto de ciencia ficción tipo *Flash Gordon* (1936) o *Buck Rogers* (1938), como de aventuras (*El Zorro*, 1937). Ya desde la primera aparición del Zorro en la película *La marca del Zorro* (Fred Niblo, 1920) se establece la doble personalidad del personaje, que por el día lleva una vida normal, y por la noche se disfraza y cumple su papel de héroe. Este modelo también podría remitirnos a la Pimpinela Escarlata y algún otro precedente literario.

También podemos hablar de un precedente intelectual: la idea del «superhombre» de Nietzsche, el *Übermensch*. Nietzsche hablaba de una evolución mental del hombre, que debía superar el cristianismo, los sentimientos, la compasión. Es evidente que ese

concepto no está presente en Superman, pero sí que queda como punto de partida la idea de un hombre superior, perfeccionado. De hecho, en 1933, cinco años antes de crear a Superman, Jerry Siegel escribe un relato de ciencia ficción titulado *El reino de los superhombres*, que trata sobre un planeta lejano, habitado por unos seres malvados y muy avanzados (aquí sí encontramos la huella de Nietzsche). Después fue refinando la idea, y con la ayuda del dibujante Joe Shuster creó el personaje de Superman.

Así es como Superman aparece en junio de 1938, en el primer número de la revista *Action Comics*, cuya famosa portada fue homenajeada por Bryan Singer en *Superman Returns*.

La gran mayoría de elementos que definen al personaje están ya en ese *Action Comics* número 1. En la primera página se resume el origen: la explosión del planeta Krypton, la llegada del pequeño Kal-El a la Tierra en una cápsula, el descubrimiento de sus poderes... La gran diferencia es que todavía no aparecen los Kent: a Kal-El lo recogen en un orfanato, donde descubren que el bebé tiene una fuerza inusitada. Hay otro aspecto distinto: en vez de volar, el personaje era solo capaz de dar grandes saltos. Superman empezó a volar en el serial de radio que se creó a raíz del éxito de sus aventuras en papel. Hay otras ideas que provienen de estos seriales, entre ellas un elemento fundamental en la mitología *supermaniana* como es la kryptonita. Al igual que Aquiles tenía en su talón el único punto débil de su anatomía, la kryptonita es la única debilidad de Superman, ante la cual queda totalmente indefenso. No deja de ser simbólico que sea un fragmento de su planeta de origen: de la tragedia que significó su origen surge la que es su mayor debilidad. En la película *El hombre de acero* se lleva esta vinculación aún más lejos, al contarnos que el ADN primigenio del que surgen todos los kryptonianos fue introducido en las células de Superman, de modo que en su sangre reside la salvación de su pueblo, una posible vida futura más allá de la extinción. Un nuevo rasgo que se suma a la visión cristológica de la figura de Superman.

El relato de Superman guarda también una estrecha relación con la historia del siglo XX, durante el cual hubo un gran flujo de inmigración en Estados Unidos. Superman no deja de ser un reflejo de ello, es al fin y al cabo un inmigrante que vive un increíble sueño americano. Pero a pesar de convertirse en uno de nosotros y vivir como Clark Kent, es cuando se expresa como Superman que muestra su auténtico ser. De hecho, el Clark Kent que se muestra al mundo es una tapadera, Superman es su auténtico yo (a cuenta de esta idea, recomendamos encarecidamente el monólogo sobre Superman que recita el personaje de David Carradine en la película *Kill Bill vol. 2* (2004), de Quentin Tarantino). Su traje está confeccionado a partir de unas telas depositadas en el interior de la cápsula en que llegó. Así, ese traje representa sus colores, su herencia kryptoniana.

En aquellos primeros cómics, Superman luchaba contra injusticias sociales, no era el

*boy scout* cumplidor de la ley que conocemos hoy. Perseguía a maltratadores de mujeres, humillaba a políticos corruptos, ayudaba a trabajadores explotados... Todo esto le convertía en un fuera de la ley. Se venía de la gran depresión económica, y aún se daban grandes injusticias y desigualdades. Superman se presenta como el campeón de los débiles e indefensos, mostrando unos métodos más expeditivos y violentos que los del Superman posterior. Ese es el aspecto en que más ha evolucionado el personaje. Por lo demás, los elementos principales ya aparecían: la identidad de Clark Kent como periodista apocado y torpe, Lois Lane como reportera agresiva enamorada de Superman, Jimmy Olsen, Perry White... Elementos que han perdurado a lo largo de 75 años, testimonio inequívoco de que Siegel y Schuster tocaron una fibra del imaginario colectivo.

Un año después de la aparición de Superman, a otro joven dibujante llamado Bob Kane le encargan que diseñe un personaje para competir con el hombre de acero. Y a partir de unos bocetos dibujados por Leonardo da Vinci para crear un aparato volador con forma de murciélago, Kane creó el personaje de Batman. Pero en el diseño visual de Batman tenemos mucho que agradecer a un colaborador de Kane llamado Bill Finger, seguramente el héroe anónimo de la historia del personaje. En el primer boceto de Bob Kane, Batman era básicamente una copia de Superman, con un traje similar, en color rojo, unas alas de murciélago y un antifaz. El que le otorgó su *look* definitivo a Batman fue Bill Finger. Afortunadamente, a partir de 2015 la aportación de Finger es finalmente reconocida en los créditos de cómics y películas.

Es curioso que para competir con Superman, Kane y Finger se decidieran precisamente por una especie de reverso del héroe de la capa roja. Frente a un personaje que desplegaba un amplio abanico de superpoderes, ellos proponen un ser humano que usa sus propias fuerzas e inteligencia. También la tecnología y su riqueza, pero un ser humano al fin y al cabo. Obviamente, está muy presente la influencia del Zorro, pero llevado al extremo: Batman es un vigilante duro e implacable, casi se puede decir que tiene la apariencia de un villano, o quizá de un demonio vengador, lo opuesto del luminoso y apolíneo Superman. De hecho, otra de las influencias en el look de Batman es una película muda titulada *El murciélago* (Roland West, 1926), en la que un criminal se viste de murciélago para entrar a robar en las mansiones de la alta sociedad.

Si hoy vemos a Batman como un vigilante que aterroriza a los criminales, en su primera aparición lo era aún más. En la primera viñeta en la que aparece (en la revista *Detective Comics* número 27, de mayo de 1939), sorprende a unos ladrones en el tejado de una casa. A uno lo tumba de un puñetazo y al otro, directamente, lo arroja al vacío. En aquellos primeros cómics Batman no tenía reparos en matar.

Cabe destacar la originalidad de la presentación: el trazo es un poco torpe porque Bob

Kane nunca fue un buen dibujante, pero el diseño del personaje sigue siendo moderno y atractivo. De hecho, Batman ha cambiado muy poco. Eso demuestra, nuevamente, que estamos ante una creación muy bien concebida, una auténtica maravilla del diseño, una imagen muy poderosa que ha permanecido durante setenta y cinco años en el imaginario global, y su popularidad no deja de crecer.

Ya en *Detective Comics* 33 se nos da a conocer el origen de Batman, en apenas dos páginas que exhiben una gran economía narrativa. En tres viñetas nos cuentan el asesinato de los padres de Bruce Wayne, y cómo este hace la promesa de dedicar su vida a combatir el crimen. En otras dos o tres viñetas vemos cómo a lo largo de los años Bruce se forma física e intelectualmente y una noche, mientras medita cómo abordar su plan, aparece un murciélago por la ventana, que le inspira la idea para construir su *alter ego*. Por fin, en la última viñeta aparece Batman como esa criatura de la noche que conocemos. Estas dos páginas constituyen todo un relato seminal, que ha permanecido inalterado a lo largo de más de siete décadas, sigue ejerciendo un gran poder de fascinación y, como demostró recientemente *Batman Begins*, no hace falta retocarlo demasiado. Igual que con Superman, el origen del personaje reside en una tragedia que da pie al heroísmo, pero desde un punto de vista mucho más sombrío: el haber vivido conscientemente esa tragedia y sus consecuencias da a Bruce Wayne el impulso necesario para llevar a cabo su misión. Mientras que Superman no recuerda, obviamente, la explosión de su planeta: es alguien que crece feliz en su planeta de adopción, y en agradecimiento por ello brinda sus poderes al servicio de la humanidad. Abraza su misión sin reservas. Mientras que en Batman su misión es su maldición, un impulso incontrolado.

Esta primera etapa del cómic de superhéroes, desde 1938 hasta mediados de los cuarenta, se llama *Golden Age*, Edad de Oro, porque gracias al éxito de Superman y Batman se inició un *boom* de revistas de cómics y surgieron multitud de personajes y colecciones. En esta época los superhéroes son presentados como iconos, como arquetipos ejemplares. Estamos en plena II Guerra Mundial y América tenía que reafirmarse en sus ideales. El *leitmotiv* de Superman es «verdad, justicia» y lo que llaman ellos «*the american way*», el modo de vida americano. En aquella época era un concepto utilizado para contraponerse a los fascismos. Así, en dos o tres años desde su creación, Superman empezó a ser ese *boy scout* perfecto con el que la gente lo identifica. Por otro lado, a Batman se le asignó la compañía de un adolescente que combatiría el crimen junto a él, el insípido Robin. Se buscaba que los padres no temieran que sus hijos leyeran cómics, porque Batman mataba criminales, usaba pistolas y no se andaba con miramientos. A partir de la aparición de Robin, se suavizó al personaje y las historias se hicieron más infantiles. Por otro lado, los cómics se usan como propaganda: los

superhéroes se contraponen al eje del mal de aquel momento, los nazis y los japoneses.

Por ejemplo, en el primer número del Capitán América, cuya portada reconocerán los espectadores de la película de 2011, aparece el personaje golpeando al propio Hitler. También Superman y Batman viven aventuras en las que van a combatir a Japón o Alemania. En aquellos años, en la última viñeta los personajes hacían recomendaciones tales como «decídes a vuestros padres que compren bonos de guerra».

Hay otro personaje digno de destacar en la *Golden Age*, procedente de un sello independiente: Spirit, obra de Will Eisner. Este autor y este personaje son fundamentales en el mundo del Noveno Arte. No en vano se le califica como el *Ciudadano Kane* de los cómics. El Spirit de Will Eisner supuso una revolución estética sin igual en el medio. Muestra un estilo expresionista que remite al cine de Orson Wells: aprovecha a menudo los primeros términos para destacar objetos (reproduciendo en cierta manera la profundidad de campo del cine). Eisner exhibe una visión muy cinematográfica del cómic, llegando a experimentar con conceptos que hoy siguen siendo atrevidos y desconcertantes, como los límites de una viñeta: podían tener una forma determinada (por ejemplo los ojos de un personaje), ser flexibles, dividirse... Eisner es un innovador del lenguaje del cómic, y cualquiera que esté interesado en esta forma de expresión debe aproximarse a *The Spirit*.

En los años cincuenta se acentúa el proceso de infantilización y ablandamiento de los superhéroes. Empiezan a proliferar más los cómics de ciencia ficción.

Hay un momento importante en la historia del medio, que es la publicación en 1953 del libro *La seducción del inocente*, del psiquiatra Fredric Wertham, en el que se culpaba a los cómics de la delincuencia juvenil. Wertham exponía múltiples ejemplos para defender esta teoría: por ejemplo, defendía que los cómics de Batman y Robin eran una invitación a la homosexualidad, ya que dos hombres no podían vivir juntos en una mansión. Todo el asunto sobre la supuesta influencia de los cómics se acabó llevando al Congreso, con sesiones oficiales sobre el tema. La industria del cómic reacciona creando el «Comics Code», un sello que concedía un comité de censura para asegurar que el cómic que lo portaba no contenía nada perverso. Así, por ejemplo, en los cómics de Batman aparecieron Batwoman y Batgirl, cada una de ellas para ejercer de pareja de Batman y Robin, y que así no hubiera lugar a equívocos.

Las historias de Superman, por otro lado, iban ascendiendo en una escalada de exageración hasta niveles absurdos. Superman es un personaje tan invulnerable que, o se le buscan debilidades o las historias, como pasó en los años cincuenta, acaban siendo ridículas: cada semana se inventaban un poder nuevo. Superman llegó a ser capaz de apagar una estrella de un soplo. Cada vez era más poderoso y precisamente por ello, menos interesante.

Y es en 1956 cuando empieza lo que se llama la *Silver Age*, la Edad de Plata. En el caso de DC, se sitúa en el 56 porque es cuando empieza a operar el nuevo editor, Julius Schwartz, que pretende renovar la compañía. De la *Golden Age* solo permanecían en pie Superman, Batman y Wonder Woman. Schwartz consigue su primer gran éxito cuando aparece el nuevo Flash (una versión mejorada de un personaje de la *Golden Age*), en la mítica historia *El Flash de dos mundos*. Un personaje con un aire distinto a los viejos mitos de la compañía, menos poderoso y más cercano. Repitiendo la operación, se renueva el personaje de Green Lantern, con un inspirado diseño que aún perdura. También surgen nuevos personajes como Atom o Hawkman.

Pero *El Flash de los dos mundos* es también muy importante por otra razón, y es que se da a conocer el «multiverso DC»: Flash viajaba a una Tierra paralela donde se encontraba con Jay Garrick, el Flash original de los años treinta. Así, se estableció que todos los superhéroes de la *Golden Age* residían en esa realidad, llamada Tierra-2, donde podían envejecer, casarse... mientras las versiones contemporáneas al lector, que vivían las aventuras mensuales, habitaban en Tierra-1. Poco a poco se añadieron múltiples universos, con diferentes realidades de la Tierra. Se inventaban historias cada vez más rocambolescas, y las consignaban a los distintos universos.

Respecto a Batman, el gran plan de Schwartz era darle un tono más serio y humano. A principios de los sesenta se renueva por completo el veterano equipo creativo que se ocupaba del murciélago, se creó una nueva imagen, con el óvalo amarillo que lleva en el pecho, pero el intento de devolver al personaje a una senda más seria se fue a pique cuando surge la serie de televisión con Adam West, abiertamente paródica, pop y surrealista. Los cómics siguieron esa estela para capitalizar el enorme éxito del serial, y lo consiguieron, pero artísticamente volvieron a sumir a Batman en un estado lamentable.

Superman, mientras, seguía con sus poderes ilimitados. Apareció Supergirl, e incluso, un superperro que también se había salvado de Krypton. De repente, parecía que medio Krypton había escapado de la explosión. Esta era la *Silver Age* en DC, pero en realidad lo más interesante sucede en otra compañía, porque la *Silver Age* se llama así gracias a los superhéroes de Marvel.

Marvel es como un soplo de aire fresco en el panorama superheroico de los años sesenta. Sus superhéroes se sitúan en un plano mucho más real. Para empezar, nada de Gotham City, Metrópolis, ni otras ciudades inventadas por los guionistas. Casi todos los superhéroes operan en Nueva York. Peter Parker (*alter ego* de Spider-Man) acude a un instituto real, vive en un barrio real, los lectores reconocen las calles. Existe una mayor identificación del lector con los personajes. Dice el director Steven Spielberg que sus películas tratan sobre «personas normales en situaciones extraordinarias», y exactamente

eso es lo que podríamos decir de la mayoría de superhéroes de Marvel. Peter Parker es un joven de 16 años que se encuentra con unos superpoderes producidos por la mordedura de una araña radiactiva (la radiación, el miedo nuclear, está muy presente en las historias Marvel), pero sigue siendo un chico normal, con sus problemas cotidianos: los estudios, las chicas, los achaques de salud de su tía, el dinero... todos estos conflictos son reconocibles y cercanos para los lectores. En los cómics Marvel siempre había un equilibrio entre la aventura y la trama personal del héroe. En Los 4 Fantásticos solían tratar el tema de las relaciones familiares, con los asuntos maritales de los Richards, o los conflictos entre Sue Storm y su hermano, la Antorcha. Incluso podemos citar a los X-Men, a los que se presenta como seres marginados, aspecto con el que se identifican muchos adolescentes. También se relacionan con conflictos raciales, muy en boga en los años sesenta. Con Daredevil se trata la discapacidad. En el caso de Hulk, es un fugitivo de la justicia. Tienen poderes, pero son personas normales, no iconos inalcanzables. Se equivocan, fallan, pero siempre a partir de una pureza de corazón, que es lo que les hace atractivos para los lectores. No obstante, los cómics Marvel sí tienen dos figuras míticas más en la línea de DC, que son Thor, directamente un dios nórdico, y el Capitán América, el mismo personaje de la *Golden Age*, cuyos derechos son adquiridos por Marvel, que lo rescata del olvido dándole una lectura moderna.

Los personajes Marvel sufren siempre las consecuencias de sus errores. En el primer número de Spider-Man, el tío Ben es asesinado y el héroe se culpa a sí mismo, ya que pudo detener al criminal que cometería el asesinato. El *leitmotiv* principal de Spider-Man es «un gran poder conlleva una gran responsabilidad», que aprende a partir del golpe que supone la muerte de su tío por algo que él no ha hecho bien. La historia de Spider-Man es un relato sobre el crecimiento. Por un lado, el descubrimiento de los poderes está astutamente presentado como una analogía de los cambios físicos de la pubertad. Pero también es la historia del adolescente que aprende que la edad adulta requiere asumir responsabilidades.

Otro aspecto muy importante que incorpora Marvel como novedad es el dramatismo de algunas de sus historias. Siempre que en los cómics de Superman le pasaba algo a Lois Lane o a algún personaje importante, acababa revelándose como un sueño, una realidad alternativa, o algún otro ardid que invalidaba lo ocurrido. En cambio, en los cómics de Marvel sí podía ocurrir. Un suceso que traumatizó a los fans de Spider-Man en los años sesenta fue la muerte de Gwen Stacy, la novia de Peter Parker y uno de los personajes favoritos del público. Fue asesinada a manos del Duende Verde, y todavía hoy los lectores siguen hablando del día en el que murió Gwen Stacy.

Así llegamos a los años setenta, la Edad de Bronce de los cómics, donde se completa la lenta pero necesaria renovación en DC Comics. Los lectores comparaban a DC con un

antiguo gran estudio como la Metro-Goldwyn-Mayer y a Marvel, con una especie de cineasta independiente que ofrecía más veracidad y realismo. DC se dio cuenta de que tenía que modernizarse. Por ejemplo, Batman: después de finalizar la serie de televisión, las ventas del cómic cayeron en picado y estuvo a punto de cancelarse. Entonces Julius Schwartz retomó el plan que había intentado aplicar al principio de la década: volver a las raíces, más tenebrosas y serias, del Caballero Oscuro. La operación de «rescate» fue todo un éxito, que debemos a Denny O’Neil y Neal Adams, el equipo creativo contratado para reimpulsar a Batman. El dibujo es mucho más detallado, estilizado y realista. Las historias volvían a ser puro *noir* y él era de nuevo un vigilante implacable, aunque sin llegar al extremo de convertirlo en un esquizofrénico fuera de sí, como pasó en los años noventa. En esta etapa se da un acertado equilibrio porque, a pesar de su dureza, Batman es un héroe. Su misión principal es ayudar a los demás. Es un personaje perfectamente templado: sabe que quiere asustar a los criminales, no se disfraza por un trastorno de personalidad. Esta etapa influyó mucho en las películas de Christopher Nolan, porque fueron los cómics con los que creció el director inglés. De hecho, el primer villano que usa Nolan es Ra’s Al Ghul, una creación de O’Neil y Adams.

Y a finales de los setenta se alcanza una nueva cumbre con el que los fans suelen llamar el «Batman definitivo», de la mano del guionista Steve Englehart y el dibujante Marshall Rogers. El tono es aún más de serie negra, pero sigue mostrando un personaje heroico, equilibrado, un detective disfrazado de murciélago. Por desgracia, esta brillante etapa duró muy poco, apenas unos cuantos números. Aun así, muchos fans siguen considerándolo el mejor Batman.

También hay que destacar una saga limitada que unió a Green Arrow y Green Lantern. Green Arrow era un personaje sin ningún interés, creado en los años cincuenta como una imitación de Batman: un millonario que lucha contra el crimen de noche. En vez de vestirse de murciélago lucía un atuendo a lo Robin Hood y usaba un arco. Para esta serie lo reciclan y lo convierten en un activista que lucha por los derechos sociales. El cómic se convirtió en una especie de «*buddy movie*», las películas de compañeros, tipo *Arma Letal*, en las que dos personajes muy diferentes deben aprender a trabajar juntos. Así, Green Arrow era el idealista y Green Lantern el policía de mente cuadrada, con una idea muy legalista del bien y del mal. En esta saga funcionó muy bien la química entre ellos, iban por toda Norteamérica arreglando problemas, y en todas las historias aparecía un tema social de fondo: el ecologismo, los desahucios, el racismo... En un número el ayudante de Green Arrow se hace adicto a las drogas, un tema muy candente a finales de los sesenta, y no se trata desde un punto de vista moralista, sino humano, indagando en qué le pasa al personaje para meterse en ese mundo. Después de una época en que la gente pensaba que los cómics de DC eran solo aventuras estafalarias sin contacto con la

realidad, este cómic supuso un hito muy importante y dio a conocer a Denny O'Neil como guionista y a Neal Adams como dibujante, el equipo creativo que, como hemos visto, iba a ser fundamental en la historia de Batman.

En el caso de Superman, lo que encontramos es una cierta renovación estética: básicamente, se le da un tono más realista a los dibujos. También se le intenta modernizar a base de detalles intrascendentes, como que Clark Kent trabaje en televisión en lugar de en un periódico, pero no se consigue dar interés a sus aventuras. Se eliminan las exageraciones ridículas de los años cincuenta, pero aun así no se le encuentra el punto adecuado al cómic, que estuvo a punto de la cancelación antes de la película, que supuso la tabla de salvación del personaje. Es en 1978, a partir del gran éxito de *Superman*, cuando el personaje recupera su lugar de privilegio en el panteón de héroes del cómic. El guionista principal de la película es Mario Puzo, el autor de *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972). Puzo es un autor cuyo catolicismo está muy presente en su obra, y construyó el guion de *Superman* (Richard Donner) como una cristología: Se presenta el planeta Krypton como representación del Paraíso: un lugar en que todo es blanco, brillante, limpio... una ambientación «celestial». Siguiendo esa idea, se selecciona a un «dios» de la pantalla, como es Marlon Brando, para hacer de Jor-El, el padre de Superman. Hay unas líneas que el Jor-El de Marlon Brando dedica a su hijo, en las que viene a decir, contradiciendo un poco al cómic, «vivirás en medio de los hombres, aunque no seas uno de ellos. Son un gran pueblo, con una gran capacidad para el bien y es por esa razón por la que te envío a ti, mi único hijo». Es decir, como si fuera un acto de generosidad, cuando en realidad le está salvando la vida. Puzo subraya el carácter cristológico del personaje, que incluso llega a obrar el milagro de la resurrección, cuando encuentra a Lois Lane muerta, y hace que el mundo gire hacia atrás, haciendo retroceder el tiempo y salvándola. Un momento que se sale del tono más verosímil, dentro de lo fantástico, del resto del relato.

La película obtuvo un gran éxito: Richard Donner le otorgó un fantástico equilibrio entre humor, épica y aventura. Pero los Salkind, los propios productores que habían acertado en la contratación del director, arruinaron la saga al despedir a Donner antes de que terminara *Superman II*. Ellos no comulgaban con el tono épico que había impuesto Donner. Contrataron a Richard Lester, un director especializado en comedia, que había rodado las películas de los Beatles *¡Qué noche la de aquel día!* (1964) y *¡Socorro!* (1965) o las versiones paródicas de Los Tres Mosqueteros. Lester terminó *Superman II*, que aunque conserva algunos aspectos de Donner, muestra una contradicción en el tono: en la película de Donner, Superman es tratado como un ser mítico a través de los encuadres y la fotografía. Lester desestimó esa senda en la segunda, elaborando una planificación más funcional, una fotografía mucho más plana, presentando de forma

ordinaria un personaje con una capa roja, además de añadir varios momentos de humor decididamente tonto. Y finalmente, certificó la defunción de la saga en *Superman III*, ofreciendo más protagonismo al cómico Richard Pryor que al propio Superman. La película muestra, no obstante, una subtrama interesante: a Superman le dan una kryptonita artificial, que transforma su personalidad, haciéndolo malvado. Pero el personaje de Superman está tan identificado con el bien, que el Superman «malo» no se puede mantener más que como un desdoblamiento, no una transformación. Y así, finalmente el personaje se divide en dos, y Superman lucha contra Clark Kent. Tras ser derrotado, el Superman «malo» simplemente se desvanece, dejando claro que sus malas acciones no han sido cometidas por el auténtico Superman. La saga degeneró aún más con *Superman IV: en busca de la paz* y casi veinte años después, se intentó rescatar con *Superman Returns*, pero Bryan Singer no consiguió hacerla volar, al remitirse demasiado a la versión de Donner, que en pleno siglo XXI no terminaba de encajar.

Finalmente, en 2013 se produce el renacimiento de Superman en el cine gracias a *El hombre de acero*, producida por Christopher Nolan y dirigida por Zack Snyder. Esta nueva versión se aleja totalmente de la de Donner, pero mantiene las señas de identidad del personaje, basándose en cómics más recientes y exitosos como la serie homónima de John Byrne, *Legado* (2003-04) u *Orígenes Secretos* (2009-10). Henry Cavill es el primer Superman convincente desde Christopher Reeve, y Snyder vuelve a dotar al personaje de un aura mítica, subrayando nuevamente los aspectos cristológicos.

Volviendo a los cómics, llegamos a los años ochenta, cuando comienza una moda de lo grandilocuente, muy en el estilo de esa década en tantos aspectos. Son los grandes eventos cósmicos, de tal manera que en Marvel publican *Secret Wars* (1984-85), que reúne a todos los héroes y villanos, y los enfrenta a una entidad cósmica. Muere algún personaje secundario, y Spider-Man encuentra el famoso uniforme negro, que resulta ser un simbionte alienígena que afecta a su personalidad. La colección fue un éxito, así que no tardó en llegar *Secret Wars II* (1985-86).

Pero el evento más importante es el de DC: *Crisis en tierras infinitas* (1985-86). Como hemos visto, desde los años cincuenta el universo DC contaba con multitud de realidades paralelas. En los ochenta se decidió simplificar las cosas y que en *Crisis en tierras infinitas* se destruyera este «multiverso». De la crisis surge un único y nuevo universo, en el que DC conseguía, por fin, lo que había pretendido desde que surgió Marvel, que es ofrecer versiones renovadas de sus superhéroes, de tal manera que reimaginan a Superman gracias a un guionista y dibujante fantástico, John Byrne, con una saga titulada *Superman: El hombre de acero* (1986). Lex Luthor es presentado como un gran magnate (en lugar de un científico loco) y los poderes de Superman se atenúan bastante. Se le puede hacer daño, se le puede vencer y no es capaz de hacer cualquier cosa que se

le ocurra a los guionistas.

A Batman lo rellaman con la nueva versión de Frank Miller, un clásico del cómic titulado *Batman: Año Uno* (1987), también muy influyente en *Batman Begins*. Y consiste en volver una vez más a las raíces. Es el Batman oscuro, que surge de la tragedia. La curiosidad es que en *Año Uno* la historia está contada desde el punto de vista del comisario Gordon, que por primera vez tiene un gran protagonismo en el cómic, aspecto que también ha recogido en el cine Nolan, y por supuesto la serie de televisión *Gotham*, que bebe de las películas del inglés. De Wonder Woman ofrece una nueva versión George Pérez, que también la convierte en un personaje interesante por las conexiones con la mitología griega y por su condición de icono de fortaleza femenina.

Y así, a mediados de los ochenta llegamos a la posmodernidad: empieza a haber una reflexión sobre los cómics en el propio medio, y se revisa el papel del superhéroe. Esto es evidente en *Watchmen* (1986-87), cuya adaptación a película es muy fiel al cómic original. Estamos ante una obra maestra del Noveno Arte, el único cómic que ha ganado el prestigioso premio artístico Hugo. También fue seleccionado por la revista *Time* como una de las mejores novelas del siglo XX [67]. Muchos dicen que *Watchmen* es al cómic de superhéroes lo que el *Quijote* es a los libros de caballería.

Por otro lado, hay que destacar *El regreso del Caballero Oscuro* (*The Dark Knight Returns*, 1986) de Frank Miller, un relato alternativo sobre un Batman de 60 años, cansado y retirado, que después de mucho tiempo vuelve a ponerse el traje para combatir el mal ante la degeneración de la ciudad de Gotham. Esta obra ha sido enormemente influyente en el mundo del cómic, y también en las adaptaciones del personaje al cine, muy en especial, en el último Batman de Nolan, incluso desde el título original: *The Dark Knight Rises*. También es un Batman retirado que vuelve a la acción y debe superar sus propias limitaciones físicas, mentales y espirituales.

Esta posmodernidad se deja ver en un cuestionamiento del superhéroe. La sociedad ya no abraza al héroe como salvador: en *Watchmen* vemos cómo hay manifestaciones contra los superhéroes, ellos se rebelan, se ocultan o se corrompen. Por cierto, *Watchmen* sirvió de inspiración a *Los Increíbles*, aunque la película de Pixar presentaba el tema desde un punto de vista cómico.

Otro aspecto posmoderno es la crisis de identidad: el propio superhéroe ya no sabe si lo que hace está bien o mal. Este tema se trata en profundidad tanto en *Watchmen* (el personaje del Comediante encarna una actitud desencantada, asumiendo que los superhéroes no pueden salvar a nadie, que son tan malos como los demás), como en *El regreso del Caballero Oscuro*. El cómic de Frank Miller es tan autoreflexivo, que en algún momento el propio Batman se llega a cuestionar qué hace él disfrazado de murciélago. El enfrentamiento final entre Superman y Batman es también esencialmente

posmoderno porque Frank Miller no los usa como personajes, sino como arquetipos. En este cómic Superman es un agente servil del gobierno de EE UU, que lo manda a misiones secretas encubiertas con fines políticos. Y Batman es un renegado, un fuera de la ley desengañado. Así, Miller lleva los arquetipos al extremo: Batman como vigilante oscuro, y Superman como defensor del *statu quo*.

En medio de este panorama es cuando surge en 1989 (a tiempo para el cincuenta aniversario del personaje) la película *Batman* de Tim Burton, que esencialmente retrata el primer año del Batman de Bob Kane. La película ganó el Óscar a la dirección artística por esa reconstrucción fantástica de Gotham, una ciudad retrofuturista, pues presenta una idea del futuro desde la perspectiva de los años treinta y cuarenta, claramente inspirada por la *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang. En cambio, los personajes van vestidos con ropas de los años cuarenta. Es una película atemporal porque también vemos televisores y tecnología de los años ochenta. Aparte de la influencia de Bob Kane, presenta también algo de la visión posmoderna de Frank Miller.

Esta película supuso un éxito arrollador y provocó lo que se dio en llamar «batmanía». Puso al personaje en primer plano de la cultura popular, una posición de honor de la que todavía no se ha bajado. También consiguió cambiar la percepción pública sobre el mismo: para el gran público, Batman era todavía el bufón de la serie de televisión. El retorno a sus raíces oscuras desde los años setenta lo había saboreado una minoría, los lectores de cómic. Cuando se supo que se iba a hacer una película de Batman, mucha gente pedía que repitiera Adam West, o que lo sustituyera Bill Murray haciendo una parodia... Pero el productor Michael Uslan y el director Tim Burton tenían claro que querían adaptar el Batman auténtico y original. A través de la película, la gente entendió que Batman era un personaje serio y oscuro, y su atractivo universal alcanzó su máximo potencial. Es una cuestión de ser fiel a la esencia del material original.

El éxito de la película propició que en los cómics se exacerbara lo oscuro. Y no solo en Batman: en todos los cómics. De repente Spider-Man, que siempre había sido un personaje muy luminoso y juvenil, pasaba por experiencias muy tenebrosas entre las que se cuentan que le enterraran vivo.

En la época en la que se estrena *Batman*, matan a Robin en el cómic, después de que los lectores lo decidieran en una votación telefónica. Y los guionistas interpretaron esa decisión, y llevaron a Batman a una deriva brutal, esquizofrénica, comportándose como un psicópata. Esto se aprecia también en la secuela de *Batman*, titulada *Batman vuelve* (1992), del propio Tim Burton, en la que Batman llega a poner una bomba en los pantalones a uno de los ayudantes de El Pingüino y, con una sonrisa en los labios, lo tira en una cloaca y se aleja tranquilamente mientras el esbirro vuela en pedazos. Es un Batman demasiado oscuro, sin alma. Se le llevó demasiado al extremo y no era lo que el

público quería, porque la recaudación descendió bastante. Después la saga cayó en las manos del nefasto Joel Schumacher, que la convirtió en un espectáculo de circo, con los famosos trajes con pezones, su iluminación de neones rosas y verdes, el humor tonto...

En cuanto a los cómics, en los años noventa asistimos a un furor iconoclasta. Después del posmodernismo, el siguiente paso solo podía ser dar muerte a los mitos, empezando nada menos que con Superman. Fue noticia en todos los medios de comunicación: DC Comics iba a matar a Superman. Y aunque los guionistas se lo habían planteado simplemente como una historia con un título llamativo (y que, por supuesto, Superman acabaría regresando), de repente se vieron inmersos en un maremágnum colosal. El cómic tuvo unas ventas brutales y recibieron millones de cartas de gente indignada. No necesariamente lectores de cómics, sino simplemente gente que necesita saber que Superman «sigue estando ahí», una interesante reacción. El cómic, que es un medio muy minoritario, volvió al primer plano de la actualidad.

Poco después, en la serie de Batman llega la saga *Knightfall: La caída del murciélago* (1993-94), en la que se introduce el personaje de Bane. Es otra gran influencia en la película *El Caballero Oscuro: La leyenda renace*. El personaje de Bane le parte la espalda a Batman, que se queda paralítico. No así en la película de Nolan, que se quiere manejar siempre en un terreno más realista, así que no llega a partírle la espalda sino que le produce una lesión de la que Bruce Wayne se recupera. En el cómic, en cambio, queda paralizado. Hay un personaje que retoma el papel de Batman, Azrael, pero lleva su misión demasiado al extremo. Finalmente, una mutante con poderes sanadores cura a Bruce Wayne, que recupera su puesto después de vencer a su enloquecido sustituto.

Toda esta tendencia iconoclasta también afecta al personaje de Green Lantern, Hal Jordan, que es tentado por el lado amarillo de la fuerza: en el universo Green Lantern, el verde es el color del valor, y el amarillo es el color de la cobardía, el miedo y el mal. Green Lantern se deja seducir por ese poder y asesina a todos sus compañeros del cuerpo de Green Lanterns, se convierte en el mayor villano de toda la historia de DC, destruyendo una ciudad entera, y finalmente acaba muriendo. Todo eso se soluciona en años posteriores porque en los cómics todo se puede resolver, por supuesto.

Y llegamos a la última etapa, en la que todavía estamos inmersos, desde el año 2000: una edad de oro que se da en el medio del cine, y que repercute en el cómic, lógicamente. Desde 1997, cuando se estrena la horrible *Batman y Robin*, nadie en Hollywood se había atrevido con los superhéroes otra vez. Y fue en el año 2000, con la película *X-Men* (La Patrulla X, para los que leíamos los tebeos de los ochenta) cuando el género renace de sus cenizas. Bryan Singer, un director que había realizado dos thrillers bastante personales (*Sospechosos habituales*, 1995 y *Verano de corrupción*, 1998) subraya el carácter que había dado Stan Lee en sus cómics a los mutantes como seres

marginados por la sociedad, que paradójicamente salvan a aquellos que los odian. Singer también presenta otro interesante rasgo que estaba ya en el cómic: no exhibe una división maniquea entre buenos y malos, sino que los mutantes deciden ayudar o combatir a la sociedad que los margina. Todos tienen sus motivos. Puedes entender que Magneto esté enfrentado a la sociedad que lo había recluido en un campo de concentración por ser judío, que después pretende marginarlo por ser mutante... No se justifican sus actos, pero se presentan sus razones [68].

El éxito de *X-Men* posibilita que por fin llegue a las pantallas una película sobre Spider-Man en el año 2002. El film de Sam Raimi, bastante mejor como película y como adaptación, por cierto, que la más reciente *The Amazing Spider-Man*, da lugar a dos secuelas: *Spider-Man 2*, uno de los mejores ejemplos del género, y *Spider-Man 3*, bastante discutible. El *reboot* de Marc Webb, por su parte, dio lugar a una sola secuela, cuya tibia acogida ha motivado la cancelación de la saga y la integración de Spider-Man en el universo cinematográfico de Marvel Studios [69].

Pero el mayor logro de esta etapa es la trilogía del Caballero Oscuro de Christopher Nolan. El director inglés toma un personaje que estaba totalmente muerto para el cine, y lo que hace es, nuevamente, ir a las raíces de lo que está ya en los cómics. En las películas de Nolan se respeta mucho la idiosincrasia del personaje. Es esencialmente el Batman de la Edad de Bronce, un personaje equilibrado, con un plan, que sabe exactamente por qué se disfraza de murciélago y actúa como lo hace. Por supuesto surge de un impulso interior y es un personaje oscuro y obsesionado, también como en los cómics de Frank Miller. Es una amalgama de lo mejor de la historia de Batman. Además, ese matiz realista que Nolan intenta dar a su cine le viene muy bien a un personaje que esencialmente es un humano sin poderes, y que por lo tanto se presta a una historia más de cine negro [70].

Y ahora queda abierto el futuro, después del éxito arrollador de *Los Vengadores* y el universo compartido Marvel. Parece que se está conformando una doble tendencia: por un lado, el estilo Marvel, con películas tipo *Iron Man*, *Guardianes de la galaxia*, *Los Vengadores*... películas más coloristas, con más humor, muy entretenidas, pero un poco intrascendentes. No como algo negativo, ya que ellos asumen su condición de puro entretenimiento. Y por otro lado DC, a través de la trilogía del Caballero Oscuro, y la que supone el inicio de su propio universo compartido, *El hombre de acero*: unas películas más asentadas en la realidad, más serias, dramáticas y reflexivas.

Las dos últimas grandes películas del género muestran resultados dispares: por un lado la inteligente, arriesgada y original *Batman v. Superman: El amanecer de la justicia*; por el otro, la fallida *Capitán América: Civil War*.

La película de Snyder indaga en el conflicto inherente a dos personajes que

representan las dos caras del heroísmo, profundizando en la metáfora religiosa iniciada en *El hombre de acero*. Superman completa el ciclo cristológico al sacrificar su vida y quedar apuntada su próxima resurrección. Mientras, el Batman de Ben Affleck, basado en la versión de Frank Miller, muestra un arco de transformación que lo lleva desde el desencanto y la amargura propia del posmodernismo a una renovada fe en la humanidad y su misión gracias al ejemplo de Superman.

La película de los Russo, en cambio, se aleja del interesante cómic de Mark Millar en el que se inspira, pergeñando una trama incoherente en la que las motivaciones de los personajes nunca funcionan, y todo parece encaminado a una simple exhibición de superhéroes peleando, sin asomo de dramatismo.

No deja de ser paradójico que la crítica machacara la película de Snyder, quejándose de que fuera «demasiado seria», y ensalzara *Civil War*. Parece que el éxito abrumador del universo Marvel hace que se rechace cualquier propuesta diferente, lo cual puede conducir a una perjudicial homogeneización del género.

En cuanto a cómics, lo más reciente que encontramos es, por un lado, los «reinicios». Las exitosas películas de esta última década y media generan espectadores interesados en los cómics, muchos potenciales lectores nuevos. Las editoriales quieren recoger a esos clientes sin que se lo impida el no conocer las historias precedentes. ¿Qué hacer, pues? Reiniciar. Ofrecer versiones actuales de la misma historia, desde el principio. En el caso de Marvel, la línea «Ultimate»: *Ultimate Spider-Man* (2000), *Ultimate X-Men* (2001), *Ultimate Iron Man* (2005)... Y en el caso de DC, *The New 52*, porque son 52 cómics y son nuevas versiones: Superman ya no lleva sus característicos calzones rojos, por ejemplo (adaptándose así a la nueva película), y se cambia la historia de sus comienzos, incluyendo una muerte prematura de sus padres adoptivos. Hay otros personajes que han cambiado muy poco, como Batman. En cualquier caso, el recorrido de los New 52 ha sido breve por la tibia acogida de los lectores, y ya se ha puesto en marcha un nuevo evento que traerá de vuelta a las versiones más clásicas del catálogo DC: *Rebirth*.

Ya hemos visto que las épocas más brillantes de estos personajes coinciden con momentos de gran crisis tanto política, económica o bélica, como humana. Cabe preguntarse si el hecho de que surjan en un momento concreto de la historia puede tener una significación social. La Edad de Oro coincide con la II Guerra Mundial. Se estaba saliendo de una crisis económica muy fuerte, y es entonces cuando surge un peligroso enemigo exterior. Los superhéroes representan los altos ideales que hay que defender en un momento de extrema gravedad y riesgo para la libertad.

La Edad de Plata se da en los años sesenta. En aquel momento tenía lugar otra crisis, aunque un poco más intangible: la juventud pone en cuestión todos los valores que se ensalzaban precisamente en la II Guerra Mundial. Las generaciones que nacen en la

posguerra fueron derribando esos pedestales y ya no creían en las mismas verdades. Esa crisis del espíritu humano se concreta en los héroes de Marvel, ya que se definen sobre todo por sus problemas cotidianos y conflictos internos.

Cabría entonces preguntarse sobre la época de esplendor que vive actualmente el género superheroico desde la década del dos mil: ¿es un síntoma de un nuevo período de crisis humana? Sabemos que hay una grave crisis económica, pero ¿es posible que exista otra a un nivel más profundo? Probablemente hasta que pasen unos años no tendremos perspectiva suficiente para valorarlo.

# EL SACRIFICIO MORAL COMO NUEVA FORMA DE ENTENDER EL CINE DE SUPERHÉROES

JOSÉ GABRIEL LORENZO

## *Introducción*

La realidad que nos rodea siempre ha sido ambigua. Ni blanca ni negra sino de tonos grises. Nada maniquea como en muchas ocasiones ha tratado de inculcarnos el cine procedente de Hollywood desde sus inicios. Tal y como recoge Román Gubern en su magnífico libro sobre la historia del cine, desde los primeros tiempos, la industria cinematográfica norteamericana ha desarrollado argumentos «barajando los esquemas mitológicos más elementales, con películas de *buenos y malos*, persecuciones y tiroteos, angustias y final feliz» [71]. Por esta razón, no es de extrañar que la aparición de los superhéroes en los cómics a finales de los años treinta del siglo pasado atrajera la atención de la industria hollywoodiense. Desde ese mismo instante, las aventuras de estos tipos vestidos con ropa de licra e ilustradas en viñetas sobre papel pasaron a ser susceptibles de convertirse en celuloide. Los criterios morales, perfectamente diáfanos, sobre la bondad y la maldad que emanaban de los cómics encajaban de manera eficaz en la lógica narrativa que se imponía en las historias que se contaban desde Hollywood (a este respecto jugó un papel determinante el código Hays). Con el paso del tiempo, el trato que los guionistas han otorgado al personaje del superhéroe, primero en los cómics y, más tarde en el cine, ha sufrido una evolución que no resulta nada novedosa si se atiende a la evolución que la creación de personajes ha tenido en la literatura.

¿Por qué la figura del superhéroe en el cine tan apegada a la perfección moral en sus decisiones ha sufrido en los últimos tiempos una evolución que ha puesto en duda el valor de sus acciones y que, incluso, ha llegado a atormentarle psicológicamente? ¿Cómo ha evolucionado el cine de superhéroes para tener éxito en una sociedad tan relativista como la nuestra? De este análisis saldrá la clave que conecta al espectador de hoy en día con un nuevo tipo de superhéroe, cuya configuración dramática es muy distinta en la actualidad con la que este personaje tuvo en sus inicios tanto en el cómic como en el cine.

## *La evolución del personaje dramático del héroe en el teatro*

### *y en el cómic*

Desde las primeras creaciones de los autores griegos, como Esquilo, Sófocles o Eurípides, el tono ambivalente que predomina en la realidad siempre pasó a segundo plano. La consecuencia más inmediata de esta decisión es que los personajes que ellos crearon distaron mucho de poseer profundidad psicológica. Este enfoque tan diáfano de la moral antigua abría una brecha entre la vida y la ficción por la que se discernía el mito, «y puesto que la tragedia es imitación de personas mejores que nosotros, se debe imitar a los buenos retratistas. Y es que ellos, aunque al reproducir la imagen particular de aquellos a los que retratan procuran sacarles parecido, los pintan más bellos. Así también, el poeta, al imitar a hombres irascibles o indolentes y a personas que tienen defectos de carácter parecidos, aun siendo tales, debe presentarlos honrados» [72].

En resumidas cuentas, el uso de la mitología como base para contar historias originó el arte de la narración, primero oral y luego escrita, que fue transmitiéndose de generación en generación mientras cada pueblo de la antigüedad creaba sus propios héroes a los que admirar e idolatrar. Con los triunfos y las aventuras de dichos personajes, el oyente y el lector ocasional conectaban, exclusivamente, a nivel emocional, porque disfrutaban imaginando a los protagonistas superar los obstáculos, más que a nivel identificativo, debido a que no podía establecerse ninguna relación humana con las increíbles hazañas y la resuelta determinación de tales protagonistas. De esta forma, su comportamiento heroico resulta imposible de emular por el público. La cuestión final que se suscita en la actualidad y que está vinculada a la que se planteaba al final del apartado anterior, es ¿por qué para el espectador ya no supone un simple reclamo la fortaleza física del protagonista?, ¿cuándo empezaron los personajes a gozar de un crecimiento psicológico que cuestionaba sus decisiones?

La clave de la evolución de la creación del personaje dramático la da Harold Bloom cuando afirma que «la idea del carácter occidental, del ser interior como agente moral tiene muchas fuentes: Homero, Platón, Aristóteles, Sófocles, la Biblia, San Agustín, Dante y Kant y todo lo que se quieran añadir. La personalidad, en nuestro sentido, es una invención shakespeareana y no es solo la más grande originalidad de Shakespeare sino también la causa de su perpetua presencia» [73]. William Shakespeare es el primero en crear personajes caracterizados por una ambigüedad moral que proporciona el perfil psicológico que les hace más humanos, porque «sin conciencia no existe lo trágico en una historia» [74]. El público puede reconocerse en Hamlet, Otelo o Macbeth, pues son cercanos, son reales.

Se rompe así con la concepción clásica de escritura, tal y como recoge Aristóteles en la *Poética*. De hecho, a los dramaturgos ingleses de los siglos XVI-XVII «se les acusaba de

no respetar las unidades clásicas de tiempo, lugar y acción. También de crear protagonistas que distaban mucho del concepto tradicional del héroe trágico y de descuidar la forma» [75]. En Otelo o en Hamlet, por ejemplo, colisionan la conciencia moral y las acciones que han desembocado en fatídicas decisiones. Se abre una herida en el alma que ocasiona una consternación interior. Es el precio que tienen que pagar por ser propietarios de una conciencia y una psicología creadas a la medida de los hombres. No son personajes conducidos inexorablemente por un *fatum* o destino trágico al que están abocados sin remisión como se hacía en el teatro griego, donde el protagonista asumía, sin remedio, su propia tragedia y de esta manera se anulaba por completo su capacidad de decidir y, por lo tanto, de acertar o errar libremente.

El poeta inglés del siglo XX Wystan Hugh Auden, seguidor de T. S. Elliot y admirador del teatro de Shakespeare, arroja un testimonio muy clarividente cuando señala la evolución que ha sufrido el personaje dramático en el proceso de escritura de una obra teatral destacando como dato importante y revelador el contexto histórico tan distinto en el que se desarrolló la literatura clásica griega y romana en relación con el teatro isabelino:

«Las premisas no cristianas incluyen, en primer lugar, que el carácter (del personaje, se entiende) viene determinado por el nacimiento y el entorno; en segundo lugar, que el hombre puede adquirir la libertad mediante el conocimiento, es decir, que quien conoce el bien lo pondrá en práctica. La tercera premisa no cristiana es la comprensión de Dios como justicia retributiva, donde el éxito es bueno y el fracaso se identifica con el mal, y donde no hay necesidad alguna de perdón o piedad. Sin embargo, Shakespeare, como todos nosotros, es heredero de la psicología cristiana... todos los hombres son iguales no porque tengan el mismo talento, sino porque todos tienen una voluntad capaz de elegir» [76].

Esta evolución del personaje teatral que llega a nuestros días ha tenido un recorrido semejante en el mundo de los superhéroes creados para el cómic. Estados Unidos fue el país que vio nacer a Superman y a Batman a finales de la década de los años treinta y a Spider-Man, a Los Cuatro Fantásticos, a Iron Man y a muchos otros en la década de los años sesenta y lo hicieron de la misma forma en que surgieron los mitos en la Antigua Grecia. Pero el superhéroe protagonista del cómic también ha experimentado un crecimiento hacia el descubrimiento de su humanidad y, de esta forma, la ambigüedad moral fue introduciéndose en estos ídolos cuya conciencia parecía inapelable y siempre justa. Así, el cómic pasó de ser el único género que parecía poner coto al relativismo moral a desarrollar historias dotadas de profundidad psicológica.

Fue en 1986 cuando «dos novelas gráficas como *Batman, el regreso del Caballero*

*Oscuro* y *Watchmen* nos invitan a reconsiderar por completo cuál es nuestra concepción del superhéroe y a pensar de nuevo en algunos de los principios morales fundamentales en los que tradicionalmente se ha apoyado nuestra apreciación de los superhéroes» [77]. Así, lo que el teatro tardó dos mil años en incorporar a la creación del personaje dramático, el cómic lo demoró casi cincuenta años.

### ***El cine norteamericano y la evolución moral de sus protagonistas. Del héroe al antihéroe***

Al cine realizado en Estados Unidos le ha supuesto desde siempre un esfuerzo enorme mostrar la ambigüedad moral de los protagonistas. Como se ha mencionado, a este propósito no ayudó especialmente la aparición del Código Hays, que desde la época inmediatamente posterior a la Gran Depresión económica de 1929 y hasta mediada la década de los años sesenta introdujo unas normas maniqueas con el fin de no corromper a la ingenua e inocente audiencia y protegerla de la indecencia moral que podía emanar de las películas. En este escenario el *bueno* siempre debía triunfar y los *malos* debían fracasar siempre en sus propósitos.

A partir de la segunda mitad de la década de 1960 las películas impulsadas por directores y productores arriesgados empezarán a dejar de ser moralmente tan diáfanas. La línea que separa con meridiana claridad a los personajes virtuosos de los que estaban influidos por la corrupción y el vicio —es decir, al protagonista del antagonista— se irá borrando paulatinamente y el trazo grueso inicial se transformará en una línea casi imperceptible a través de la cual la dualidad moral de antaño se mezclará en ambos arquetipos de personajes. El *malos* dejará de recibir una lección o escarmiento, la mayor parte de las veces obtenidos a través de su muerte al final de la película y el protagonista ya no será la referencia moral y el ejemplo de buena conducta. Como atestigua, de nuevo, el historiador cinematográfico Gubern, «esta reveladora evolución cultural del cine norteamericano, como signo elocuente de los nuevos tiempos, se manifestó con su oscilación pendular entre el cinismo y la amargura, expresando el desencanto y la crisis moral tras el derrumbe de la arraigada y optimista mitología del *American dream*» [78].

De esta manera, el disfrute sensorial de muchas películas norteamericanas anteriores a este momento daba lugar a un poso emocional originado en el triunfo ineludible del bien. A partir de este instante, también prevalecerá y se unirá a las anteriores percepciones una sensación intelectualmente ambivalente fruto de la delgada y prácticamente imperceptible línea que separa las dos opciones morales ya mencionadas. La identificación entre las vivencias del espectador y las acciones procedentes de las motivaciones, tanto del protagonista como del antagonista, se harán patentes a través del

ejercicio intelectual. Así, la fusión de ambas dará lugar a la aparición en el público de una serie de sentimientos encontrados proporcionados por la ambigüedad moral de los héroes protagonistas.

Obviamente, la ruptura con el cine anterior a la fecha de 1965 no se produjo de una forma brusca, sino que tuvo sus raíces en el surgimiento de películas que poco a poco fueron convirtiéndose en sedimento para provocar un brote más generalizado y destacado a partir de 1965. En este sentido, habría que destacar la aparición de Ethan Edwards, el personaje principal de la película *Centauros del desierto* (John Ford, 1956), uno de los primeros héroes que empezaron a romper los férreos moldes construidos por el código moral del senador republicano William Hays. Por esas fechas también empezaron a proliferar «los héroes infelices, grises y desafortunados de Robert Aldrich contrarios a los viejos héroes optimistas interpretados por Douglas Fairbanks» [79] que también supusieron raras incursiones en la ambivalencia moral del héroe a finales de los años cincuenta y que, en la siguiente década, ayudaron a crear un patrón creativo. Ahí quedan para la posteridad los antihéroes de las películas de Sam Peckinpah o Arthur Penn. Sin embargo, el culmen de estos personajes moralmente ambiguos lo ostenta hasta la fecha el personaje de Travis Bickle, prototipo del antihéroe, protagonista de *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976).

Desde el esquematismo inicial de las primeras adaptaciones televisivas de Superman en los años cincuenta hasta la hondura moral que presentan muchos superhéroes en el siglo XXI existe un recorrido cuya meta se alcanza a través del desarrollo del conflicto interior del personaje dramático. Las primeras adaptaciones que se hicieron para la televisión consistieron en episodios que carecían de una forja heroica y, por supuesto, de ambigüedad moral. «El hombre justo siempre aspira a ganar la batalla a los injustos. Así es como los estadounidenses de 1960 se veían a sí mismos» [80], por lo tanto los relatos consistían simple y llanamente en disputas entre el bien y el mal. Era lo que el público demandó durante la mayor parte del siglo XX, de alguna forma, se entendió que si existían personas sin doblez ni dudas respecto a su misión en la vida, esas debían tener la naturaleza de un superhéroe. La transformación de la realidad en la que vive el espectador ha desempeñado un papel muy importante en la evolución sufrida por el personaje del superhéroe.

### ***Cronología de la evolución psicológica y moral de los principales superhéroes vistos a través del cine***

#### *La evolución cinematográfica de Superman*

La primera película relacionada con el género de superhéroes que se llevó a cabo fue

*Superman*. Superman es, sin lugar a dudas, el personaje más influyente de la historia de los cómics y el más popular. Por la acogida que tenía este superhéroe entre el público no podía ser otro el que abriera la brecha de las adaptaciones cinematográficas. Además, a la sombra de su éxito van a realizarse numerosas adaptaciones de superhéroes del cómic al cine que llegan hasta la actualidad. La película se decantó por un tono moralizante prototípico de las aventuras del cómic de dicho superhéroe donde la única posibilidad de debilitarlo consistía en acercarlo a la kryptonita. Por lo demás, Superman resulta un superhéroe invencible, un extraterrestre que ha venido de otro planeta y que carece de defectos físicos, que debe integrarse y convivir con la raza humana a la que va a proteger bajo su rojo manto.

El único punto del personaje donde se puede observar la meta interior que rompería el esquematismo inicial de su personalidad y que, por lo tanto captará con mayor interés la atención del espectador, es su capacidad de decisión. ¿Cómo se le puede crear algún tipo de problema a un superhéroe que lo puede todo? La solución que planteó Mario Puzo se conoce con el nombre de decisión entre dos bienes irreconciliables, un dilema: dos alternativas igualmente válidas, de tal forma que elegir una opción va a suponer un menoscabo físico o psicológico en el personaje procedente de la alternativa que no ha elegido. Lex Luthor da con esta clave que es el punto débil de todos los seres, incluidos los superhéroes. En la película, esta situación está representada por los dos misiles que lanza el villano, uno hacia el este y el otro hacia el oeste de Estados Unidos. Cualquiera que sea la decisión que tome Superman será un fracaso porque no puede estar en dos sitios a la vez. De esta forma, el misil que no puede alcanzar explotará causando los mayores desastres incrementados por el hecho de que la explosión provocará el fallecimiento de su amada Lois Lane. En este punto parecería que se ha encontrado en Superman un punto débil más allá de la kryptonita que hará sucumbir al superhombre por antonomasia en un conflicto interior que lo lastrará de por vida y abrirá una herida profunda en su psicología.

Con la moral seriamente dañada y la rabia recorriéndole las entrañas, esta circunstancia no se concretará en algo más allá que del hecho anecdótico, ya que Superman buscará la solución para salir incólume incluso ante la muerte de la persona que ama, la situación más trágica a la que se le puede someter. Así, los responsables de la película no se atrevieron a que se produjera la identificación entre el espectador y el protagonista durante mucho tiempo y fueron incapaces de prolongarla hasta el final. Superman hace girar el mundo en sentido inverso al habitual para retroceder en el tiempo y recuperar a su chica. De esta forma, el superhéroe sigue siendo inalcanzable para el espectador y su configuración dramática continúa distanciada del mismo. Desde el punto de vista narrativo se trata de un final un tanto débil porque no tiene consecuencias negativas para

el superhéroe el incumplimiento del mandato procedente de su padre por el cual le prohibía interferir en la vida de los hombres.

En *Superman II* se añaden connotaciones nuevas al perfil esquemático de la personalidad del superhéroe ya que por voluntad del protagonista se le extraen todos sus superpoderes y queda convertido en un humano más. La decisión que provoca esta acción es la pretensión de Superman de iniciar una vida junto a Lois Lane, sin el compromiso de tener que salvar al mundo cada vez que existe un problema. El conflicto interior del héroe se muestra en todo su esplendor ante este dilema de graves consecuencias para la humanidad, cuyo futuro está en peligro por la aparición de tres extraterrestres de poderes equiparables a los de Superman. Por esta razón, al igual que sucede en la primera parte, las consecuencias del dilema no se llevan hasta las últimas consecuencias y el peso emocional con el que se supone se alcanza la implicación más profunda del espectador en la película no resulta más que un amago de vanas implicaciones morales porque la película no se ocupa de los motivos que llevan a Superman a convertirse en un héroe. El peligro que resulta de la dejación de su deber es tan extremo, incluso para él mismo, que no le quedará más remedio que volver a convertirse en Superman. La lección que ha aprendido el superhéroe es clara: jamás debe anteponer sus deseos personales a los del bien común. Quizá pueda emanar de este final un cierto sabor amargo, ya que Superman jamás podrá desarrollar una vida junto a la mujer que ama pero, sin embargo, su comprensión de las circunstancias y la felicidad que experimenta al recuperar su identidad oculta es tal que toma la decisión de anular de la mente de Lois Lane sus recuerdos terrenales junto al hombre de acero. De esta forma, se acaba por convencer a la audiencia de que no existe ninguna herida que pueda abrirse y dejar una huella en la psicología de Superman. Las sucesivas adaptaciones del superhéroe durante los años ochenta, *Superman III* y *Superman IV: En busca de la paz* siguen esta misma línea.

### *Batman: el superhéroe por antonomasia de los años noventa*

Batman es el superhéroe más adaptado al cine de la década de los noventa. Además, se da la circunstancia de que su primera versión cinematográfica fue a finales de la década anterior, *Batman*, y que, curiosamente, las historias de las otras tres producciones que se estrenaron hasta 1997, *Batman vuelve*, *Batman forever* y *Batman y Robin*, fueron perdiendo interés progresivamente. De esta forma, la primera adaptación al cine de su historia ha quedado como la película más interesante de las filmadas en torno al personaje entre 1990 y el año 2000. *Batman* es la más profunda desde el punto de vista dramático, sin que para ello la historia tenga que esforzarse mucho en descender a los

abismos de la psicología del personaje, y la que posee también mayor peso emocional, sin que tampoco este resulte excesivo, si se la compara con las otras tres versiones del hombre murciélago. La razón principal de este conflicto moral reside en la importancia que se le otorga en el argumento al tema del asesinato de los padres de Bruce Wayne. Sobre todo porque esta circunstancia carcome el interior del protagonista que se proyecta externamente en la oscuridad en la que se desenvuelve el superhéroe, el santo y seña de Batman. Se podría decir que Tim Burton imagina un personaje atormentado por sus propios demonios aunque sin que estos conflictos conduzcan al espectador hacia una identificación con el protagonista debido, una vez más, a que dicho personaje carece de ambigüedad moral en sus acciones.

El tema de la venganza personal, inconcebible para cualquier superhéroe que se precie de serlo, planea muy levemente sobre el verdadero propósito de Batman con respecto al Joker, asesino de sus padres, porque a fin de cuentas queda suficientemente claro en la película que Batman se enfrenta al villano porque su maldad está dañando la estructura social de Gotham. «Un superhéroe actúa porque cree que el daño causado a una persona, especialmente a un inocente, es algo intolerable» [81]. En la película de Tim Burton el superhéroe ha sido forjado previamente; ni siquiera el enamoramiento de Vicky Bane pone en conflicto a Batman con Bruce Wayne, como sí se desarrollaba en *Superman II*. En consecuencia, el personaje mantiene perfectamente esa dualidad sin que ninguno de los dos *alter egos* sufra un menoscabo moral en el plano interno. Ni siquiera en el plano externo se enfrenta a un conflicto capaz de hacerle titubear en sus decisiones. Así, los únicos conflictos —suprimiendo la leve mención, anteriormente citada, que realiza la película al conflicto interior— a los que Batman se enfrenta son aquellos que proceden del villano y que, exclusivamente, someten al superhéroe a un conflicto externo que es diáfano como el agua: acabar con la persona que pone contra las cuerdas el orden social.

La película carece, por lo tanto, de introspección psicológica y no funciona muy bien en el plano dramático, es decir, los personajes son unidimensionales. Si bien es cierto que desde el punto de vista narrativo la acción desbordante de muchas de sus escenas, al igual que sucedía con los dos primeros *Superman*, se basta por sí sola para captar la atención del espectador. Aunque, al contrario que en el *Superman* dirigido por Richard Donner, el *Batman* dirigido por Tim Burton plantea una acción más descriptiva y menos conflictiva, sobre todo en lo que se refiere al planteamiento de dilemas, única circunstancia que, a la espera de que aparezca el sacrificio moral y la introspección psicológica en el superhéroe, puede reclamar la atención intelectual del espectador. Y es que en los tiempos en que están producidas estas películas, la única forma de ocasionar la identificación del espectador con el superhéroe ocurre «si se le hace elegir entre salvar a una persona inocente y salvar a todo un grupo de personas porque el superhéroe, en

estos casos, es incapaz de escoger» [82]. Como se ha visto, someter al superhéroe a un dilema, como se hizo con Superman en la primera película, lo humaniza y la trama por la que transcurre *Batman* impide la humanización del superhéroe. Esta es la razón por la que, en general, guste más el primer *Superman* que cualquier otra adaptación de superhéroes que se haya llevado a cabo hasta la finalización de la década de los noventa.

### *Spider-Man y la aparición del nuevo cine de superhéroes en el siglo XXI*

Aunque la primera adaptación de los X-Men dejaba intuir cierta introspección en el comportamiento de los personajes, sobre todo en el de Lobezno, serán *Spider-Man* y *Spider-Man 2* las películas sobre superhéroes que se adentren con seriedad a explorar el conflicto interior del protagonista por primera vez en la historia del cine. Esta vez el protagonista estará afectado verdaderamente por un dilema interior que lo mina a nivel emocional. ¿Qué ha podido suceder en la realidad del mundo para que la configuración dramática del personaje del superhéroe se acerque a la humanidad del espectador? ¿Qué se ha modificado en los canales de recepción del público para que se produzca una transformación en las habitualmente incontestables decisiones del superhéroe?

Sin duda alguna, el principal suceso que ha modificado la visión que todos los seres humanos teníamos del mundo hasta el año 2001 fue el terrible atentado perpetrado por un grupo de terroristas de Al Qaeda que se inmolaron al estrellar contra las Torres Gemelas de Nueva York los aviones comerciales que habían secuestrado cuando despegaron de sus respectivos aeropuertos. Desde aquel 11 de septiembre de 2001 el mundo en el que vivíamos desapareció y en su lugar surgió un nuevo orden social en el que las personas empezaron a mirar con recelo las acciones de sus vecinos.

En este nuevo escenario, el cine, como parte importante de la sociedad, también tuvo que evolucionar al mismo tiempo que lo hacían los habitantes del mundo. La adaptación del cine de superhéroes a los nuevos tiempos se produce añadiendo al argumento cuestiones intelectuales con las que dotar de mayor verosimilitud a las decisiones del superhéroe y así provocar la identificación de una audiencia a la que le resulta difícil asumir la perfección moral de la que el superhéroe ha presumido hasta entonces. Rebeca Housel lo resume muy bien cuando dice que «desde la tragedia del 11 de septiembre de 2001, la popularidad del cine heroico —con muchas formas de héroes— ha aumentado mucho. Naturalmente, los cómics de superhéroes se ajustan perfectamente a esta necesidad y las películas basadas en historietas han batido récords de taquilla. El superhéroe se ha vuelto a convertir en icono cultural. Sin embargo, con este oportunismo, Hollywood nos está ofreciendo más que una mera distracción. Algunas de las películas recientes portan mensajes filosóficos que pueden iluminar nuestras vidas»

[83].

Para ello, lo primero a lo que recurre David Koepp, guionista, del primer *Spider-Man* es proponer en el argumento el camino de la forja heroica del superhéroe para acercar al público la conversión de un adolescente de instituto en alguien con superpoderes y así ir allanando el camino de la identificación con el espectador. Para ello recurre a la teoría de forja heroica diseñada por Joseph Campbell, que según dice «todos los héroes (o heroínas) recorren un trayecto cíclico que comprende tres fases principales: salida, iniciación y regreso» [84]. A lo largo de este viaje interior repleto de dudas y malas decisiones el héroe también se humaniza y termina asumiendo su misión al conocer la grandeza del poder que le ha sido concedido para luchar en favor del bien.

Aparte de la forja heroica, en torno a la cual David Koepp organiza la estructura argumental del libreto de la primera parte, tanto en lo que se refiere a la adquisición y comprensión de sus destrezas físicas como a la evolución del conflicto psicológico que experimenta el héroe a partir del axioma «un gran poder conlleva una gran responsabilidad», Koepp también pretende profundizar en la humanidad de un tipo enfrentado a unos cuantos conflictos dramáticos y morales de entidad, porque «para que un personaje sea mínimamente verosímil, es necesario que el individuo dotado de superpoderes escoja ser bueno» [85]. La respuesta identificativa que experimenta el público a partir del conflicto interior de Peter Parker se hace evidente, principalmente, en la resolución de la película. En la escena situada en el cementerio donde entierran al padre de su mejor amigo y cuyo secreto solo Peter conocía [86], el protagonista debe guardar silencio en torno a la verdad sobre quién es él en realidad y el conflicto se potencia cuando su mejor amigo ha jurado odio eterno a Spider-Man por ser el causante de la muerte de su padre. El superhéroe ha experimentado una transformación psicológica que lo hace mucho más interesante y permite una conexión más profunda con el espectador.

Lo que eleva la película a un nuevo nivel y lo que la convirtió en la mejor adaptación de superhéroes hasta la fecha en que tuvo lugar el estreno es que el protagonista se sitúa en la dinámica de tener que elegir entre dos opciones perdiendo siempre cualquiera que sea su decisión. *Spider-Man* es novedosa y diferente a las anteriores adaptaciones de superhéroes por la falta de complejos y pudor de llevar el conflicto moral de Peter Parker hasta el final de la película, hasta el punto en el que no existe la vuelta atrás para el superhéroe. El superhéroe quedará marcado emocionalmente y tendrá que aprender a convivir con esta herida el resto de sus días: por un lado, tendrá que guardar el secreto sobre quién era en realidad el duende verde y, a la vez, vivir con el odio eterno que su mejor amigo ha jurado a Spider-Man. Por otro lado, tendrá que convivir con el rechazo a llevar una vida normal junto a la mujer que ama.

En la segunda parte de las aventuras de Spider-Man, Peter Parker asume su don y en consecuencia su responsabilidad como «una bendición y una maldición». En este sentido, *Spider-Man 2* ofrece un buen ejemplo de superhéroe con el que nos podemos identificar, «Peter Parker es un joven que lucha por vencer tentaciones humanas normales y corrientes, además de con las numerosas tribulaciones de los años de adolescencia» [87], al contrario que «Superman cuyo episodio típico no gira en torno a un doloroso conflicto interior» [88]. Cuando Mary Jane le declara su amor y Peter debe ocultar sus verdaderos sentimientos hacia ella, se origina una ambigüedad moral que es llevada hasta las últimas consecuencias. Como se ha visto, Peter Parker duda y finalmente realiza un sacrificio moral con el que el héroe se humaniza y, por lo tanto, lo vemos más cercano a nosotros. Es entonces cuando se produce la identificación.

En *Spider-Man 2* Peter Parker deja de ser Spider-Man para estar con Mary Jane. Sin embargo, *Spider-Man 2* resulta más convincente que *Superman 2* porque, al contrario que la decisión del hombre de acero, su decisión se traslada hasta las últimas consecuencias y, por lo tanto, existe sacrificio. En *Spider-Man 2*, Peter toma la decisión de confesarle la verdad a la mujer que ama porque sabe que de no hacerlo se estará torturando con este conflicto el resto de sus días. Al contrario que Superman, que tomó la decisión de ocultar el secreto sin que esta decisión suponga un menoscabo especial en su psicología. También existe conflicto interior en la conversación que mantiene Peter Parker con Harry Osborn, cuando este le confiesa que él es su única familia sin saber que en el fondo Peter Parker ha sido el responsable de la muerte del padre del amigo.

### *Hulk y el intento de creación de la psicología irracional*

Hulk cuenta con dos adaptaciones cinematográficas de las que es protagonista absoluto. En la primera de ellas, *Hulk*, los conflictos del personaje dramático se quedan en la estratosfera de los dilemas. En este sentido, no ayuda que la película muestre una estructura argumental deficiente como demuestra el hecho de que hasta que no han transcurrido los cincuenta primeros minutos de película no aparece el superhéroe verde. Si bien es cierto que hasta ese momento Bruce Banner lucha por mantener el control de sus emociones porque es la única forma de alejar a su furioso *alter ego*. Así, durante toda esa larga primera parte prevalece un conflicto interior por el cual no debe experimentar emociones y debe mantenerse frío y tranquilo. De alguna forma, se trata de dar sentido dramático a un personaje al que debido a sus características resulta extremadamente difícil insuflarle cierta introspección psicológica porque desde el principio ya se sabe que es un superhéroe con el que resulta muy complicado establecer cualquier tipo de identificación. Sería como intentar racionalizar lo irracional. ¿Qué sacrificio moral puede

realizar un superhéroe que tiene un comportamiento salvaje y desatado? La única forma de llevarlo a cabo con cierto éxito consiste en tratar de que su *alter ego* humano, Bruce Banner, no se implique demasiado en los asuntos que le rodean para salvaguardar a la furia descontrolada que duerme en el fondo de su ser.

Además, para acabar de empeorar el panorama narrativo, la película olvida destacar a un antagonista claro hasta bien entrada la historia. Finalmente, en la historia de Ang Lee pone más hincapié en mostrar la incapacidad del superhéroe para vivir en sociedad que en el conflicto interior fruto de su dualidad. De hecho, quienes conocen a Bruce Banner saben su verdad por lo que el sacrificio moral no podría ser relevante más que estableciendo una conexión emocional en la identificación que el espectador podría producir en el hipotético caso de que Hulk muriera en alguno de sus enfrentamientos. Por lo tanto, no existe la ambigüedad en *Hulk*, solamente la prevención de no convertirse en *la masa*. El diálogo final de la película, «... alejado de la civilización porque es peligroso, y allí está la maldición» podría producir la capacidad de identificación del espectador con el protagonista, en el sentido de que la condena a vivir en soledad es un sentimiento reconocible para todos los espectadores. Sucede que la película concluye en ese momento y elimina cualquier posibilidad de sacrificio moral del personaje que produzca la identificación del espectador.

En mi opinión, es más acertada la segunda adaptación que se hace del personaje cinco años después. *El increíble Hulk* posee un punto de partida narrativo mucho más atractivo porque arranca donde terminó el primer *Hulk*. Es como si los creadores se hubieran dado cuenta de lo que realmente resulta interesante en este personaje desde el punto de vista dramático. De hecho, lo que detona el conflicto es su forzoso reingreso a la sociedad. El protagonista realiza una trayectoria circular, ya que cuando parece que se integra en la sociedad y recupera a su novia, y con ella también los recuerdos y las sensaciones de cuando vivían juntos, descubrirá que, para una persona en sus circunstancias, la felicidad es pasajera. De esta forma, Bruce Banner debe renunciar al amor y regresar a su retiro. Se incide en el dramatismo que provoca esta situación pero con mucho menor calado moral que en *Spider-Man*. Este conflicto no funciona tan bien en *El increíble Hulk* porque no hay sacrificio final donde no se erige la posibilidad de elección y a Bruce Banner no le queda más remedio que alejarse de su amada debido a su especial circunstancia. No se concibe un verdadero dilema aunque la película lo busque a través de un falso final ambiguo y agrídulce que intenta conectar emocionalmente con la psicología del espectador.

*Batman revisitado o su conversión cinematográfica en El caballero oscuro: la explosión de su mitología*

La trilogía del hombre murciélago creada por Christopher Nolan, *Batman Begins*, *El caballero oscuro* y *El caballero oscuro: La leyenda renace*, resulta hasta la fecha la joya de la corona de cuantas adaptaciones de superhéroes se han realizado. Nolan no solo centró sus esfuerzos en crear un personaje profundamente dramático en la línea del nuevo cine de superhéroes que se venía haciendo desde *Spider-Man*, sino que dotó a todo lo que supone el conflicto externo del protagonista de la mayor verosimilitud posible. En este sentido, tanto lo que se refiere a la forja heroica de Bruce Wayne como a los utensilios y herramientas que utiliza para combatir el mal, se sitúan al nivel de la exigencia del público post 11-S que demanda mayor credibilidad y que exige alejarse de la estética de cómic que poseen todas las adaptaciones de Batman de los años noventa. Sobre todo porque el propósito de Nolan es, sin lugar a dudas, que la obra cale hondo en el espectador y se produzca una identificación con las tribulaciones del protagonista.

Desde el comienzo de *Batman Begins* se observa esta pretensión del director y guionista en crear mayor introspección psicológica en el protagonista. La forja del héroe, que recordemos carece de ningún poder que no sea su astucia y fortaleza física, se convierte en un viaje iniciático que desemboca en el origen de Batman tras haber descartado otras opciones más sensatas para vengar a sus padres. En este recorrido vital, Bruce Wayne adquirirá el conocimiento de la diferencia que existe entre lo moral y lo legal y de que, además, desgraciadamente no siempre coinciden, y también de la corrupción moral que invade los estamentos públicos y la sociedad.

Ante la injusticia que se crea en el juicio, cuando el asesino de sus padres es exculpado del cargo con que se le acusa por el crimen que ha cometido debido a que la mafia tiene comprados a los jueces, Bruce Wayne decidirá acometer su venganza particular contra dicho individuo. En el último momento, será disuadido por su amor de juventud, la fiscal de Gotham, Rachel Dawes. A partir de ese momento empezará a desarrollar la idea en su interior de convertirse en un justiciero que haga cumplir la ley allí donde no alcanza la corrupta sociedad en la que vive. El paralelismo que se crea entre el mundo narrativo del protagonista y el del espectador provoca su inmersión total en la historia desde el principio. Además, la evolución del personaje dramático en el guion afrontando cada escenario que se le presenta con la decisión más conservadora posible, obviando convertirse en un superhéroe a las primeras de cambio, acrecienta el grado de realismo y de verosimilitud de la propuesta filmica de Nolan. Por lo tanto, la ambigüedad moral en la que se desenvuelve la vida del protagonista induce a la identificación del espectador con Bruce Wayne. También ayuda a producir tal identificación que «Batman sea el mejor ejemplo de superhéroe con una extraordinaria pericia mental o intelectual» [89]. La inclinación por mostrar las armas y los artilugios que emplea el superhéroe como elementos sustraídos de la realidad y cómo estos se ensartan en la mitología de Batman,

suponen un esfuerzo realizado por Christopher Nolan para facilitar la identificación del espectador y, sobre todo, para confirmar su compromiso con el realismo del relato en todas sus capas.

Bruce Wayne es un personaje dramático que posee un arco circular, en cuanto a la relación que mantiene con su *alter ego*, Batman, que se abarca en toda la trilogía. El cuidado que el director dedica a las metas interiores que ayudan a crear la psicología de los personajes destaca por encima de la media si se la compara con el resto del cine de superhéroes actual y eso que el nivel es bastante alto. Así, toma el testigo del camino inaugurado por Sam Raimi pero con una complejidad y profundidad dramática mucho mayor. Además, Christopher Nolan genera una vuelta de tuerca en el personaje del superhéroe, porque si Peter Parker asumía las decisiones morales en *Spider-Man*, me refiero con esto a que es de Peter de donde procede la capacidad de elección ante un dilema, en la trilogía del hombre murciélago pero sobre todo en *El caballero oscuro* y en *El caballero oscuro: La leyenda renace* esta capacidad se origina en el personaje de Batman y no tanto por el de Bruce Wayne. En este sentido, se aprecia un cambio y una evolución respecto a la percepción que la sociedad tiene del superhéroe porque el símbolo que representa al superhéroe se convierte en objeto del sacrificio moral. De esta forma, la actitud moral que adoptó Bruce Wayne para crear a Batman y las circunstancias que provocaron el nacimiento y la forja del superhéroe para combatir el mal y luchar por el bien le llevan hasta un extremo inesperado que le exige una decisión de consecuencias muy rigurosas pero aceptadas por la figura, ya no de Batman sino de El caballero oscuro. En ese instante cae en la cuenta de «que toda teoría moral que se precie va a exigirnos en algún momento algún sacrificio personal» [90].

La decisión no solo va a suponer la modificación en el imaginario colectivo de Gotham de la percepción que tienen de Batman, sino que el mismo Bruce Wayne aumente la soledad interior que posee y que en el mundo de los superhéroes nadie parece poder igualar. Esta circunstancia interior que siempre ha experimentado Bruce Wayne se ve incrementada ahora por el hecho de no poder convertirse en Batman, lo que le daba acceso a compartir impresiones con su único amigo, el comisario Gordon, más allá de las dos personas que conocen su verdadera identidad, el mayordomo Alfred y su proveedor de armamento Lucius Fox, hombres con los que se relaciona más bien a través de una jerarquía de mando. Y es que Bruce «ha entregado tanta parte de su tiempo y esfuerzo a la lucha contra el crimen que apenas le queda nada para los amigos» [91]. No encontrar a nadie con el que poder compartir nuestra vida provoca un sentimiento interno extremadamente doloroso y perfectamente identificable por el espectador.

La riqueza dramática de las aventuras de Batman en la realidad mostrada por Nolan tiene que ver con que el compromiso del superhéroe con la sociedad aumente película a

película sin que se repita la hondura moral de las decisiones tomadas y, al mismo tiempo, siendo estas de un calado mucho más profundo. Así, logra un fresco gobernado por el sacrificio moral y la ambigüedad de cómo la sociedad percibe el ejemplo del superhéroe. Las distancias entre lo que realmente sucede y la imagen que la comunidad percibe de los hechos asemejan a Batman con el misterio cristológico. Esta es otra de las preguntas clave que proceden de los films de Christopher Nolan: ¿podemos juzgar a las personas solamente por lo que vemos? «Da igual lo que digas porque las palabras se las lleva el viento, lo que te define son tus actos», le dirá la ayudante del Fiscal de Gotham, Rachel Dawes, a un irresponsable Bruce Wayne a la salida de una fiesta. De alguna forma, este diálogo responde a la visión parcial que la comunidad percibe del personaje de Bruce Wayne. Este hecho no es sino una maldición más que padecen todos los superhéroes y es la doble vida con la que se ven obligados a convivir.

En línea con lo anterior, en *Batman Begins* también se produce una inmolación pública realizada por Bruce Wayne que supera en mucho todo lo realizado con antelación en el cine de superhéroes cuando obliga indecentemente a los invitados de una fiesta que ha organizado a abandonar prontamente su mansión con el objetivo secreto de proteger sus vidas. Por esta razón, el conflicto interior se ve reforzado por la repercusión social que tiene su malograda imagen pública, lo que se traduce en un conflicto externo que refuerza la identificación emocional con el personaje. El conflicto interno y el conflicto externo fluyen y se complementa a la perfección en el guion escrito por el propio Nolan y su hermano Jonathan junto a David S. Goyer. Bruce Wayne lanza a la basura todo su prestigio social, solo para conseguir un bien mayor. El sacrificio del héroe alcanza en Batman cotas nunca vistas antes.

En definitiva, la compleja realidad supera con creces la visión inicial que Bruce Wayne poseía respecto a la misión original de Batman y, al final, su propia creación se convierte en un lastre poco apreciado por la mayoría. Si en el primer Batman, Nolan apuesta alto sacrificando a Bruce Wayne, en la segunda parte, el riesgo que toma el director doblará la apuesta porque, como se ha dicho, el sacrificio moral no viene dado solamente por el personaje de Bruce Wayne, sino que el derrocado será el símbolo, Batman. El propio superhéroe será quien se enfrente al dilema y deba perder su dignidad en la elección. Por lo tanto, la desaparición final de Batman, en la tercera parte de la trilogía, contraviene las perspectivas iniciales que tenía el multimillonario acerca de la creación de un símbolo con quien los ciudadanos de Gotham pudieran identificarse. El desenlace desemboca en el último y definitivo sacrificio moral asumido por Bruce Wayne, quien comprende que es la única solución capaz de devolver la paz a su espíritu: su desaparición de la ciudad y la muerte de Batman en beneficio de la sociedad. Así, podrá permanecer en ella la adoración al ídolo, cuyo sacrificio mortal ha sido la única forma de hacer comprender a

los ciudadanos de Gotham de la magnitud del coraje de aquel de quien dudaban.

### *La reinención de Superman como superhéroe del siglo XXI*

Adaptar las aventuras del superhéroe más inmaculado y moral que existe a la mentalidad de la sociedad de hoy en día, por lo general más descreída en cuanto a su identificación con valores absolutos, resulta a todas luces muy difícil de llevar a cabo. El caso de *Superman Returns* consistió, de hecho, en un intento de la Warner Bros. de situar a Superman cerca de las franquicias que han equiparado la trama del conflicto interior del protagonista con la clásica trama de confrontación con el villano de turno, como se ha comprobado en los casos anteriores. De hecho, en esta nueva adaptación se apuesta totalmente por un final agrisado, lejos de los giros hacia lo convencional que caracterizaban a las anteriores adaptaciones del hombre de acero. Cuando todavía nadie se atrevía a mostrar un conflicto interior desarrollado hasta las últimas consecuencias y, por lo tanto, quedaba anulado todo intento de ahondar en la psicología del personaje. En *Superman Returns*, sin embargo, predomina el desequilibrio porque casi todo el peso del argumento recae sobre el conflicto interior del personaje. La ausencia del propósito de complementar y equilibrar las dos tramas, tanto la externa como la interna, convierte al superhéroe en un tipo sumido en la melancolía fruto del melodrama que es *Superman Returns*. Bryan Singer abusa del conflicto (melo)dramático que tiene lugar en el interior del superhéroe y no logra el equilibrio con el conflicto exterior, que sí consiguen Sam Raimi y Christopher Nolan y que más adelante también conseguirán Kenneth Brannagh y Jon Favreau, incluso el mismo Singer cuando decidió a adaptar al cine a los mutantes de *X-Men*.

*El hombre de acero* recuperó el prestigio del superhéroe, enterrado por la anterior versión, al tiempo que lo adaptaba a los tiempos actuales. De alguna forma, Nolan y Snyder, junto con el guionista David S. Goyer, consiguen hallar un punto débil en Superman diferente a la kryptonita. El conflicto interior del personaje bucea en la eterna cuestión que todos los seres humanos nos hemos realizado alguna vez en nuestra vida y que tiene que ver con el sentido de la existencia. De alguna forma, los creadores de *El hombre de acero* se apropian de las palabras del filósofo Friedrich Nietzsche cuando se refiere a la dificultad de indagar en el autoconocimiento: «es difícil crear en alguien esta condición de autoconocimiento, porque es imposible enseñar el amor; pues es solo el amor lo que puede conceder al alma no ya una concepción de sí misma clara, discriminadora y despectiva del propio yo, sino también el deseo de mirar más allá de sí mismo y buscar con toda su fuerza un yo superior y, sin embargo, todavía oculto frente a ello» [92]. La conversión de esta circunstancia vital en materia dramática es una de las

claves del éxito de esta película.

Snyder divide la película en dos partes muy bien diferenciadas y concede a la primera toda la búsqueda interior del superhéroe acerca de su misión en el mundo y del sentido de su vida. Aquí incide con fuerza en la educación moral que recibe Clark Kent como hijo adoptivo de Jonathan y Martha Kent y en el amor que ambos le transmiten. De alguna forma, el matrimonio se convierte en la guía del superhéroe que todo lo puede pero que necesita de un mentor que le ayude a entender su misión en el mundo al que su padre biológico lo ha enviado porque Superman «necesita, como todos nosotros, un ejemplo, un modelo, un paradigma o un mentor que le ayude a averiguar quiénes somos o, más precisamente, qué queremos. La función de los ejemplos en la búsqueda de una vida moral tiene una larga historia que se remonta, al menos, hasta Sócrates y sus seguidores» [93]. Por supuesto, también Jor-El, su verdadero padre, le explicará los motivos por los que le ha enviado a la Tierra y lo orgulloso que debe sentirse de ser un kryptoniano.

Aunque la película carezca de ambigüedad moral y no exista un sacrificio final, se agradece el esfuerzo que realizan los creadores de *El hombre de acero* para dotar de verosimilitud y realismo a esta revisión de la mitología de Superman. Y en este punto, seguramente, Christopher Nolan ha sido el principal responsable de ahondar en la psicología del personaje y hacer evolucionar al protagonista desde su inicial crisis interior. De esta forma, la película responde a lo que se espera de ella, por un lado, retoma la acción de la versión de Richard Donner pero, por el otro, sigue la línea del compromiso emocional e intelectual asumido con el público en el nuevo milenio y que fue inaugurado por *Spider-Man*, es decir, en la historia destaca aquello que permite la identificación con el protagonista.

### *Iron Man y Thor o la confirmación del nuevo estilo de las películas sobre superhéroes*

En el caso de *Thor*, no existe una forja heroica en cuanto a la adquisición de las habilidades físicas por parte del superhéroe pero sí que se desarrolla la evolución de su personalidad, precisamente aquello que está en íntima relación con el conflicto interior. De esta forma, la personalidad de Thor, excesivamente orgullosa y soberbia, que no encaja con el prototipo de superhéroe dedicado desinteresadamente a ayudar a los demás, se humanizará y aprenderá a dominar su fuerte temperamento. El dominio de su orgullo focalizará el principal conflicto del viaje del héroe hasta su conversión en alguien admirado y querido por todos. No cabe la menor duda de que el protagonismo de la psicología del protagonista es la herramienta principal para provocar la identificación con el espectador. Finalmente, solo la renuncia a sí mismo para ayudar a los demás y la

separación de la mujer a la que ama lograrán dicha evolución.

El desenlace de la primera entrega de su saga muestra a Thor herido en su interior porque nunca más volverá a verla (eso piensan ambos antes de *Thor: El mundo oscuro*). Hace su aparición en escena el dilema porque salvar a la persona de la que se ha enamorado supone, paradójicamente, no volver a verla. Como bien lo define Óscar Brox, la película bascula «entre la gravedad y la ligereza. Una historia que se inicia con la voz de Odín mientras narra la creación del mundo y concluye con la mirada distraída de su protagonista entre nebulosas y fenómenos cósmicos. Entre lo humano y lo divino. En la que las mitologías de Asgard dibujan a un héroe todopoderoso que, sin embargo, anhela volver a sentir esa debilidad que experimentó en su destierro. El amor, la humanidad» [94]. *Thor: el mundo oscuro*, constituye una película de entretenimiento que baja el nivel de la primera propuesta dirigida por Kenneth Branagh y se mueve en el plano de las películas que vuelcan sus virtudes en la faceta pirotécnica. El conflicto interior del personaje no existe y el resultado es una obra plana que, posiblemente, constituye la más floja aportación de Marvel Studios al universo de los superhéroes que ellos mismos han creado.

Del mismo modo, en *Iron Man* también existe un peso moral en la conciencia de Tony Stark. En este caso, ha sido originado por la persona que da su vida por él mientras están huyendo después de ser prisioneros de un grupo guerrillero de Oriente Medio. La situación provoca un terremoto interior en la psicología de Tony Stark, que le lleva a replantearse la vida. Una frase, parecida a la que también escucharon Peter Parker, Bruce Wayne y Clark Kent, es el motivo de la evolución moral del protagonista: «vive una vida que merezca la pena ser vivida». El argumento esgrimido por el moribundo amigo que ha hecho Tony Stark durante su cautiverio choca frontalmente con las ideas bastante reprobables que hasta ese momento han definido la personalidad del multimillonario ingeniero: sobre todo la del enriquecimiento económico por la fabricación de armas que potencia todavía más su arrogante carácter y la falta de escrúpulos que supone para él alcanzar el éxito a cualquier precio aunque esté construido sobre montones de vidas humanas. Sin embargo, el conflicto interior no se extiende hasta el desenlace sino que cumple su función dramática en el detonante de la historia. Se confirma, de esta forma, el giro hacia el conflicto psicológico, antaño impropio de superhéroes, que gobierna las actuales adaptaciones de cómics y que origina la sintonización entre los superhéroes con la mayor identificación del espectador en la historia.

Las dos posteriores versiones de Iron Man, *Iron Man 2* y *Iron Man 3*, tienen un resultado dispar en cuanto al desarrollo del conflicto interior del superhéroe. En la segunda parte la acción sin freno y el sentido del espectáculo terminan absorbiendo los méritos conseguidos por una primera hora de película mucho más personal e interesante

desde el punto de vista de la psicología del personaje y la ambigüedad moral de sus acciones. Sin embargo la tercera parte consigue la identificación del espectador a partir de «la aceptación definitiva de su responsabilidad como figura heroica, a través del redescubrimiento de su talento como creador y como científico» [95]. La escena en la que debe salvar a los pasajeros del Air Force One dispersos por la estratosfera es, sin duda alguna, un ejemplo de escritura de guion inteligente que prima la deducción lógica y el análisis de la situación por parte del protagonista por encima de las capacidades físicas del superhéroe. Si bien es verdad, ambas películas carecen de una profundización excesiva en el dilema interno de Tony Stark y como productos cinematográficos suponen dos buenos ejemplos de entretenimiento de los sentidos más que de identificación intelectual.

### *Hasta el infinito y más allá*

El universo Marvel se encuentra desde el éxito de *X-Men* en 2000 y de *Spider-Man* en el año 2002 en constante expansión. La ambición de la compañía de cómics absorbida por Walt Disney en 2009 está centrada en promover la adaptación al cine de casi todos los superhéroes que campan por sus viñetas y se están gestando los guiones de algunos de ellos para realizar las futuras producciones. De las películas que ya se han estrenado habría que destacar por el interés que tiene en el presente capítulo *Capitán América: El primer vengador*, en cuyo desenlace se produce el sacrificio final del superhéroe para salvar a su país. En cualquier caso, la película no se detiene mucho en explorar algún conflicto interior en el personaje que, sin embargo, sí llega a plantearse sus implicaciones ideológicas, sobre todo en la segunda parte, de peor calidad argumental que la primera, pero capaz de sembrar esta duda en el superhéroe más patriótico.

Las otras dos producciones dignas de destacar por su inmensa popularidad e indudable calidad artística y dramática son las películas realizadas en torno al grupo de vengadores: *Los Vengadores* y *Vengadores: La era de Ultrón*. El mérito de reunir a todo tipo de superhéroes en una película y salir airoso constituye todo un logro por parte del arquitecto de ambos argumentos, Joss Whedon. También se permite el lujo de insertar, entre las innegables dosis de secuencias de acción y efectos especiales, momentos emocionales que, por otra parte, al no estar sometidos a ningún dilema no cumplen con las características mínimas exigidas para el sacrificio moral y la introspección psicológica del superhéroe. Ejemplos de este tipo lo constituyen el momento del sacrificio de Iron Man en el clímax final de la primera parte que luego no resulta tal y, por lo tanto, acaba cayendo en la convención y el arranque de la segunda parte en la que Whedon apunta un asunto interesante «como es la cotidianidad en la que se ha

convertido el trabajo heroico de salvar al mundo del mal» [96]. De hecho, cuando *Vengadores: La era de Ultrón* gana enteros es en los momentos en que el director y guionista se centra en resaltar las miserias humanas de los miembros del grupo, adentrándose de esta forma en territorios más oscuros que los planteados en la primera película. De esta forma, los miedos y las inseguridades de los miembros del grupo salen a relucir porque la película ahonda en la psicología de algunos de ellos proponiéndoles algún que otro conflicto interior que, finalmente, «está asfixiado por una acumulación excesiva de enfrentamientos físicos» [97] y, por lo tanto, termina por inhibir ese ángulo más oscuro del argumento, es decir, más conflictivo.

En este punto cabe preguntarse si las películas de superhéroes no estarán dando un nuevo giro hacia otra dirección todavía desconocida, tras el aluvión de películas que han situado el conflicto interior del protagonista en el eje principal del argumento, otorgando a la psicología del superhéroe tanto valor o más que a su fortaleza física y su capacidad para generar acción.

### ***¿James Bond e Indiana Jones reinventados?***

Resulta curioso observar que un héroe como James Bond, en la versión interpretada por Daniel Craig —es decir, *Casino Royale* (Martin Campbell, 2006), *Quantum of solace* (Marc Forster, 2008), *Skyfall* (Sam Mendes, 2012) y *Spectre* (Sam Mendes, 2015) —, se haya adaptado a los nuevos tiempos y sus acciones estén gobernadas ahora por la ambigüedad moral, el sacrificio y el sufrimiento interior. Características todas ellas que hasta este momento quedaban muy lejos del personaje. Por esta razón, quizá sea el momento para que Steven Spielberg y George Lucas se planteen un giro en la confección del personaje de Indiana Jones hacia una mayor repercusión de sus conflictos interiores. De esta forma, sus decisiones se harán más humanas y el público, intelectualmente implicado por las características del dilema, volcará de nuevo su emoción y su favor hacia su arqueólogo favorito, tras la entretenida pero poco aplaudida (aunque no fue mi caso) cuarta parte de sus aventuras que en el fondo mantiene el mismo espíritu aventurero de las anteriores películas pero sin adaptar la conciencia del protagonista a la nueva mentalidad del público del siglo XXI.

Definitivamente, no son tiempos para mostrar a héroes cuyas acciones resultan inalcanzables y lejanas al mundo en el que vive el espectador, más bien todo lo contrario, es el momento de que las decisiones del héroe resulten más cercanas y realistas, es decir, que dejen huella. Así se logrará la verosimilitud que demanda el espectador actual, demostrada por la tendencia que han tomado las películas sobre superhéroes en el siglo XXI. La cercanía del espectador al comportamiento del héroe a

partir del sufrimiento emocional del personaje y de la ambigüedad moral con la que puedan ser percibidas sus decisiones generan, inmediatamente, la identificación del público con los protagonistas a los que no tardarán en humanizar. Y en el cine de superhéroes actual, se trata de cuestiones que no hay que tomarse a la ligera. De hecho, la génesis de Indiana Jones, como es sabido, está muy vinculada a James Bond porque George Lucas quiso crear un héroe aventurero insuflado por la personalidad y el carácter que poseía James Bond.

Como afirma el profesor Antonio Sánchez-Escalonilla en relación con la escritura de guiones cinematográficos de todos los géneros, «la perfección de una historia que mueva de veras al espectador consiste en la verosimilitud de sucesos y personajes» [98]. Así, lo más importante para que una película induzca a la reflexión individual y al debate entre espectadores consiste en dotar a los personajes de conflictos con los que el público pueda sentirse identificado. Como se ha visto, estos no pueden ser otros que los que emanan de la psicología del protagonista porque constituyen, al fin y al cabo, los que reflejan los dilemas y las decisiones morales. En definitiva, son obstáculos en los que el individuo puede ver reflejado su comportamiento habitual: los conflictos interiores. Da igual que se trate de una superproducción veraniega de superhéroes o de un drama existencialista independiente.

TERCERA PARTE:  
ANÁLISIS DE SAGAS CINEMATográfICAS DE  
SUPERHÉROES

# BAJO LA MÁSCARA DE SPIDER-MAN. CUATRO LECTURAS ÉTICAS SOBRE EL HOMBRE ARAÑA

PEDRO GUTIÉRREZ RECACHA

¿Quién es Spider-Man? Esta pregunta —si bien reformulada en primera persona (¿quién soy yo?)— abre la primera de las adaptaciones cinematográficas dedicadas al personaje, y se va a repetir, de forma directa o indirecta, en la práctica totalidad de los films que la seguirán. Responder a tal cuestión debería llevarnos, en primera instancia, a retroceder más de cincuenta años en el tiempo hasta agosto de 1962. Con tal fecha de portada aparecía en el mercado norteamericano el número 15 de la publicación *Amazing Fantasy*, una colección de cómics editada por Marvel que incluía en cada uno de sus ejemplares historias de ciencia ficción y fantasía. La serie, no obstante, no pareció gozar del favor de los lectores, de modo que su mencionado número 15 sería también el que cerrara la colección. Quizá por este motivo —como la experiencia ya no iba a tener continuidad, no había nada que perder— el guionista Stan Lee decidió aprovechar la ocasión para presentar en dicho cómic a un personaje que rondaba por su mente desde hacía tiempo, pero que, en cada una de las propuestas previas que había intentado, había sido sistemáticamente rechazado por los editores por tratarse de un superhéroe adolescente con un nombre que evocaba a un animal desagradable, la araña... lo cual no parecía precisamente una garantía de éxito. Por fin, en las páginas de *Amazing Fantasy* #15, Spider-Man cobraba vida a través del guion de Stan Lee y los dibujos de Steve Ditko. En tan solo once páginas quedaba establecido uno de los hitos modernos de la cultura popular: el mito fundacional arácnido.

Los resultados del experimento creativo llevado a cabo por Lee y Ditko no se harían esperar: las cifras mostraron que el número 15 de *Amazing Fantasy* se había convertido en el más vendido de toda la colección. El personaje había calado en el público, y el cómic que narra su origen solo constituía el primer jalón de su popularidad creciente. Con fecha de portada de marzo de 1963, la colección volvía a los quioscos estadounidenses reiniciando su numeración, pero con un significativo cambio en su título: de *Amazing Fantasy* pasaría a denominarse *The Amazing Spider-Man*. Después, llegarían otras muchas series de cómics, tiras de prensa, dibujos animados, una serie de

televisión, videojuegos y, finalmente, las incursiones en el mundo del cine. Hasta la fecha son cinco los largometrajes dedicados al personaje [99]: una primera trilogía dirigida por Sam Raimi —*Spider-Man* (2002), *Spider-Man 2* (2004), *Spider-Man 3* (2007)— y un más reciente díptico realizado por Marc Webb —*The Amazing Spider-Man* (2012) y *The Amazing Spider-Man 2. El poder de Electro* (2014)—.

Retomemos nuestra pregunta: ¿quién es Spider-Man? En realidad, todos nosotros somos lo que decidimos ser con nuestra forma de actuar. Y siempre que hablamos de decidir cómo actuar, entra en juego la perspectiva ética. Por tanto, una forma de definir quién es Spider-Man es describir los cimientos éticos en los que se apoya el personaje. A ese propósito vamos a dedicar estas páginas. Nuestra propuesta pretende acercarnos al héroe arácnido —fundamentalmente a sus encarnaciones cinematográficas aunque sin perder de vista sus raíces historietísticas— desde cuatro perspectivas morales: la ética objetivista, la deontológica, la ética ligada a la cosmovisión judeocristiana y, finalmente en un último apartado, veremos cómo la introducción de algunos elementos típicamente posmodernos ha supuesto un cierto desenfoque moral del personaje en sus más recientes aproximaciones filmicas. Introduzcámonos, pues, en la tupida telaraña moral que sustenta a Spider-Man...

### ***La araña en el manantial. Las (presuntas) raíces objetivistas de Spider-Man***

Si tratamos de dilucidar las posibles perspectivas filosóficas que sustentan el universo de Spider-Man, quizá el modo más lógico de comenzar nuestra indagación sea preguntarnos acerca de las inquietudes de aquellos autores que dieron vida al personaje. Como ya se ha comentado, la paternidad del trepamuros es doble: Stan Lee a los guiones y Steve Ditko a los lápices. Sobradamente conocido resulta el primero, creador literario de los grandes héroes del universo Marvel. Todavía hoy en día, con sus bien cumplidos 93 años, Stan Lee es una figura de asidua actualidad mediática que hace las delicias de los fans *marvelianos* con sus breves y simpáticas apariciones —al más puro estilo de los cameos de Hitchcock— en casi todas las adaptaciones cinematográficas de sus personajes (cuyo número, por cierto, parece aumentar exponencialmente). Mucho se ha escrito sobre cómo consiguió humanizar la figura del superhéroe o sobre su talento para concebir diálogos de corte épico... Más esquivas resultan sus posibles coordenadas ideológicas: conocemos su ascendencia judía y su interés por abordar en sus historias lo que podríamos denominar temas sociales —en el sentido más noble y menos politizado del término— que reflejaran las inquietudes y problemas reales de los ciudadanos norteamericanos que compraban sus cómics. Más allá de eso, no podemos decir mucho.

Caso bien distinto es el de Steve Ditko. Nacido en Johnstown, Pensilvania, en 1927, la

figura del dibujante ha quedado permanentemente eclipsada por la celebridad de Lee, situándose casi en el polo opuesto a la misma: a diferencia del notorio guionista, Ditko siempre ha demostrado un carácter huraño con los medios, prefiriendo mantenerse en un oscuro exilio y recelando de cualquier exposición pública [100]. Probablemente su actual desafección por su creación arácnida provenga de la forma en que se produjo su precipitada marcha de la serie *The Amazing Spider-Man* en 1966, tras disensiones —en principio creativas, que luego degeneraron en personales— con Stan Lee. Al contrario de lo que sucedía con Lee, el credo de Ditko siempre ha sido cristalino: jamás ha negado su identificación con el objetivismo, el sistema filosófico definido por Ayn Rand [101]. Algunos de los héroes surgidos de su lápiz con posterioridad a Spider-Man, como The Question o Mr. A, evidenciarán ya de forma plena y hartamente explícita su posición ideológica. Según parece, el dibujante se fue decantando por tal postura en la década de los sesenta, época que coincide cronológicamente con el período en que se encargó de dibujar el personaje de Spider-Man [102]. La pregunta, entonces, es inevitable: ¿es el Spider-Man de Ditko un héroe objetivista y *randiano*?

El objetivismo, como su propio nombre indica, se caracteriza por defender que la realidad constituye un absoluto objetivo, no alterable por nuestros pensamientos, deseos, opiniones o esperanzas. Lo interprete quien lo interprete, el hecho siempre será igual a sí mismo, como proclama uno de los axiomas filosóficos más apreciados por Rand, el principio de identidad de Aristóteles —cuya formulación lógica («A» es «A» y no puede ser «no A»), por cierto, inspirará el nombre de uno de los superhéroes creados por Ditko, el antedicho Mr. A—. En lo que se refiere a la ética, Rand aplicó los mismos criterios absolutos para defender la existencia objetiva del bien y del mal, desechando cualquier sombra de relativismo. Uno de los aspectos más polémicos del objetivismo es su defensa como virtud del egoísmo. Eso sí, se trataría de un egoísmo racional —en contraposición con el egoísmo irracional que vendría a estar identificado con la voluntad de poder de Nietzsche— que tendría como límite el imperativo de jamás violar la libertad de los demás. Rand se opone a todo colectivismo por su carácter deshumanizador y destructivo para el individuo —no en vano era una exiliada del régimen soviético, sabía de lo que hablaba— y reconoce el derecho de cada persona a explotar sus capacidades en beneficio propio, a la vez que considera que el capitalismo —entendido como *laissez-faire*— es el marco económico-político preferible por ser el que mejor permite desarrollarse en libertad a los individuos. Por este motivo Ayn Rand ha tendido a ser ubicada ideológicamente como pensadora liberal, si bien alguna de sus propuestas resultaría matizable desde el punto de vista del liberalismo clásico.

Volvamos a nuestra pregunta inicial y planteémonos lo siguiente: ¿hubo, alguna vez, un Spider-Man objetivista? Si identificamos el objetivismo con la mencionada defensa

ética de un egoísmo racional, entonces deberemos llegar a la conclusión de que solo ha existido un Spider-Man auténticamente objetivista y *randiano*: el que aparece en las nueve primeras páginas de *Amazing Fantasy* #15, o, lo que es lo mismo, su equivalencia cinematográfica —el Spider-Man filmico que aparece en los correspondientes minutos de metraje que anteceden al asesinato de su tío Ben—. Dicho arácnido sí se compadece bien con la figura del típico héroe de Rand: pretende aprovechar sus dones, de forma racional, para conseguir el máximo beneficio propio. Poner sus poderes al servicio de la humanidad, de acuerdo con el objetivismo, no sería una exigencia moral. Y ese es justamente el punto en el que el camino de Spider-Man se separa definitivamente de la ética *randiana*, pues la historia narrada en *Amazing Fantasy* #15 defiende justamente lo contrario: el error del arácnido habría sido precisamente no ser consciente de la obligación moral que le imponían sus nuevas habilidades (como subraya la frase que, de forma lapidaria, prácticamente cierra dicho cómic: «un gran poder conlleva una gran responsabilidad»).

A pesar de que desde ese momento Spider-Man haya optado por el altruismo, se han vertido ríos de tinta —y de bits— sobre los posibles rastros *randianos* que supuestamente podrían descubrirse en los cómics del arácnido dibujados por Ditko (que, además de la historia de presentación con el origen del héroe, abarcarían desde el número 1 de *The Amazing Spider-Man*, en 1963, hasta el 38, publicado en 1966) [\[103\]](#). Hay quien incluso ha percibido reminiscencias *randianas* en las páginas de *The Amazing Spider-Man* #33, ápice creativo de la etapa de Lee y Ditko en la serie, en las que este último, a través de unas viñetas que progresivamente se van haciendo de mayor tamaño, nos muestra cómo Spider-Man consigue levantar con esfuerzo una pesada máquina que le aprisionaba: se trataría de un guiño gráfico a la figura mitológica de Atlas, muy apreciada por Ayn Rand debido a sus resonancias simbólicas y que, por añadidura, suele ilustrar la portada de las ediciones de su conocida novela *La rebelión de Atlas* (*Atlas Shrugged*, 1957). Más fundamento *randiano* presenta, a mi modo de ver, el hecho de que Peter Parker decida ganar algo de dinero fotografiándose a sí mismo mientras desempeña su actividad como Spider-Man —como buen objetivista, estaría sacando provecho propio de sus dones, y además de una forma perfectamente compatible con las obligaciones morales que le impone su condición heroica—. Y es que aunque nuestro lanzarredes haya escogido la opción del altruismo, no por ello ha renunciado a los beneficios de la economía de mercado. Continuando por este sendero, también podemos apreciar brillos objetivistas en el personaje de J. Jonah Jameson, el tacaño editor que utiliza el *Daily Bugle* para difamar a Spider-Man casi a la manera en que el personaje de Ellsworth M. Toohey se valía de las páginas de *The New York Banner* para lanzar sus campañas contra el protagonista de la más famosa novela de Rand, *El manantial* (*The*

*Fountainhead*, 1943).

Conforme la serie vaya avanzando y Ditko vaya ganando más responsabilidad creativa en la concepción de los argumentos, se irán apreciando detalles más jugosos y significativos. En la décima página de *The Amazing Spider-Man* #38 (julio de 1966), último número de Ditko en la serie, se nos narra el encuentro de Peter Parker con un grupo de jóvenes manifestantes. Reproduzco, a continuación, el diálogo que aparece en las viñetas de dicha página:

Peter Parker: ¡Otra manifestación estudiantil! ¿Qué querrán esta vez?

Estudiante 1: ¿No lo sabes? ¡Se manifiestan contra la manifestación de esta noche!

Peter Parker: ¡Vaya!

Estudiante 2: ¡Eh, Parker! ¡No tan deprisa! ¡Nos viene bien alguien más para llevar otro cartel! ¡Venga, únete a la manifestación!

Peter Parker: ¡No tengo tiempo! ¡Además, no tengo nada contra lo que manifestarme!

Estudiante 3: ¿¿Nada contra lo que manifestarte?? ¿Qué eres, un fanático religioso o algo así?

Estudiante 4: ¿A ti qué te pasa? ¿Es que no te interesa salvar el mundo? ¡Además es una excusa para no ir a clase!

Estudiante 3: ¡Y a lo mejor sale tu foto en el *Newsweek*! [...]

Estudiante 5: ¡Vamos, Parker, si te unes a nuestra manifestación nosotros nos uniremos a alguna tuya!

Estudiante 6: ¡Claro! ¡Y si no tienes nada contra lo que manifestarte, no te preocupes! ¡Eso no nos detendrá!

Peter Parker: ¡Olvidadlo!

Estudiante 7: Bah... ¡A tu prima le gusta Lawrence Welk [\[104\]](#)!

Estudiante 8: ¡Vuelve al redil, reaccionario estirado!

Peter Parker: ¡Más vale que me largue antes de que les manifieste algo!

El divertido intercambio de pullas con los manifestantes protestones nos mostraría a un Peter Parker «frío, arrogante, desapegado de la vida de los otros y determinado a seguir su propósito y perseguir fines más altos» [\[105\]](#), es decir, un Peter Parker cortado por el mismo patrón que los protagonistas de las novelas *randianas*. Desde luego, podemos apreciar diferencias significativas entre la escena y otras, también relacionadas con reivindicaciones sociales, que aparecerán en números posteriores de la serie, con un Stan Lee plenamente al mando de los guiones, ya libre de Ditko. Así, en *The Amazing Spider-Man* #68 (enero de 1969, con guion de Stan Lee y dibujado por John Romita Sr.), en una historia apropiadamente titulada «*Crisis on the Campus*», Parker se las veía con una nueva protesta en la universidad, esta motivada por la voluntad del decano de dedicar a

otros fines un espacio que se había comprometido a habilitar como dormitorio para estudiantes sin recursos. Ahora la opinión de Spider-Man sobre los manifestantes se diría bien distinta: «¡Parece que se cuecen problemas! Josh es portavoz de mucha peña furiosa... ¡y tienen derecho a estarlo! ¡Ojalá tuviera más tiempo para implicarme en el asunto!» (página 7) y «Mis simpatías están con esos chicos... ¡Y solo porque no me gusta que me presionen, he vuelto a escaquearme!» (página 10) [106]. Al final el asunto se resolvía cuando el decano accedía a hablar con los jóvenes y se descubría que, en realidad, nunca pretendió dedicar el espacio del dormitorio a otros fines. El mismo esquema —malentendido inicial que algunos pretenden instrumentalizar a través de la violencia pero que se soluciona gracias al diálogo y a la buena voluntad de ambas partes— se reproduce, punto por punto, en *The Amazing Spider-Man* #99 (septiembre de 1971, con Lee de nuevo al guion y Gil Kane a los lápices). En esta historia Spider-Man se veía en la circunstancia de pacificar un motín carcelario. Una vez solucionado el asunto, el superhéroe aprovechaba su aparición en un programa de televisión para lanzar un alegato social en defensa de la dignidad de los presos.

Está claro que algo había cambiado. Tras la marcha de Ditko y de la mano de Stan Lee, el Spider-Man *outsider*, crítico y mordaz con la época que le había tocado vivir, dejaba paso a un Spider-Man más integrado y socialmente comprometido, quizá uno de los motivos del inusitado éxito del personaje entre el público universitario norteamericano de finales de los sesenta. A cambio, algunos de los atributos aparentemente *randianos* con los que Ditko había dotado al personaje, como cierto individualismo intrínseco, su afán por ganarse la vida a través de sus fotografías y sus tensas —pero siempre divertidas— relaciones laborales en el *Daily Bugle*, permanecerían a lo largo de la futura trayectoria del personaje, perviviendo hasta alcanzar sus versiones cinematográficas. Tomando en cuestión todo lo dicho, tal vez pudiéramos zanjar el tema afirmando que el personaje más típicamente *randiano* que apareció en el Spider-Man de Ditko fue... el propio Steve Ditko. Y es que, efectivamente, su reivindicación para que le fueran reconocidos sus méritos individuales como autor de los argumentos de la serie (objetivo que lograría a partir de los títulos de crédito del número 26 de *The Amazing Spider-Man* —julio de 1965—, un privilegio que jamás había conseguido ningún otro dibujante de la Marvel en la misma tesitura) y su negativa a volver a dibujar al arácnido de por vida tras su partida del cómic, bajo ninguna circunstancia (¡ni siquiera para fans a modo de autógrafo!) son arrojos dignos del arquitecto Howard Roark, protagonista de la ya mencionada novela de Rand *El manantial* y encarnado por Gary Cooper en la versión cinematográfica dirigida por King Vidor en 1949.

## ***La telaraña del deber. La moral deontológica de Spider-Man***

Ser Spider-Man no es un oficio cómodo. Cada vez que Peter Parker se enfunda en sus mallas rojiazules parece sumergirse en un universo de riesgos potenciales convirtiéndose en un auténtico imán para el peligro. En las cinco películas que hasta la fecha se han rodado sobre el personaje —y sin ánimo de agotar todos los ejemplos disponibles— vemos a nuestro arácnido... acuchillado por el filo de uno de los murciélagos lanzados del Duende Verde, apaleado por el mismo villano, sangrando abundantemente y con el uniforme hecho jirones, gaseado hasta caer en la inconsciencia, chamuscado en incendios, golpeado repetidamente por los brazos mecánicos del Dr. Octopus para luego ser sepultado bajo toneladas, casi ahogado por el Lagarto en las cloacas de Nueva York, achicharrado por el poder energético de Electro... Tener habilidades que van más allá de lo humano no parece una garantía frente a tales calamidades. Añádase a la lista ya mencionada de penalidades sufridas por Spider-Man otras, de naturaleza antes psicológica que física, pero aún más dolorosas si cabe: las eternas campañas difamatorias del *Daily Bugle* —que, en ocasiones, parecen granjearle la ojeriza de la opinión pública—, las continuas ausencias de Peter Parker en momentos clave de su vida privada —con el previsible efecto sobre sus estudios, empleos y relaciones sociales— o la perpetua inseguridad que padecen sus seres queridos, siempre objetivos potenciales de cualquier criminal que haya podido averiguar su identidad secreta. Y todo ello sin obtener beneficio económico alguno, más allá de las escasas ganancias procuradas por su cámara fotográfica. Pero, a pesar de todo, Peter Parker sigue embutiéndose en su uniforme de Spider-Man cada vez que oye el ulular de la sirena de un coche de policía. No podemos sino preguntarnos: ¿por qué?

Dejemos la cuestión temporalmente en suspenso y viajemos en el tiempo y el espacio hasta la Prusia de 1788. En tal fecha y latitud, el filósofo Immanuel Kant se preguntaba en las páginas finales de su *Crítica de la razón práctica* —dentro de la segunda parte de la obra, titulada «Metodología de la razón pura práctica»— cuál podría ser el ejemplo idóneo a proponer ante los más jóvenes para enseñarles el comportamiento moral. Kant defendía la necesidad de ofrecerles narraciones que no fueran excesivamente triunfalistas, en las que el protagonista ejemplar no llevara a cabo sus buenas acciones por un afán de alcanzar beneficios materiales o reconocimiento social (¡ni siquiera por la mera sensación placentera que le produjera hacer lo correcto!). El héroe *kantiano*, antes bien, debería optar por la virtud aun cuando la decisión le procurase la enemistad de «sus mejores amigos, que ahora le retiran la amistad, parientes cercanos que le amenazan (siendo así que carece de patrimonio) con desheredarle, gente poderosa que puede acosarle y mortificarle en cualquier lugar o circunstancia, un príncipe que le amenaza

con hacerle perder la libertad e incluso la vida. Mas para colmar la medida de su padecimiento y hacerle sentir ese dolor que solo puede causar el más profundo pesar en un corazón moralmente bueno, cabe imaginarse a su familia, amenazada con la más extrema miseria y necesidad, *implorándole que transija*, y cabe imaginarle también a él mismo en ese instante, pese a su integridad, no del todo impasible a un sentimiento de compasión hacia su familia, ni tampoco insensible por el propio trance, deseando no haber vivido ese día que le expone a un dolor tan inefable, pese a lo cual, sin titubear ni dudar tan siquiera, permanece fiel a su resolución de rectitud» [107]. El efecto que presentaría tal relato sobre cualquier joven que lo escuchase sería contundente:

«Así mi jovencísimo oyente se verá elevado gradualmente desde la simple aprobación hacia una enorme admiración, de aquí al asombro, para llegar finalmente hasta una inconmensurable veneración y un vivo deseo de poder ser como un hombre semejante (sin encontrarse, desde luego, en sus circunstancias); no obstante, la virtud resulta aquí tan apreciable porque cuesta mucho y no porque rente algo» [108].

No se puede negar que a Kant le hubiera encantado leer cómics de Spider-Man. El arácnido, desde luego, encajaría a la perfección en las hechuras del héroe moral que acabamos de presentar [109]. Pero vale la pena que profundicemos más en la cuestión. El filósofo de Königsberg constituye el máximo exponente de una corriente ética que ha sido llamada deontológica. Como primera —y grosera— definición de la misma podemos decir que se trata de una ética que descansa sobre un concepto fundamental: el del deber. Una acción es moralmente buena cuando se actúa por deber, es decir, porque es lo correcto, independientemente de las consecuencias que puedan derivarse de la decisión. Retomemos ahora la interrogación que habíamos dejado abandonada hace unos párrafos, esto es, ¿por qué Spider-Man sigue siendo un héroe a pesar de los continuos sinsabores que le acarrea su tarea? La pregunta, en su literalidad, es formulada por el Duende Verde en la película *Spider-Man*. La respuesta del arácnido no deja lugar a dudas. Desde una inspiración deontológica, es la única que cabe:

«Duende Verde: La gente de esta ciudad se distraía contigo. Pero hay algo que les gusta más que un héroe: es ver un héroe fallar, fracasar, morir en el intento. Da igual lo que hayas hecho por ellos, porque llegará un punto en que te odiarán. ¿Por qué molestarse entonces?

Spider-Man: Porque es lo correcto».

La advertencia del grotesco criminal puede ser fulera, pero también clarividente. Spider-Man va a tener que enfrentarse al rechazo y al fracaso a lo largo de su carrera superheroica. Desde el punto de vista de una ética deontológica como la *kantiana*, tales

circunstancias resultarían moralmente irrelevantes. Para el autor de la *Crítica de la razón pura*, solo hay una cosa que pueda ser llamada, en sí misma, buena: la buena voluntad, es decir, la voluntad que obra por deber. Kant, que, como buen racionalista, siempre fue un escritor prosaico y poco dado a la alegoría, emplea una sorprendente metáfora para describir la belleza con la que resplandece una buena voluntad: «pues aun cuando a pesar de los mayores esfuerzos no pudiera conseguirse de ella nada y solo quedase la buena voluntad (bien entendido que no solamente como un mero deseo, sino después de haber puesto en juego todos los medios que estén en nuestro poder), brillaría no obstante por sí misma, como una joya que encierra en sí todo su valor» [110]. Esta idea *kantiana* queda proverbialmente ilustrada en aquella escena de *Spider-Man* en la que, en el fragor del duelo final del arácnido contra el Duende Verde, este deja caer al vacío, de un lado, a la muchacha amada por el héroe, Mary Jane Watson, y, de otro, una cabina del teleférico de la isla Roosevelt, abarrotada de niños. Convenientemente purgado de facetas malignas y psicopáticas —esto es, contemplado con asepsia— el reto que el dantesco personaje propone a Spider-Man no deja de ser un dilema ético: «Dejar morir a la mujer que amas o que sufran los niños. ¡Tú eliges, Spider-Man! ¡Y verás cómo recompensan a los héroes! Somos quienes decidimos ser, ¡decide!». Si Spider-Man, hablando en términos morales, fuera un emotivista, probablemente hubiera antepuesto sus sentimientos amorosos y se hubiera decidido por salvar a la chica, en detrimento de unas vidas anónimas que le resultan completamente ajenas. Si bajo la máscara del arácnido se hubiera encontrado digamos un Jeremy Bentham, un John Stuart Mill o cualquiera de sus epígonos utilitaristas, los grandes beneficiados hubieran sido los niños: en la tesitura de tener que decidir entre una vida y una docena, la balanza consecuencialista se decantaría por el beneficio cuantitativo, es decir, mejor salvar muchas vidas que salvar una sola. Pero resulta que Spider-Man es deontológico en sus principios, y, si me apuran, *kantiano*. Para él, solo puede haber una decisión posible: intentar salvarlos a todos. Que finalmente fracase o que, como realmente sucede, lo logre, nos habla mucho sobre su pericia como héroe. Pero nada nos aporta desde el punto de vista ético. En el momento en que, tras unos segundos de zozobra, decide lanzarse él mismo al vacío en pos tanto de Mary Jane como de la cabina, ya se ha dicho todo lo que podía decirse en términos morales.

Prosiguiendo nuestra indagación deontológica, podemos preguntarnos ahora qué entendemos por deber. Para Kant, el deber no sería otra cosa que la necesidad de una acción por respeto a una ley moral objetiva e incuestionable, válida para todos los hombres. Quizá la mayor seña de identidad de tal ley sea su carácter universal, que no admite excepciones. Por eso puede ser descrita mediante un enunciado altamente formal, o sea, una fórmula que se aplica a todas y cada una de las situaciones que pueden darse

en nuestra vida. Kant denominó a esa fórmula «imperativo categórico», y nos legó hasta tres expresiones distintas del mismo. Spider-Man también parece regirse por un principio moral que, en su universalidad, aplica sin excepción en todo momento de su vida y bajo cualquier circunstancia: emplear sus superpoderes de forma responsable en beneficio de los demás y no buscando el provecho propio. El imperativo categórico arácnido podría resumirse en una frase, ya presente en las páginas de *Amazing Fantasy* #15: *todo gran poder conlleva una gran responsabilidad*.

Pero el deber de ser Spider-Man a veces resulta una carga demasiado pesada para las espaldas de Peter Parker. La situación llegará al paroxismo en *Spider-Man 2*: la primera media hora de la película se diría concebida única y exclusivamente para mostrarnos los efectos perniciosos que ser Spider-Man causa sobre la vida de Peter Parker: es despedido de su empleo, ve cómo sus calificaciones universitarias se precipitan en caída libre y, finalmente, acaba decepcionando a la práctica totalidad de sus seres queridos. Parker ya no puede más, por lo que acabará tomando una decisión sorprendente: dejar de ser Spider-Man. O tal vez no tan sorprendente para los viejos lectores de los cómics arácnidos, porque este planteamiento argumental está directamente extirpado del mítico *The Amazing Spider-Man* #50 (julio de 1967) —y con una puntilliosidad tal que, a modo de guiño, incluso encontramos en el film una reproducción visual casi milimétrica de la famosa viñeta que aparecía a página entera en el momento culminante de la historieta—. Sea como fuere, lo que este episodio muestra es que Peter Parker no dispone de lo que, en términos *kantianos*, podríamos llamar una voluntad santa: en ocasiones flaquea ante el deber y cede ante sus muy humanas inclinaciones. Sin embargo, como todo buen aficionado sabe, el momento de debilidad pasará y nuestro héroe acabará retomando su identidad de Spider-Man. No puede contemplarse otra solución. La auténtica tarea moral no tiene consumación, es infinita.

En definitiva, el carácter profundamente deontológico —y, añadido por mi cuenta, *kantiano*— de Spider-Man está inscrito en lo más hondo de su identidad, definiéndola [111]. Es consciente de que cumplir con su deber como héroe le acarreará muchas veces consecuencias poco gratificantes. Pero tiene presente, asimismo, que ahí radica justamente su dignidad y lo que le hace ser quien es. Una idea que queda magníficamente concretada en las reflexiones arácnidas con las que se cierra la primera película de la trilogía de Sam Raimi...

«Spider-Man: Independientemente de lo que me depare esta vida, nunca olvidaré estas palabras: «un gran poder conlleva una gran responsabilidad». Ésa es mi virtud. Y mi maldición. ¿Que quién soy yo? ¡Soy Spider-Man!» [112].

### ***Plegaria por una araña. Spider-Man y la tradición moral judeocristiana***

«No abundan las referencias a Dios en los relatos superheroicos más conocidos. En estas historias casi nunca figuran actividades de tipo religioso», nos dice el filósofo Tom Morris [113]. A priori, Spider-Man no resulta en este aspecto una salvedad. En la mayoría de los cómics arácnidos no encontramos indicio alguno que apunte hacia una posible religiosidad del personaje... con una única excepción. Hasta donde alcanza mi memoria de viejo aficionado, en los más de cincuenta años que Spider-Man lleva lanzando sus redes por las viñetas solo existe una aventura que aborda con seriedad esta cuestión. Se trata de *Spider-Man: El alma del cazador* [114], una historia autoconclusiva de 48 páginas en la que J. M. DeMatteis (al guion) y Mike Zeck (a los lápices) se atreven a explorar en profundidad la dimensión espiritual del arácnido. El cómic nacía como un tardío epílogo a «*La última cacería de Kraven*» [115], arco argumental que ya había reunido previamente a ambos autores y que finalizaba con el suicidio de uno de los más antiguos villanos de Spider-Man, Kraven el Cazador. En *El alma del cazador*, Spider-Man deberá enfrentarse a sus peores temores para conseguir liberar el espíritu de Kraven, condenado a vagar sin hallar la paz eterna como castigo por haberse quitado la vida. Al principio, el relato nos muestra a un Peter Parker fundamentalmente escéptico. Cuando Mary Jane, su esposa, le confiesa en una conversación íntima su creencia en la trascendencia (mostrando una fe casi *kierkegaardiana* que prima el sentimiento frente a la fría razón: «Mi mente puede dudar... pero mi corazón... mi corazón no lo duda ni por un momento»), Peter parece mostrar cierta reticencia: «Quisiera creer igual que ella. ¡Daría cualquier cosa por creer! Y cuando me ama así... cuando parecemos convertirnos... en algo más grande... tocar algo más elevado... entonces, al menos por un momento... creo de verdad» [116]. No obstante, la ordalía que afrontará para salvar el alma de Kraven le conducirá a un serio replanteamiento existencial. Así, al final de la aventura contemplamos a un Spider-Man que, tras haber sido conducido hasta los mismísimos límites de su razón, avanza triunfante mientras pronuncia el siguiente monólogo para sus adentros: «Quizá nunca sepamos con seguridad si hay un significado mayor en nuestra vida... un propósito, un plan... pero podemos hacer una elección... e intentar oír una canción de esperanza... una canción de creencia en algo superior... que puede tocar cada corazón... cuando se abre con amor» [117]. ¿Spider-Man ha dejado atrás sus dudas para llevar a cabo un salto de fe? Las últimas páginas del cómic arrojan más luz sobre esta cuestión. En ellas encontramos al matrimonio Parker presentando sus condolencias a uno de sus amigos, Roger, de ascendencia judía, que acaba de perder a su madre. El siguiente diálogo constituye el remate de la historia:

«Roger: Tiene gracia, no soy muy religioso. Y mamá casi era atea. ‘Cualquier Dios

que permitiese a Hitler hacer lo que hizo no es mi Dios’, solía decir. Pero los ritos... como este *shiva* [118]... llorarla por siete días... me han ayudado. La gente viene y hablamos de mamá... recordamos las cosas buenas... y las cosas no tan buenas... y es como si estuviese aquí conmigo. Casi como si su espíritu estuviese en esta habitación... con nosotros. Ya sé que parece de locos... pero es como si estuviera diciéndome que está bien... que está en un buen sitio... y que la están cuidando bien... Es una locura, ¿verdad?

Peter Parker: No, Roger. No. No creo que sea una locura» [119].

El profundo ejercicio de introspección arácnida que nos propone el guion de J. M. DeMatteis en *El alma del cazador* parece esbozarnos a un Spider-Man inicialmente agnóstico pero en perpetua duda. Un Spider-Man embarcado en una búsqueda existencial que finalmente cuajará en una fe esperanzada, pero inespecífica, no atribuible a ninguna confesión religiosa concreta. Por la sinceridad de sus planteamientos y la hondura de sus reflexiones —que, sin duda, sorprenderán a todos aquellos que no ven en el género superheróico nada más allá de repetidos intercambios de mamporros entre héroes y villanos—, nos encontramos ante un clásico a recuperar y reivindicar dentro de los cómics del personaje.

Puesto que la iniciativa de DeMatteis no ha encontrado continuidad en otros autores arácnidos, resulta imposible decir mucho más sobre las inquietudes religiosas de Peter Parker partiendo de un análisis estrictamente «biográfico», es decir, considerando al personaje como si fuera un sujeto real, de quien pudiéramos estudiar su testimonio y su vida. Pero aún queda mucho por decir si tomamos a Spider-Man por lo que en realidad es (a saber, un ente imaginario) y analizamos no solo el personaje sino también el relato en el que se halla inmerso. No hay ficción narrativa que haya surgido de la nada, siempre se parte de una matriz cultural determinada que, en mayor o menor grado, queda reflejada en el relato. Desde esta óptica, nos sobran razones para proclamar a Spider-Man como un superhéroe inserto en una tradición moral concreta: la judeocristiana. Remontémonos a la primera aparición del personaje en las páginas de *Amazing Fantasy* #15. Toda la historia del origen de Spider-Man parece pivotar en torno a un elemento central, que es precisamente el mismo que ocupa una posición nuclear dentro de la concepción antropológica judeocristiana, ya desde el Génesis: la imperfección moral intrínseca del hombre y la necesidad de redención. En el fondo, sintonizamos con Peter Parker porque sus errores son igualmente nuestros. Como Adán y Eva, el joven Spider-Man acaba probando también su fruto del Árbol del Bien y del Mal. Resulta tentador forzar el paralelismo y decir que ahora el fruto no es una manzana, sino una araña radiactiva... pero en realidad el pecado de Parker no consiste en la adquisición de sus

poderes —a todas luces, accidental e involuntaria—, sino en su libre decisión sobre cómo emplearlos. Nuestro adolescente aspira a utilizar sus dones para su beneficio propio, despreocupándose de toda obligación moral (más allá de la que le vincula a sus tíos). En ese sentido, al igual que sucedía con la historia bíblica, el relato arácnido nos demuestra cómo ese camino nos lleva inevitablemente al tropiezo (simbolizado, en este caso, en la muerte del tío Ben a manos del ladrón que Peter permitió escapar negligentemente). Toda la carrera de Spider-Man como superhéroe no es otra cosa que una rectificación, una historia de expiación que se construye sobre un error fundamental —atrevámonos a decirlo con todas las letras: un pecado original— que rompe la biografía de Peter Parker y le arroja a una tarea moral infinita. Sigue siendo sorprendente cómo, en tan solo once páginas, un cómic juvenil norteamericano de 1962 sea capaz de mostrar en toda su potencia una de las verdades éticas más radicales jamás alcanzadas por el pensamiento humano: la que afirma que nadie nace en el estadio ético y que solo aprendemos a tomar la moral en serio —no como mero antojo o divertimento— a partir de algún yerro ya cometido [\[120\]](#).

Aunque el telón de fondo moral sobre el que se escribe el origen de Spider-Man presente unos atributos judeocristianos bien reconocibles, en la mayoría de las aventuras de nuestro lanzarredes dichos valores simplemente se asumen de forma implícita, sin hacer manifiestas las conexiones religiosas que los sustentan. Con todo, encontramos algunas excepciones. Quizá la más conocida sea *Spider-Man 3*, una película que hace de un motivo tan cristiano como el perdón el eje principal de su narración. En el film, vemos cómo Peter Parker poco a poco se ve dominado por una extraña sustancia alienígena, de color azabache, que se ha adherido a su uniforme. En realidad, se trata de un organismo vivo, un simbiote extraterrestre que tiene la propiedad de amplificar la agresividad de su portador. Parker inicialmente se deja llevar por la agradable sensación de poder que le proporciona la entidad simbiótica, hasta un momento en que, llevado por su ira, golpea —de forma involuntaria pero contundente— a su amada Mary Jane. Otra vez se presenta ante nosotros el tema arácnido por excelencia: la falibilidad, la caída. Spider-Man, de nuevo, ha acabado haciendo daño a un ser querido después de dejarse llevar por sus inclinaciones. Una culpa abismal se adueña del personaje; busca redención, pero, ¿dónde encontrarla? La película parece responder de forma visual a esta pregunta. Nos muestra un primer plano del rostro contrito de Peter Parker, con la mirada perdida. El repentino sonido de unas campanadas le hace levantar la vista. Una pausada panorámica ascendente nos conduce hasta el objeto de su mirada: la cruz, iluminada por un rayo, que remata el capitel de una iglesia neoyorquina. De ahí descende la cámara describiendo un movimiento en espiral para revelarnos —elipsis temporal mediante— que bajo dicha cruz se halla Spider-Man, arrebujaado en el capitel, con pose meditabunda

—¿tal vez rezando?—. La lógica causa-efecto que hila estas tres imágenes ya es en sí bastante explícita, pero, por si quedara alguna duda, la clave de lo que sucede nos la proporciona un momento anterior del film, ese en que Peter, completamente ofuscado, empujaba contra la pared al también fotógrafo Eddie Brock tras descubrir que había trucado una foto para inculpar falsamente a Spider-Man. Cuando Eddie le ruega cuartelillo, Peter le responde con una frase lapidaria e irónica a la par: «*You want forgiveness? Get religion*» —frase cuya versión doblada, por cierto, subraya de forma todavía más literal su relación con las imágenes que hemos descrito: «¿Buscas el perdón? ¡Vete a la iglesia!»—. Parece que Parker, en su particular noche oscura, ha decidido tomar en serio su propio consejo. Y parece haberle dado un buen resultado: en el campanario de la antedicha iglesia, consigue desembarazarse definitivamente del traje alienígena después de ímprobos esfuerzos. Huelga añadir que esta lucha puede interpretarse alegóricamente como un combate interior: Peter, más que a un parásito extraterrestre, en realidad está haciendo frente a su lado más oscuro. En el fondo, se trata de una batalla que todos y cada uno de nosotros debemos librar cada día.

Se diría que la aparición de una iglesia en *Spider-Man 3* pone en primer término, de manera hartamente simbólica, la raíz cristiana (o judeocristiana) de muchos de los valores del personaje. No obstante, tampoco debemos dejarnos llevar por interpretaciones exageradas y conviene recordar que la presencia de este templo obedece asimismo a una lógica estrictamente narrativa: se trata de justificar la coincidencia en un mismo emplazamiento de Peter Parker y Eddie Brock —pues este ha acudido a orar al interior de esa misma iglesia—, hecho que desde el punto de vista argumental permite que el simbionte, una vez expulsado de Spider-Man, se una a Brock dando origen al villano Veneno, con poderes similares a los del arácnido. Es cierto que este encuentro podría haberse producido en cualquier otro lugar, pero al circunscribirlo a una iglesia se hace, por añadidura, un claro guiño a los cómics en los que se basa el guion de la película, en los que la acción ya sucedía en el interior de un templo católico, aunque por motivos meramente circunstanciales.

En cualquier caso, la escena de la iglesia de *Spider-Man 3* se encuentra en perfecta sintonía con la temática central de la película que, como ya se ha indicado, gira alrededor de la idea del perdón. La primera propuesta moral que nos brinda el film a este respecto es la necesidad de perdonarnos a nosotros mismos. Se alude directamente al asunto en uno de los momentos más emotivos de la narración, la conversación en la que Peter Parker —libre ya del parásito alienígena y consciente de cómo, bajo su influencia, ha lastimado a sus seres más queridos— confiesa ante su tía May sus inseguridades a la hora de afrontar su posible matrimonio con Mary Jane. Tía May carece de sentido arácnido, pero, a cambio, posee una fina intuición moral que proporcionará a su sobrino

un acertado consejo:

«Peter: Dijiste que tenía que pensar en ella antes que en mí mismo. No estoy preparado.

Tía May: Pero ¿qué ha pasado? Parecías muy seguro...

Peter: Le he hecho daño, tía May. No sé qué hacer.

Tía May: Pues empieza haciendo lo más difícil. Perdonarte a ti mismo. Yo creo en ti, Peter. Eres una buena persona. Y sé que encontrarás el modo de enmendarlo con el tiempo».

Lo que las palabras de la tía May sacan a la luz es el mismísimo núcleo moral sobre el que descansa el personaje de Spider-Man: la necesidad de superar el error moral convirtiéndolo en tarea pendiente. Perdonarse a uno mismo quizá no sea sino asumir nuestra propia culpa de una manera creativa, siendo conscientes de que esta nos impone la obligación de encontrar el medio de repararla [\[121\]](#).

Pero aún hay más. Perdonarnos a nosotros mismos supone un doble movimiento, al menos según se perfila la cuestión en *Spider-Man 3*. El primer movimiento nos lleva desde nuestra propia falibilidad a la falibilidad de los demás: reconciliarnos con nuestros errores debería hacernos ser más tolerantes con los de los otros. Saber perdonarnos implica saber perdonar a los demás. En el film, la capacidad de perdonar de Spider-Man se pone a prueba en su enfrentamiento final con Flint Marko, más conocido como el Hombre de Arena. El segundo movimiento se refiere al sufrimiento generado por nuestros errores, y nos conduce del dolor propio (bajo la forma de sentimiento de culpa) al dolor de aquellos a quienes hemos agraviado: para sortear la cómoda autoindulgencia, el perdón a uno mismo debe aspirar a lograr, de alguna forma, el perdón de aquellos a quienes hemos ofendido; saber perdonarnos pasa por ser capaces de reconocer nuestra culpa ante ellos. El final de *Spider-Man 3* nos muestra a su protagonista perdonando al Hombre de Arena, pero, siguiendo este doble movimiento, nos lo muestra también siendo perdonado por su amigo Harry Osborn.

*Spider-Man*, la película que abría la trilogía de Sam Raimi dedicada al lanzarredes, ha suscitado menos interpretaciones en clave religiosa que la ya comentada *Spider-Man 3*. Sin embargo, también en aquel film encontramos una propuesta —si se quiere menos manifiesta y más tenue— que vuelve a incidir en los rasgos judeocristianos del personaje. Indiscutiblemente, toda la cinta se plantea como un enfrentamiento claro entre el bien y el mal, contando cada uno de los bandos con su propio campeón: el heroico Spider-Man y el perverso Duende Verde. Pues bien, se diría que el guion de David Koepp trasciende esta dicotomía, desenterrando y haciendo visibles las raíces religiosas que la sustentan, hasta el punto de querer identificar el enfrentamiento entre Spider-Man y el

Duende Verde con una alegoría de la lucha de las fuerzas divinas contra las satánicas [122].

Desde luego, no puede decirse que Spider-Man sea un superhéroe adornado de atributos mesiánicos —el personaje que ha monopolizado cualquier interpretación en esa estela siempre ha sido Superman [123]— pero el film de Raimi parece vincular, solo por procedimientos oblicuos, a nuestro trepamuros con el Dios bíblico. Son varios los personajes que parecen insinuar una cierta naturaleza providencial en la aparición de Spider-Man, ligando su presencia a Dios aunque sea mediante frases hechas. Citemos como ilustración a la madre de un bebé salvado por el héroe arácnido en un incendio, que muestra su agradecimiento pronunciando un «Dios te bendiga, Spider-Man. Dios te bendiga» o a Harry Osborn, que reconoce la dedicación de su amigo con un «Gracias a Dios que te tengo, eres mi única familia» —otro ejemplo en esta línea lo encontramos en *Spider-Man 3*, cuando una periodista televisiva comenta su llegada con estas palabras: «Ha surgido de la nada en respuesta a las plegarias de nuestra ciudad justo cuando toda esperanza parecía perdida...»—. El mismo Duende Verde utiliza el nombre de Dios de forma torticera cuando pretende manipular a Spider-Man en su enfrentamiento final («Gracias a Dios que eres tú») y, antes de lanzar su último ataque impulsando a traición su deslizador sobre la espalda del arácnido con la intención de empalarlo, le dedica esta cínica despedida: «¡Ve con Dios, Spider-Man!» (en versión original, «*Godspeed!*»).

Si Spider-Man (alegóricamente) viene de Dios, el Duende Verde (también simbólicamente) desde luego viene del diablo. Las pistas son aquí mucho más obvias. La mera apariencia de su máscara presenta rasgos de corte demoníaco e igualmente satánico resulta su proceder, en la medida en que, más que destruir a Spider-Man de primeras, prefiere tentarlo para que se una a su causa. Pero es en otra escena en la que las resonancias infernales del personaje se van a situar en primer plano. Se trata de la secuencia en que tía May reza un padrenuestro y su oración se ve interrumpida abruptamente por el ataque del villano, precisamente cuando la anciana iba a pronunciar la última frase de la plegaria «... y líbranos del mal». El Duende Verde parece especialmente complacido por esta coincidencia fortuita, e insta violentamente a May a proferir en su presencia las palabras omitidas, de modo que es imposible no asociar la alusión al mal de la oración cristiana por excelencia con la aparición del Duende en la imagen...

### ***Disolviendo la red. La picadura de la araña posmoderna***

En 2012 —tan solo cinco años después de que se hubiera estrenado la película que cerraba la trilogía de Sam Raimi— llegaba a las pantallas una nueva entrega de las

aventuras arácnidas. La particularidad de *The Amazing Spider-Man* estribaba en que, a pesar de provenir de la misma productora que los films previos (Sony/Columbia Pictures), apostaba por romper la continuidad ya establecida, volviendo a comenzar la historia del héroe desde el mismísimo punto de partida —lo que los norteamericanos denominan un *reboot*— y contando con nuevos rostros (el actor Tobey Maguire pasaba el testigo y la máscara del trepamuros a un más bien desconocido Andrew Garfield). ¿Funcionó la jugada? Relativamente. La película dio lugar a una secuela, también dirigida por Marc Webb: *The Amazing Spider-Man 2. El poder de Electro*, en 2014. Pero, al contrario de lo sucedido en la saga de Raimi, la historia del nuevo Spider-Man no alcanzaría la tercera entrega, puesto que los resultados comerciales fueron más modestos de lo esperado. A día de hoy, se perfila sobre el horizonte otro reinicio de la saga arácnida, con un nuevo actor —Tom Holland— encarnando a Peter Parker. A modo de anticipo, el personaje ha aparecido brevemente dentro del film *Capitán América: Civil War*.

La primera cinta de Webb, bajo el supuesto pretexto de mostrarnos una visión más madura y realista del héroe, abría las ventanas para que Spider-Man se ventilara impregnándose de aires actuales... Y desde luego no es difícil palpar la influencia de algunos de los éxitos cinematográficos del momento, como los films de Batman realizados por Christopher Nolan —a los que cabría atribuir, por ejemplo, que Webb representara a Spider-Man como un héroe eminentemente nocturno— o la saga *Crepúsculo* —de la que tan tributaria parece la historia de amor de Peter y Gwen, representados como dos jóvenes solitarios e incomprensidos—. Pero, junto a estas novedades, se colaban de paso por las mismas ventanas (voluntaria o impremeditadamente) ciertos aires posmodernos que discrepaban un tanto de la historia del personaje. Veámoslo.

Digamos, en primer lugar, que son notables las diferencias que separan al Peter Parker interpretado por Andrew Garfield del encarnado por Tobey Maguire en la trilogía previa. Maguire lograba construir un personaje atemporal: en él se daban la mano la particularidad de lo concreto (un Parker bien dibujado en sus relaciones familiares y sociales) y la universalidad de lo arquetípico (respondiendo a la idea del hombre solitario aparentemente débil, pero de fuertes valores y que, llegado el momento, dará muestra de su talla). En él se atisbaba ese clasicismo que, sabiamente, es capaz de transformar un personaje en un auténtico «universal concreto» [124] permitiendo que podamos identificarnos con él en cualquier tiempo y lugar, independientemente de la época en que su historia fuera concebida. Por el contrario, el Peter Parker de Garfield se decanta más por lo particular que por lo universal. Buscando la identificación con el público joven actual, el nuevo Peter sigue punto por punto el catecismo del perfecto adolescente de la

posmodernidad: contestatario (responde con chulería a sus tíos), más *freak* que apocado (sus dificultades de comunicación, más que atribuibles a la timidez, aquí se dirían casi un problema de logopedia, y es que el Parker de Garfield parece incapaz de hilar un discurso de forma coherente...), con ligeros toques «culturetas» (véanse los pósters de *La ventana indiscreta* y *Blow Up* que adornan su habitación), siempre pegado a su móvil (¡incluso como Spider-Man!), moderadamente rebelde (infringe las normas de su instituto al recorrer sus pasillos en patinete, hecho que le vale una amonestación), más incomprendido que marginado (a diferencia del Parker-Maguire, excluido por sus iguales, el Parker-Garfield parece ocupar su lugar dentro de la «jerarquía de popularidad» de su instituto... ciertamente no está en la cima, pero tampoco en el escalafón más bajo: vemos cómo es solicitado como fotógrafo por otros alumnos y resulta significativo que el matón Flash Thompson acose en primer lugar a otros compañeros —que responden mucho más fielmente que él al perfecto estereotipo del *nerd* o «empollón»— y solo agrede a Parker cuando este se inmiscuye para ayudar a sus víctimas)... y, lo más importante: como buen adolescente actual, debe estar completamente absorbido por su vida amorosa. Obsérvese a este respecto cómo el personaje de Gwen constituye la única vida social de Parker: en *The Amazing Spider-Man* se halla desaparecido el rico catálogo de personajes secundarios que humanizaban la vida de nuestro héroe en los films de Raimi —desde su amigo Harry Osborn hasta la plantilla del *Daily Bugle*—. Incluso el papel que juega la figura de la tía May parece perder peso conforme avanza la narración.

Pero, por encima de todo, el Peter Parker de Garfield es un personaje construido sobre un vacío, y un vacío muy típicamente posmoderno: la ausencia de la figura paterna. Es cierto que la orfandad del personaje también saltaba a un primer plano al principio del *Spider-Man* de Raimi, justo después de que Ben Parker hubiera intentado aleccionar a su sobrino acerca de sus responsabilidades:

«Ben Parker: Ya sé que no soy tu padre...

Peter Parker: ¡Pues no te comportes como tal!»

Pero en *Spider-Man* el problema se solventaba de forma muy diferente a como sucederá en *The Amazing Spider-Man*. Cuando, al final de la cinta, el maléfico Duende Verde se postulaba como figura paterna ante un asombrado Spider-Man, este no se lo pensaba dos veces a la hora de responderle:

«Duende Verde: Dame la mano. Créeme como yo creí en ti. He sido como un padre para ti. Sé un hijo para mí ahora...

Spider-Man: Yo tenía un padre. Se llamaba Ben Parker».

La película, desde sus planteamientos morales clásicos —y, por ende, contundentes— parecía querer transmitirnos que la paternidad no es una mera cuestión biológica: es una función simbólica. Padre no es quien transmite unos genes, sino quien, con su ejemplo y cariño, nos lega unos valores que nos constituyen como persona. Peter, en un principio, hace de la prematura pérdida de su padre biológico una coartada para justificar ante su tío su rebelión adolescente. Pero la ausencia de un progenitor no puede servir para excusarnos de la tarea de forjar nuestra identidad moral. Más tarde, cuando Peter haya interiorizado completamente la lección de responsabilidad que le proponía Ben, se hará perfectamente consciente de que este no solo es quien lo ha criado, sino también quien ha sembrado en él los valores que lo han convertido en el héroe que es. La firme réplica del arácnido ante el Duende, por tanto, no puede sino elevar definitivamente a su tío Ben a la categoría de padre. Fin de la cuestión.

Sorprendentemente, el díptico de Marc Webb opta por seguir el camino radicalmente opuesto, tornando el asunto problemático. Acaso por un afán de novedad y buscando añadir un plus inédito al origen de Spider-Man, se confiere un inusitado protagonismo a Mary y (sobre todo) Richard Parker, los padres biológicos de Peter, que aparecen en varios *flashbacks*. Por añadidura, el propio Peter asume como tarea central de su vida el recabar información sobre sus progenitores, hasta el punto de que parece instalado en una permanente moratoria existencial a la espera de conocer la verdad sobre su pasado para terminar de definir su identidad. La paternidad simbólica ejercida por el tío Ben ya no parece ser suficiente para Peter; May reflexionará dolida sobre ello cuando advierta así a su sobrino en *The Amazing Spider-Man 2: El poder de Electro*: «Lo hicimos lo mejor que pudimos tu tío Ben y yo. A ver, ¿quién más iba a cuidar de ti, a protegerte, a preocuparse por ti? ¿Tu padre? ¡No! [...] ¡No sé cómo hacer esto sin Ben, no sé cómo! ¡Y tú siempre soñando con tu padre perfecto que nunca estuvo aquí!». Efectivamente, el papel de referente moral que hasta la fecha siempre había desempeñado Ben en la tradición arácnida queda aquí reducido a un rol considerablemente más modesto... el de correa de transmisión. Y es que el auténtico modelo ético que guía al Spider-Man interpretado por Garfield es la figura de Richard Parker: Ben es tan solo el eslabón que permite conectar al padre ausente con el hijo presente trasladándole su legado moral. En consonancia, la potente escena de *Spider-Man* en la que Ben se esforzaba por guiar a su sobrino por el camino de la responsabilidad tiene en *The Amazing Spider-Man* un equivalente desvaído y degradado, un discurso en tercera persona en el que, para mayor decepción... ¡ni siquiera se llega a citar el conocido lema arácnido de «un gran poder conlleva una gran responsabilidad»! [\[125\]](#)

La obsesión por la herencia biológica viene acompañada por una vaga idea de determinismo, levemente apuntada en la primera película de Webb y completamente

explícita en *The Amazing Spider-Man 2: El poder de Electro* desde el momento en que averiguamos que Richard Parker implantó su propio ADN en las arañas que modificó genéticamente para la corporación Oscorp. Como resultado, solo alguien que presente una dotación cromosómica compatible con la suya (como, evidentemente, sucede con su hijo Peter) podría sobrevivir a la picadura y verse mutado por la misma. Dicho en corto: únicamente Peter Parker podría ser Spider-Man. El relato sobre el origen de nuestro arácnido pierde así su universalidad. Ya no es la historia de un adolescente común convertido en superhéroe por acontecimientos fortuitos —lo que, en el fondo, nos invitaba a pensar que cualquiera de nosotros podía haberse visto en la misma situación y fortalecía nuestra identificación con el personaje—. Ahora, en los films de Webb, la historia de Spider-Man comienza mucho antes de que nazca Peter Parker. El heroísmo ya no es una función simbólica que alguien, cualquiera, tiene que asumir ante una situación de tribulación y de manera proporcional a su poder para resolverla: ahora es un legado heredado, solo apto para los escogidos.

En cualquier caso, la diferencia fundamental que separa *The Amazing Spider-Man* de *Spider-Man* se agazapa en el final de ambas películas. En el film de Raimi dicha conclusión constituía una apoteosis moral: Peter Parker acepta su deber como héroe arácnido hasta el punto de sacrificar una vida compartida con la mujer que ama. En la cinta de Webb, Peter Parker, con un vago asentimiento, se compromete ante el agonizante capitán Stacy a mantenerse alejado de su hija... pero, finalmente, en una decisión notoriamente *antikantiana*, resuelve imponer sus inclinaciones amorosas al deber moral de su promesa. De paso, se permite un comentario asaz cínico: al asegurar a una de sus profesoras que nunca más se va a retrasar al llegar a clase, esta le conmina a no hacer promesas que no puede cumplir y Peter le susurra a Gwen: «Ya, pero las mejores [*promesas*] son esas». El desenlace de *The Amazing Spider-Man* está tan en las antípodas del que cerraba el primer film arácnido de Raimi que resulta imposible no maliciarse que busca un efecto de contraste claramente premeditado. La violación de la promesa dada al moribundo capitán Stacy supone un torpedeo a las bases deontológicas del personaje arácnido de tal calibre que *The Amazing Spider-Man 2: El poder de Electro* parece plantearse con cierto afán de rectificación de su predecesora —digamos de paso que no será el único remedo que introduzca la secuela, pues también busca la aproximación a la trilogía de Raimi retomando una ambientación mucho más luminosa y colorista (pese a lo trágico de su final) e incluso volviendo a vestir al hombre-araña con un uniforme muy parecido al original—.

Pese a todos los desenfoces que en estas páginas hemos tildado de posmodernos, es justo también reseñar alguno de los aciertos que introduce el díptico arácnido de Webb, como mantener los valores más básicos del personaje, recuperar los lanzarredes del

cómic (sustituidos en la trilogía de Raimi por la emisión directa de una telaraña orgánica), dibujar de forma acertada y profunda al personaje de Gwen Stacy o hacer gala de no poca valentía al terminar la segunda película con la muerte de la misma (poniendo imágenes, así, a uno de los cómics más mitificados de la saga arácnida, *The Amazing Spider-Man* #121 —junio de 1973—).

### ***A modo de conclusión...***

Como hemos visto, bajo la máscara de Spider-Man se dan cita, entre otras, una ética bíblica, una ética liberal (con tintes objetivistas) y una ética deontológica de regusto *kantiano*. Propuestas morales que acaso pueden parecer diversas —deudora la primera de una tradición religiosa, tributaria la segunda de un racionalismo ilustrado, y nacida la tercera de la intersección entre las dos anteriores— pero que guardan más de un común denominador: todas nos ofrecen una visión ética del mundo ajena a todo relativismo, que apela a nuestra responsabilidad individual, basada en una clara distinción entre el bien y el mal. Es tanto como decir que las tres posturas representan los cimientos morales sobre los que se ha ido edificando lo que —al menos hasta ahora— hemos dado en llamar Occidente. Las convicciones éticas de Spider-Man se sustentan sobre pilares fornidos y antiguos, quizá por ello han sido capaces de resistir con soltura incluso la corrosión posmoderna que ya se ha asomado en alguna de las últimas aproximaciones cinematográficas al personaje. Tal vez uno de los valores más meritorios de la figura de Spider-Man sea recordar a las nuevas generaciones, educadas ya en una sociedad marcada por los discursos relativistas, la relevancia y necesidad de hacer lo correcto. En ese sentido, el personaje arácnido se nos revela como un auténtico héroe clásico —y aquí estoy tomando prestada la definición de «héroe clásico» que se propone en la genial teoría cinematográfica del profesor Jesús González Requena: básicamente, llamo héroe a alguien capaz de anteponer el eje del deber al eje del deseo [126]—, pero de un clasicismo remozado para resultar del agrado de los gustos de los nuevos públicos. Quizá buena parte de la grandeza del hombre-araña se halle resumida en las juiciosas palabras que su mismo creador, el entrañable Stan Lee, pronuncia en su breve aparición en *Spider-Man 3*: «¿Sabe?, yo creo que una persona puede marcar la diferencia». Como diría el propio Lee, «*Nuff Said!*». O sea, ¡ya hemos dicho bastante!

# SER HÉROE EN UN MUNDO DESENCANTADO: EL CABALLERO OSCURO SEGÚN CHRISTOPHER NOLAN

JUAN PABLO SERRA Y JUAN ESTEBAN SERRA

Christopher Nolan (Londres, 1970) no solo es un realizador exitoso sino, también, todo un *autor*. Lo es por sus formas de narrar no-lineales y sus personajes de identidad fracturada, pero más aún por la capacidad de transparentar su propia experiencia y por el grado de conciencia y afrontamiento de algunos problemas típicos de nuestro tiempo [127]. Un repaso a las primeras películas de Nolan —*Following* (1998), *Memento* (2000), *Insomnio* (2002)— serviría para demostrar esto. Se trata de relatos en que los personajes ansían construir una identidad, una tarea que se revela inalcanzable por la falta de solidez de los marcos referenciales y de fe en un sentido reconocible de la vida, un descriptor certero de nuestro tiempo [128].

Si bien podría argumentarse que el problema de la formación de la identidad también aparece en la trilogía del Caballero Oscuro —*Batman Begins* (2005), *El caballero oscuro* (2008), *El caballero oscuro: La leyenda renace* (2012)—, en cambio no parece que sea su tema principal ni tampoco lo que atrajo a Nolan a la hora de llevar a la pantalla las aventuras del popular héroe de cómic. ¿Estamos, entonces, ante un segmento de la obra nolaniana sin reenvío a los problemas del presente? Ciertamente, a diferencia de Superman o de Capitán América, por lo general los asuntos sociopolíticos de la época apenas transparen en las historias de Batman [129]. Y, aunque aparecieran, eso no es garantía de que el relato lleve dentro un juicio, una pretensión de establecer un nexo de sentido entre los hechos a los que remite la historia y el resto de la vida. La trilogía de Nolan es una excepción a este respecto, pero no porque, en su trasfondo, resuene el trauma post-11S o la crisis económica de 2008 —hechos a los que las películas no refieren directamente— sino, principalmente, por la concepción de la historia que, en conjunto, ofrece una mirada *realista y naturalista* sobre el Hombre Murciélago y su relación con el entorno [130]. Ahora bien, ¿puede encajar una narración superheroica en un espacio así? Y, si puede, ¿qué intención alberga semejante enfoque? ¿Hay algún problema epocal que pueda «leerse» a partir de la aproximación nolaniana al personaje y su contexto?

En lo que sigue, daremos cuenta del desencantamiento del mundo como el proceso central que configura el escenario del hombre moderno y algunas estrategias de re-encantamiento que, como respuesta, aparecen en la sociedad actual. Con su realismo visual, caracterológico y tecnológico, la trilogía del Caballero Oscuro puede verse como una historia desmitificadora. Sin embargo, al mismo tiempo que Nolan ofrece una visión de elevado realismo, en la saga se afirman virtudes como la justicia, la amistad, la valentía, la lealtad, el sacrificio y hasta la docilidad. ¿Cómo encajan estos ideales no «naturales» en el escenario naturalista de la historia? ¿Cabría pensar en los valores presentes en la historia como una concesión a la moral hollywoodiense? A favor de Nolan cabe aducir que el temple moral de su cine no suele manifestarse de un modo ingenuo, impostado ni tampoco enfático. Y si bien su versión de Batman no es una excepción a este respecto, aun así queda sin despejar una última incertidumbre: si el cine de superhéroes nos anima a pensar en nuestras propias posibilidades humanas, ¿es creíble, posible y razonable apostar por el bien y la justicia incondicionalmente en un mundo prosaico y ordinario?

### ***Un autor entre moderno y posmoderno***

Ortega y Gasset solía repetir que la vida es un caos donde el hombre se pierde, y que por eso necesitamos conocer el sistema de ideas del tiempo en que vivimos. Pues bien, a comprender el propio tiempo suelen dedicarse tres tipos distintos de intelectual, que podemos caracterizar como *profetas, notarios y lamentadores*.

Los primeros se caracterizan por su optimismo. Anuncian una época por venir en la cual la vida será más amable, la organización social menos arbitraria, la muerte más lejana, la enfermedad menos probable, el pensamiento más libre y crítico y la felicidad, en fin, más duradera. Por contraste, a los lamentadores se los reconoce fácilmente por su pesimismo. Son todos aquellos que consideran que la edad dorada ya pasó y que el presente palidece en comparación con los logros y realizaciones de antaño [131]. Finalmente, y de un cariz más ambivalente, en el mundo intelectual coexisten otros personajes que adoptan un tono menos elevado pero más cuestionador a la hora de analizar su época y educar a sus semejantes. El sociólogo Max Weber encajaría aquí.

Al final de su conferencia «La ciencia como vocación» (1919), Weber concluía que nuestro tiempo se caracteriza por el desencantamiento del mundo. Esto significa que «los valores últimos y más sublimes han desaparecido de la vida pública y se han retirado, o bien al reino ultraterreno de la vida mística, o bien a la fraternidad de las relaciones inmediatas de los individuos entre sí» [132]. Nos hallamos así en la madurez de un proceso que arrancaría con la consideración natural y matemática del mundo propio de la

ontología posgalileana (en el universo no hay significado, solo hechos desnudos y mensurables a los que nosotros *atribuimos* valor, relevancia y sentido [133]) y se aceleraría con la adopción de la mentalidad científica cuantitativa y experimental para todas las áreas de la vida social. Por eso se preguntaba Weber:

«¿Quién cree todavía hoy que los conocimientos astronómicos, biológicos, físicos o químicos pueden enseñarnos algo sobre el sentido del mundo o siquiera sobre el camino por el que pueden hallarse indicios de ese sentido, en el supuesto de que exista? Si tales conocimientos tienen algún efecto es más bien el de secar de raíz la fe en que existe algo que pueda ser llamado ‘sentido’ del mundo» [134].

La implicación es clara: la ciencia, el conocimiento racional y objetivo, es ajena a la cuestión del sentido y lo valioso. Y no puede no serlo, en tanto es la misma ciencia moderna la que se encarga de desencantar el mundo y contribuir a que las únicas cuestiones que realmente nos importan (*qué debemos hacer y cómo debemos vivir*) no puedan decidirse intelectualmente sino, a lo sumo, a golpe de sentimiento y emoción [135].

Ahora bien ¿es nuestra época así de... racionalista? No podemos hacer como si los *maestros de la sospecha* (Marx, Nietzsche, Freud) no hubieran existido ni deslegitimado la exaltación ilustrada de la razón. No obstante, en la vida social, el racionalismo sí que sigue vigente, y muy tangible, en la organización administrativa y gerencial del Estado con su aparato legal y burocrático. Es decir, en el terreno colectivo sí continúa la racionalización que, para Weber, es lo que define el proceso universal de la historia occidental. Y sigue vigente porque, pese a todos los desastres, todavía late en nosotros la creencia en el Progreso:

«El progreso científico constituye una parte, la más importante, de ese proceso de intelectualización al que, desde hace milenios, estamos sometidos [...].

Esta racionalización intelectualista operada a través de la ciencia y de la técnica científicamente orientada [...] no significan, pues, un creciente conocimiento general de las condiciones generales de nuestra vida. Su significado es muy distinto; significan que se sabe o se cree que en cualquier momento en que se *quiera se puede* llegar a saber que, por tanto, no existen en torno a nuestra vida poderes ocultos e imprevisibles, sino que, por el contrario, todo puede ser *dominado mediante el cálculo y la previsión*» [136].

Pues bien, ¿qué tiene todo esto que ver con Nolan?

En un estudio reciente, Antonio José Navarro recordaba la división que suscita la obra del realizador, un «truquista» para algunos, un «mago del cine» para otros [137]. Esta

recepción diversa es significativa, pues insinúa la tensión entre modernidad y posmodernidad que trasluce su filmografía. Partamos de ahí.

Nolan comparece como un «truquista» racionalista y moderno cuando desmitifica el ilusionismo (*El truco final (El prestigio)*, 2006), cuando pone a la voluntad como garante de la existencia y consistencia de la realidad (*Memento*), cuando rebaja la ciencia ficción a desarrollo de propuestas astrofísicas (*Interstellar*, 2014), cuando asume que las ideas determinan y dirigen la conducta (*Origen*, 2010) o cuando busca una explicación lógica para la extra-ordinariedad del hombre murciélago. Así, los accesorios de Batman provienen de aplicaciones militares, su disfraz de un traje de supervivencia y buceo, y el batmóvil es un tanque todoterreno pintado de negro. Pero la racionalización va mucho más allá del origen de los cacharros. Los villanos son igualados a figuras de nuestro mundo (terroristas, psicópatas, dictadores); la ciudad de Gotham es desestilizada y asemejada a cualquier gran urbe contemporánea; y, además, desde el inicio de la trilogía se pretende ofrecer una explicación definitiva de los orígenes del personaje que haga creíble —y sin lagunas de información— tanto su transformación en justiciero nocturno como sus métodos de intimidación. Desde este prisma, en definitiva, Nolan comparece como todo un emblema de la racionalización y el desencantamiento modernos.

No obstante, como buen «mago» que es, en la filmografía de Nolan nada es lo que parece. En sus primeras películas, la construcción de la subjetividad —un ideal que, para los modernos, ha de buscar el individuo por sí mismo— se revela como una ilusión engañosa, pues la identidad es transitoria y no puede incardinarse en ninguna historia coherente. O peor aún, como en *El truco final (El prestigio)*, el intento por dirigir la propia vida hacia algún objetivo termina por justificar los comportamientos más inhumanos. Por no hablar de los deseos y traumas reprimidos de Cobb que, en *Origen*, desestabilizan cada dos por tres el mundo en que habitan los personajes. Temas todos que apuntan a *leit motifs* posmodernos, tales como la fragmentación de la identidad y el ocaso del deber.

Y aún así... en su cine hay mucho más que pura demolición. La compasión que, pese a sus decisiones, despierta el amnésico Leonard de *Memento*, condenado a vagar sin rumbo y a ser manipulado por todos. El cariño paternal de Alfred y Gordon, lo más cercano a la amistad que Bruce Wayne experimenta en la trilogía de Batman. El anhelo de reconocimiento de los magos de *El truco final (El prestigio)*. El amor de Cobb por su difunta esposa en *Origen* y de Cooper por sus hijos en *Interstellar*. O el deseo de redención de Dormer en *Insomnia*. Ejemplos todos de emociones muy verdaderas que constituyen la clave —más importante, incluso, que la credibilidad científica— por la cual creemos en la realidad de las historias de Nolan. Bajo este prisma, el realizador se revela como un tipo especial de autor posmoderno que, tras desmitificar a los ídolos de

la cultura heredada (Ciencia, Razón, Realidad, Identidad), pretende reencantar el mundo desde la verdad de la subjetividad [138] y luchar contra el sinsentido buscando indicios de significado en una emoción que revela un deseo insatisfecho y una humanidad precaria y doliente.

Este planteamiento está muy presente en las películas sobre el Caballero Oscuro. Así, en *Batman Begins* es la superación del miedo lo que construye al héroe; la ira y desesperación tras la pérdida del amor en *El caballero oscuro* lo que le mueve a adoptar medidas extremas y alejadas de la ley; y la compasión y el cuidado de los demás lo que incita a Bruce Wayne a enfundarse una vez más el traje enmascarado en *El caballero oscuro: La leyenda renace*. Ahora bien, ¿es suficiente este andamiaje sentimental para procurar que haya justicia en el mundo —y no solo armonía en uno mismo—, que era y sigue siendo el gran tema del relato superheróico? Pues si bien las emociones de los personajes rezuman autenticidad, en cambio el retrato del mundo que ofrece Nolan es, hasta donde puede un *blockbuster*, inquietante y perturbador. Es en la peculiar articulación entre las funciones crítica-desestabilizadora y emocional-idealizadora de la historia del Caballero Oscuro según Nolan donde se vislumbra la calidad y relevancia de esta trilogía.

### ***Soy un agente del caos...***

Antes de proseguir conviene hacer un inciso. La ambivalencia de Nolan para con el conocimiento factual y científico —al que reclama en sus películas como garante de realidad [139] pero cuya importancia relativiza en virtud de las emociones— es muy coherente con el hecho mismo de elegir el cine como vehículo de expresión, en un momento en el que el intercambio simbólico a escala global tiende a recuperar el discurso mitológico, narrativo y figurativo en detrimento del discurso racional y logocéntrico dominante. En efecto,

«allí donde el imperio de la razón intentaba imponer su pensamiento reductor, lo simbólico irrumpió de manera inusitada y multiforme bajo el patrocinio de los nuevos sistemas de transmisión y reproducción de los mensajes de la cultura audiovisual. El mito, desacralizado, mundano, profano, se reinserta en los discursos asociados a la cultura popular, reclamando de nuevo su estatuto en el terreno de lo real» [140].

El relato audiovisual, en efecto, ayuda a dar encanto al mundo, pues permite la inserción de lo imaginario en lo ordinario, de lo ideal en lo posible, y ayuda a dar cuenta de una *trascendencia inmanente* a lo cotidiano, esto es, a dotar de sentido y relevancia lo real [141]. Y si, por su naturaleza mitológica e imaginaria, el relato audiovisual cumple una función idealizadora o *eufemizadora* —nos ayuda a ver el mundo de un modo en que

predomine el orden sobre el caos, el ser sobre la precariedad de la existencia [142]— esto se acentúa más, si cabe, en el cine superheróico que, por lo general, está concebido como un gran dispositivo mitológico al servicio de esta función.

Según destacados sociólogos, cuando un mito pervive en el tiempo y es readaptado transgeneracionalmente se inserta en lo que podemos llamar el *imaginario* de una sociedad, una imagen o conjunto de imágenes que permiten a los miembros de una colectividad orientarse y distinguir qué ha de considerarse normal o anormal en su entorno. Además de la función *estabilizadora*, los imaginarios portan una función crítica o *subversiva*, pues permiten producir modificaciones introduciendo tensiones entre la realidad y lo imaginario que hagan que una sociedad perciba la anormalidad de la anterior normalidad establecida.

En el caso de la trilogía del Caballero Oscuro, la presencia de este tipo de elementos subversivos ha alimentado una discusión que aún sigue hoy. Algunas fuentes de cuestionamiento del héroe son semidiegéticas, pues aparecen en el universo ficticio en que ocurren los eventos de la saga —aunque no en las películas estrenadas—, como es el caso del programa de entrevistas *Gotham Tonight*, dirigido por un periodista, Mike Engel, empeñado en denunciar que el verdadero peligro para la ciudad consiste en consentir a un vigilante fuera de la ley como es Batman [143]. Otras se deducen a partir del itinerario del protagonista, que puede perder al amor de su vida en la segunda entrega o ser quebrado por Bane en la tercera.

Hay pequeños detalles críticos y ambivalentes que responden a la personalidad autoral de Nolan. Así, por ejemplo, mientras Ducard entrena a Bruce en el hielo del Himalaya en *Batman Begins*, le adoctrina diciéndole que «la muerte de tus padres no fue culpa tuya, sino de tu padre. La ira no cambiará el hecho de que tu padre no hiciera nada». Bruce rechaza tal juicio (*ese hombre iba armado, ahora yo podría hacer algo porque he sido adiestrado*) pero solo consigue que Ducard se reafirme en su primera impresión: «¡El adiestramiento no es nada! ¡La voluntad lo es todo! La voluntad de actuar». El espectador tiende a rechazar tales opiniones, primero porque no se alinea con Ducard [144] y segundo, y más importante, porque distorsionan su imagen de Thomas Wayne, que en la película no solo aparece como un padre atento sino como un ciudadano ejemplar que dona su tiempo, talento y recursos a la ciudad. Sin embargo, no es totalmente claro que la película rechace *tout court* la perspectiva de Ducard, pues en parte esta ya había sido anticipada en un diálogo elíptico tras la muerte de los Wayne:

«Bruce: Ha sido culpa mía, Alfred. Yo les hice salir del teatro. Si no me hubiera asustado...

Alfred: Usted no ha tenido la culpa, sino él y solo él. ¿Lo entiende?»

¿A quién se refiere Alfred con «él»? ¿Al atracador que disparó a los padres o al propio Thomas Wayne por haber sido demasiado decente?

Sin embargo, la mayor carga subversiva de toda la trilogía viene de la mano del antagonista de la segunda entrega que, con su conducta errática y su condición de «agente del caos», pone patas arriba la convivencia organizada de Gotham, algo que Nolan resume magistralmente en una imagen —la del camión de bomberos... ardiendo— y que el guion desarrolla hábilmente al hilo de los personajes nobles cuya moralidad es erosionada. A este respecto escribía Carlos Losilla que la minuciosidad con que *El caballero oscuro* describe los mecanismos de poder (justicieros, fiscales, policías, pantallas omniscientes, móviles-bomba) sirve para retratar un universo «a medio camino entre los restos de la democracia tradicional y la irrupción de una nueva dictadura tecnológica» [145]. Se refiere con esto a los pasajes en que Batman emplea un dispositivo de vigilancia para espiar las comunicaciones de los 30 millones de gothamitas y, así, dar con el Joker. Lucius Fox, el director del departamento que diseña los aparatos de Wayne, accede a utilizar dicho aparato porque entiende la gravedad de la amenaza planteada por los villanos del film, pero no sin advertir que se trata de un recurso «inmoral... peligroso... esto no está bien» y con el compromiso de destruir tal artefacto una vez haya cesado el peligro. Esta línea del argumento está dotada de una prodigiosa capacidad de re-envío no solo al presente inmediato del estreno del film — con los poderes excepcionales que concedía la Patriot Act aprobada por George W. Bush para luchar contra el terrorismo—, sino al presente más extendido de nuestro tiempo, en que el recelo del Estado para con las libertades civiles se ha potenciado con los medios tecnológicos para interceptar todo tipo de comunicaciones —recuérdese el caso Snowden en relación a la administración de Barack Obama—. Más allá de que el sonar funcione para encontrar al Joker, la película sí quiere que el espectador medite sobre la legitimidad de estas medidas, primero porque su uso pone a Batman al mismo nivel moral *calculador* que la autoridad oficial (en el funeral por el comisario Loeb, asesinado por el Joker, el alcalde dirá que «la vigilancia es el precio de la seguridad»). Y, además, porque entre la segunda y la tercera entregas de la saga ocurre un hecho decisivo, que es la aprobación de la Ley Dent, la cual otorga poderes excepcionales para perseguir delincuentes y, aunque al inicio de *El caballero oscuro: La leyenda renace* se señala que ha traído ocho años de paz sin crimen organizado, lo ha logrado al precio de perpetuar una ficción. ¿Cuál? Que el fiscal Harvey Dent, su impulsor, fue un incorruptible defensor de la justicia, precisamente lo contrario de lo que aparece en el tramo final de *El caballero oscuro*, cuando Dent, enloquecido en su deseo de vengar la muerte de Rachel Dawes, la emprende armado contra mafiosos, policías corruptos y hasta la propia familia de James Gordon, prácticamente el único policía decente de Gotham. La

sugerencia de la saga —a saber, que la autoridad social se basa en la mentira y el orden jurídico en la violencia [146]— es inevitable.

En todo caso, lo que da a Gotham el aspecto «inconcebible, espantoso, real» que se aprecia en pantalla —y que nutre el ingrediente crítico del film— no es tanto su resonancia con la teoría y la práctica política contemporáneas sino, más bien, el materialismo radical e inmediato del mal que encarna el Joker [147], un «agente del caos» que obliga a prácticamente toda la ciudad a adoptar una posición... ante la vida. E incluso, añadimos, al espectador, que debe verificar en su propia experiencia si «la ética es un chiste malo» (Joker) o si se puede confiar en que existan personas «dispuestas a creer en el bien» y llevarlo a cabo (Batman).

La función desestabilizadora del relato asume con este personaje una importancia decisiva, traducida de múltiples maneras a nivel narratológico. Para empezar, Nolan desmitifica al villano, en tanto no hay para sus acciones una explicación causal-biográfica. En una secuencia, el Joker se presenta a sí mismo —y sus cicatrices— como resultado de un padre abusador; mientras que, en otra parte de la cinta, explica su situación actual como fruto de un matrimonio malogrado. ¿Cuál de las dos es cierta? No es la única incertidumbre que rodea a su personaje, un malvado que no actúa por dinero (desprecia a quien se comporta así y, después de hacerse con los ahorros de la mafia, quema su parte) y que cambia de opinión con frecuencia, como cuando propone a los chechenos en la reunión de mafiosos que hay que matar a Batman y, más tarde, dice al propio enmascarado que no lo matará porque es más divertido no hacerlo. «Hay personas que no buscan algo lógico como, por ejemplo, el dinero», dirá Alfred. «No se les puede comprar, ni amedrentar, ni se puede razonar o negociar con ellas. Algunas personas solo quieren ver arder el mundo». Sin embargo, sí hay una motivación que le lleva a enfrentarse a Batman —su deseo de impresionarlo— y una lección que quiere que aprenda la ciudad —a saber, que «la única forma sensata de vivir en este mundo es sin principios»—. En el contexto de la película, lo que está queriendo decir es más incisivo, pues pretende socavar la moral calculadora y de supervivientes con que los gothamitas —y, por qué no, todos nosotros— acostumbran a conducir su vida. El parlamento en que lo explica a un Dent convaleciente a quien pretende *convertir* al mal es absolutamente mordaz:

«Joker: ¿De verdad tengo pinta de tener un plan? ¿Sabes qué soy? Soy un perro que corre detrás de los coches. ¡No sabría qué hacer si alcanzara uno! ¿Sabes? Actúo sin pensar. La mafia tiene planes, los polis tienen planes. Gordon tiene planes. Ellos maquinan [*they're schemers*]. Maquinan para controlar sus pequeños mundos. Yo no maquino. Intento enseñarles a los que maquinan lo patético que es que intenten

controlarlo todo».

Y justamente en la medida en que pretende destruir esta moralidad corriente, esquemática o consecuencialista —esa que recomienda ver lo que gana al hacer algo en lugar del valor de la acción en sí— es que el Joker plantea una serie de retos a este modo de mirar la vida. Las primeras flaquezas de esta moralidad esquemática aparecen cuando amenaza con asesinar a una persona al día hasta que Batman revele su identidad. Dispuesto a detener la sangría de inocentes, Batman accede. Es más, la sociedad *quiere* que acceda. Si, al principio de la película, daba la impresión de que la gente de Gotham está orgullosa de que un ciudadano común defienda lo correcto y limpie las calles, cuando el fiscal de la ciudad intenta convencer a los gothamitas de lo inapropiado que resulta acceder a las demandas del Joker, las quejas se disparan. «¿Prefiere proteger a un justiciero al margen de la ley que a los ciudadanos?», «¡las cosas están peor que nunca!», «¡no más polis muertos!», «¡queremos que se entregue!». Parece, entonces, que no se puede contar con la participación ciudadana contra el Joker, pues la gente no está dispuesta a hacerse cargo de lo que pueda venir por perseguir a un terrorista [148], algo que el villano sabe muy bien y así se lo espeta a Batman: «Ahora te necesitan. Pero cuando no sea así, te marginarán. Como a un leproso. Mira, su moralidad, su ética... es una gran mentira. Se olvidan a las primeras de cambio».

La película hurga aquí en el flanco débil por el cual no solo Gotham sino las sociedades democráticas de hoy suelen agachar la cabeza ante el agresor, que es la maleabilidad de la opinión pública. Y, más adelante, parece rematar esta sugerencia cuando el Joker carga con dinamita dos ferries, uno de prisioneros y otro de ciudadanos, que explotarán a medianoche a no ser que uno de los barcos opte por detonar la carga del otro. La fuerza de este pasaje es sobrecogedora. De entrada, prisioneros, guardias y civiles entran en el juego del Joker, pues ninguno se plantea la acción verdaderamente ética (*no matar*). Los pasajeros del barco de ciudadanos, eso sí, proceden de forma «civilizada»: tras una breve deliberación, votan y se opta democráticamente por un curso de acción (*matar*). De esta manera se pone de manifiesto un peligro real de la democracia, que se da cuando los individuos votan «por sus propios intereses a expensas de los demás» [149], y se evidencia que la democracia puede ser agente de esta moral esquemática en tanto no se atenga a ideales más altos que el autointerés. Lo que este segmento de la película muestra a las claras, escribe McGowan, es que «los procedimientos democráticos (como el voto popular) no tienen ningún estatuto ético. De hecho, el voto secreto permite a cada sujeto ahorrarse el trauma de la decisión ética y no enfrentarse a ella directamente». Que algunos pasajeros voten con determinación y otros con dificultad no borra «lo absurdo de votar para volar un barco lleno de gente» [150].

Finalmente, y contra todo pronóstico, en ambos barcos los pasajeros terminan por no usar el detonador, actuando de una forma que no solo viola sus intereses (si en ningún barco se presiona el detonador, ambos explotan) sino que desafía cualquier cálculo racional (siempre será preferible que un barco sobreviva a que ambos sean destruidos). Nolan revela así que la gente anónima es capaz de un acto de gran valor moral, pero lo que hace que esta conclusión sea creíble es el lugar donde sitúa la fuente del acto ético y los factores que reman en su contra. En efecto,

«la fuente del acto ético no es el voto popular (que rechaza actuar éticamente por 396-140), ni la madre que intenta proteger a su hijo (la cual defiende volar a los prisioneros por los aires), ni tampoco las figuras de autoridad (que se ven irresponsables e incapaces de decidir en un sentido u otro). En su lugar, es el prisionero, la figura del crimen, quien es capaz de realizar el gesto ético» [151].

Con este gesto —tirar el detonador por la borda— se interrumpe el juego del Joker y, de paso, se muestra que «hay una cierta violencia necesaria detrás de todos los actos éticos. Estos deben erradicar violentamente el entorno calculador predominante que subyace y patologiza la obediencia a la ley» [152]. De esta manera, la justicia, el dar a cada uno lo suyo, aparece en la película como algo excepcional que, a la vez, resulta *posible* (porque ocurre) e *imposible* (porque no se puede anticipar ni reducir a sus condiciones de posibilidad). Y, sobre todo, la justicia aparece como un verdadero acontecimiento que trasciende cualquier automatismo, esquema, rutina y moralismo.

En definitiva, si miramos el relato en su vertiente crítica, observamos que Nolan aprovecha el escenario superheróico para cuestionar la dureza del héroe, la legalidad de sus acciones, el paternalismo de los Wayne para con Gotham, la indiferencia de la clase apoderada y para exponer otros tantos elementos que acreditan el carácter *liminal* y fronterizo de Batman [153]. Sin embargo, al final prevalece el orden sobre el caos y no siempre ni necesariamente a causa de la acción del héroe. ¿Es coherente este desenlace de la narración? ¿Idealiza lo que no es idealizable?

En un texto muy recomendable sobre *El caballero oscuro*, Michael Barber sostiene que la saga de Nolan destaca por encima de otras adaptaciones porque recupera al Batman original [154]. Ahora bien, ¿no es esta fidelidad a la esencia del personaje solo una estrategia más para que la historia termine bien *a pesar* del mundo terrible que Nolan filma desde su peculiar perspectiva realista-naturalista? No del todo. Como ya vimos antes, la fuente a la que acude el realizador inglés para dotar de sentido y credibilidad a sus historias es, primero, su propia experiencia (no el material ajeno) y, segundo, las emociones de los personajes (no el rigor objetivo-científico). A la verdad de la subjetividad y la moralidad de las emociones se añade, en el caso de la trilogía del

Caballero Oscuro, la pretensión de mostrar la humanidad de los personajes del modo más honesto posible. Ahí es donde pensamos que encaja el universo de Batman en su obra. Ahora bien, ¿es la humanización del héroe una invención de Nolan para mitificar de una manera distinta a un personaje noble? Para responder a esta cuestión, convendría dar un rodeo por las incontables versiones del personaje, pues entre todas han conformado un imaginario que alberga, como todo relato mítico, una verdad profunda sobre el ser humano. En nuestra opinión, es la relativa fidelidad a este mito por parte de Nolan lo que le permite recuperar una sabiduría sobre el hombre capaz de dar sentido, siquiera tímidamente, a su quehacer en el mundo, por más desencantado que este aparezca.

### ***Reconstrucción del mito de Batman: humanidad y heroísmo***

Christopher Nolan devolvió al Caballero Oscuro y su mitología a un primer plano de interés y relevancia para el gran público más allá del *fandom*. Pero el personaje no era exactamente un desconocido. Sus aventuras ya se habían llevado a diversos medios, desde la serie televisiva con Adam West en los sesenta hasta las adaptaciones al cine de Tim Burton y Joel Schumacher en los noventa. Sin embargo —a excepción de la serie animada de Bruce Timm de 1992, considerada unánimamente como la más fiel [155]—, de ninguna de las interpretaciones del hombre murciélago se podía decir que fuera una encarnación total del personaje original del cómic, pues si bien aparecen ciertos elementos esenciales, otros en cambio son solo esbozados y algunos descartados o alterados significativamente.

La historia *completa* del Hombre Murciélago, de hecho, tiene tantas derivaciones, reinventiones, arcos y cruces con otras historias que es más apropiado hablar del «mito» de Batman para referirnos de un modo más genérico al contenedor que, aproximadamente, alberga la «verdad» del personaje y, con ello también, una inteligencia profunda de la realidad y del ser humano. ¿Cuál exactamente?

Para celebrar los 75 años de Batman, en WonderCon 2014 se convocó un panel en el que coincidieron personalidades como Kevin Conroy, Jim Lee, Bruce Timm o Kevin Smith. Al comenzar el evento se les preguntó quién era su enemigo de Batman favorito. Las respuestas fueron las esperadas: Joker, Catwoman, Dos Caras, Riddler. Kevin Smith, sin embargo, ofreció una réplica sorprendente: su enemigo favorito de Batman es *la propia humanidad del personaje*.

En efecto, el hombre murciélago no puede volar, no es sobrehumanamente fuerte ni rápido, no es invulnerable, no tiene poderes mentales, no controla campos electromagnéticos, no se regenera más rápido de lo normal. Es, simplemente, un ser

humano. No es un alien ni un espécimen de una raza que pertenece al último escalón en la evolución de las especies. No posee un arma cósmica que le otorgue capacidades sobrehumanas. Es, una vez más, solo un hombre. Su humanidad es la única capaz de detenerlo y, aun así, solo a veces lo consigue. Es multimillonario y siempre habrá quien sostenga que ese es su superpoder. Pero el Batman original no debe su éxito a su fortuna sino, más bien, a su compromiso con la justicia hasta el punto de desafiar constantemente su propia fragilidad. No se trata de que otros superhéroes sean más poderosos y, por lo tanto, Batman arriesga más, pues todos se juegan lo mismo (la propia vida). Es solo que el Cruzado Enmascarado lo afronta con una conciencia que lo diferencia de otros personajes.

Sin saberlo, Smith había dado con la clave que, posiblemente, explica de la forma más cabal la popularidad del personaje. Digámoslo sin ambages: todos identificamos en la humanidad de Batman un atractivo. La experiencia de la limitación que nos resulta tan familiar también lo es para Batman. Se enfrenta a enemigos formidables, a menudo sobrehumanos y, en la mayoría de los casos, extremadamente peligrosos. Y lo hace casi siempre solo. Sí, posee un arsenal de artilugios a los que puede recurrir si la situación lo requiere, pero no son su mayor arma contra sus adversarios, sino más bien instrumentos con que optimizar el rendimiento de su auténtica característica definitiva: su intelecto.

Se trata esta de una faceta esencial en el material original que apenas ha recibido atención en las adaptaciones cinematográficas [\[156\]](#). El gran público sabe que Bruce Wayne ha viajado por el mundo para aprender a luchar contra el crimen, pero no todos conocen en qué consiste este aprendizaje. Es evidente que se ha entrenado en artes marciales (cuántas exactamente es difícil saber), pero también se ha formado en habilidades técnicas que incluyen conducción, prestidigitación o escapismo, así como ciencias forenses. A esto se suma un factor determinante, a saber, la certeza de que *los criminales son cobardes y supersticiosos* [\[157\]](#), un conocimiento de la psicología delictiva que determina el *modus operandi* de Batman más que el uso de la fuerza. El Caballero Oscuro explota los mayores temores de los criminales generando rumores que, a menudo, le permiten ganar batallas sin llegar a participar en ellas. ¿Es parte murciélago? ¿Es un murciélago gigante? ¿Es acaso humano? ¿Se alimenta de sus víctimas? ¿Es real o es una invención de los bandidos más cobardes? Y, en el centro de esos rumores, está Bruce Wayne, que controla hasta cuándo y cómo el público debe ver a Batman, y cuándo necesita ser inspirado para sobreponerse a las adversidades. Así sucede en *No Man's Land* (1999-2000) —una de las historias que más influyeron en la tercera entrega de la trilogía de Nolan— después de que Gotham sea destruida por un terremoto y el gobierno de Estados Unidos se niegue a reconstruirla declarándola tierra de nadie. La vida en Gotham se convierte en una lucha elemental: no se trata de que

prevalezca la justicia, sino de sobrevivir. En esas circunstancias —en que vale más una linterna que un reloj de oro o un teléfono— Batman se deja ver combatiendo el crimen a plena luz del día, para que Gotham no pierda la esperanza y los criminales adviertan que sigue presente y recobren el miedo que le tenían [158].

Encontramos en Batman un personaje con el cual es fácil simpatizar. En un mundo lleno de aliens, velocistas, Amazonas, Atlantes o policías espaciales, se trata de una persona normal y corriente. Una persona, eso sí, que a diario se propone superar sus límites y, por lo general, lo consigue. Sin embargo, aunque en muchos sentidos Batman encarna la excelencia humana (física, mental y hasta moral), se nos hace más cercano cuanto más se patentizan sus mayores defectos. Frente a Superman, Batman produce simpatía a partir de un *éthos* que está lejos de ser óptimo. Veámoslo.

En *Justice League Unlimited* (2004-2006) se llega a decir que la infancia de Bruce Wayne acabó a los ocho años [159]. El trauma que sufrió por la muerte de sus padres le lleva a prometer que hará todo lo posible por proteger a los inocentes y, a partir de ese momento, *solo existe su misión*. A veces, la obsesión es tal que se ha enfrentado con Alfred o con Barbara Gordon quien, tras quedar parapléjica a manos del Joker, se convierte en Oráculo, la base de datos de los héroes del universo DC. Wayne se ha pasado años entrenando su cuerpo y su mente para enfrentarse al crimen, pero no ha sucedido lo mismo con sus habilidades sociales. En su cabeza solo hay pensamientos encaminados a cumplir la misión. Lo que no contribuya a ese objetivo es inservible. Wayne no tiene tiempo para dedicarse a pensar en relaciones amorosas o restaurantes que quiera visitar, y si lo hace, es solo para mantener su tapadera o porque una pista lo ha llevado ahí. Pero lejos de aburrirnos o irritarnos —o incluso haciéndolo—, esa incapacidad humana, personal y social, también nos acerca al personaje. Un detalle. A pesar de su absoluta dedicación a la misión, Batman no es más feliz por haber salvado a muchos inocentes o detenido a numerosos criminales. No hay gratificación en el cumplimiento de su deber. A menudo sus historias terminan con el héroe salvando a la ciudad pero a costa de relaciones rotas. Y, aun así, seguirá patrullando cada noche. Esta disciplina y fuerza de voluntad resultan admirables, aunque impliquen una renuncia a las posibilidades que pueda haber de ser feliz. Lo cual no implica que Batman no se haya enamorado sino que, por lo general, elegirá salvar la ciudad antes que atender a sus intereses amorosos [160]. Cuando no ha sido así, la tragedia sacude su vida y le obliga a renovar su compromiso con la misión, como sucede en *Knightfall* (1993-1994) [161]. Vincularse con Batman conlleva asumir que nunca renunciará a su cruzada mientras pueda llevarla a cabo. Y, aunque él mismo llegue a decir que lo hará, la incapacidad para abandonar esa vida resulta, a la vez, trágico (siempre será miserable) y noble (esta disciplina absoluta no deja de ser una cualidad admirable).

En este sentido, el contraste entre los dos héroes capitales de DC no puede ser más pronunciado. Batman es un humano que intenta luchar contra su propia humanidad, consista esta en sus limitaciones físicas o sus emociones; mientras que Superman es un extraterrestre que es, en cierto modo, el más humano de los habitantes de la Tierra. Uno sabe que los hombres son capaces de todo tipo de atrocidades y desconfía de lo que puedan hacer por buenos motivos [162]. El otro está dispuesto a confiar en la Humanidad a pesar de su historial de decisiones erróneas. Uno provoca miedo entre los criminales para que la buena gente que hay en Gotham pueda vivir. El otro inspira a los ciudadanos de Metropolis para que no tengan miedo e incluso propone a los villanos alternativas a sus vidas de maleantes.

La evolución del cómic guarda muchos parecidos con un relato de maduración. Cuando aparecieron los primeros superhéroes, el público era mayoritariamente infantil y uno de los principales objetivos que tenían los cómics, además de entretener, era educar. Un superhéroe enseñaba a los niños a ser buenos y justos, o a luchar por la paz y la libertad. Pero los lectores crecieron y se encontraron con un mundo en el que muchas veces no es fácil discernir cuál de entre todas las posibles decisiones es la mejor. No solo eso, sino que con frecuencia el interés de cada uno no es la justicia, sino el beneficio propio. El superhéroe tenía que cambiar, al igual que lo había hecho su público. Desde entonces los antihéroes se han ido instalando como una de las figuras más interesantes de la ficción actual. El cine, la televisión, la literatura, los videojuegos y los cómics han acogido esta particular tipología y le han sacado partido. Y Batman, aunque se ha presentado a menudo como un héroe puro, no es una excepción. Ciertamente, posee cualidades heroicas, como su inquebrantable máxima de *no matar ni permitir la muerte* (dependiendo de la versión, claro, pero estamos refiriéndonos a la versión canónica de los cómics). Ahora bien, también posee ciertos rasgos que lo distancian de dicho ideal. Es antipático y profundamente miserable. Se trata de un personaje obsesivo que, cegado por tal manía, es capaz de pasar por encima de las personas más cercanas a él. Nuevamente, se trata de un aspecto no del todo explorado en la gran pantalla, pues aunque en las versiones de Nolan o Burton sí se advierte la disposición del personaje para cruzar líneas que parecían claramente delimitadas, no llega a mostrarse del todo hasta qué punto Batman está obsesionado con proteger su ciudad. Cosa que en los cómics sí puede apreciarse. En su ordenador hay planes para cualquier escenario posible: en caso de que la Liga de la Justicia decida volverse en contra de la humanidad [163], en caso de que alguien se apodere de esos planes y haya que salvar a la Liga [164], en caso de que haya que poner fin al crimen organizado en Gotham [165] o en caso de que sea desvelada su identidad secreta y deba asumir una nueva. Batman está preparado para cualquier situación, aunque eso no quiere decir que nada le sorprenda. Simplemente

intenta tener en cuenta todos los factores y planea cómo salir airoso de cada situación. ¿Problema? Que todo ese trabajo le evita disfrutar de la vida: los únicos «caprichos» que se permite Bruce Wayne son estrategias para mantener intacta su reputación de filántropo o *playboy* irresponsable (según la versión y la época) y así seguir operando como Batman sin levantar sospechas.

Si siguiéramos ahondando en el mito, veríamos que otra razón que avala su popularidad es el elenco de personajes que rodean al héroe, ya sean aliados o enemigos.

Sus aliados constituyen el único entorno en el que Bruce puede ser él mismo y no desconfiar... pero también plantearse qué hacer en caso de que necesite neutralizarlos. Se han ganado su confianza en los términos que él ha dictado y por eso cuenta con ellos antes que con otros superhéroes. Robin, Alfred, Gordon u otros aliados son el ancla de Bruce a su verdadera identidad y lo que le permite no terminar sumergiéndose en la oscuridad a la que parecen conducir inevitablemente sus actividades como Batman. Pero eso no quiere decir que siempre sea justo con ellos [166]. Alfred quería que Bruce sentara cabeza en lugar de arriesgar su vida a diario y, por eso, le pide una y otra vez (huelga decir que sin resultado) que abandone su misión y confíe en las instituciones que se encargan de mantener el orden. Una lealtad similar se observa en el resto de sus aliados, en cierto sentido «víctimas» de la desconsideración de Bruce (en ocasiones, les usa como soldados) que, así y todo, se dejan contagiar por su sentido de la misión. Después de los eventos de *Final Crisis* (2008-2009) [167], aparentemente Batman ha muerto y esto desestabiliza profundamente a su «familia» (Robin, Nightwing, Alfred, Batgirl, Oráculo, Damian Wayne y Stephanie Brown), obligándolos a adaptarse a la nueva circunstancia y dando lugar a un cambio de roles en el que alguien debe tomar el relevo y convertirse en el nuevo Batman y elegir un nuevo Robin por el bien de Gotham [168].

Lo mismo sucede con los villanos, cada uno de los cuales supone un desafío particular. La mayoría de las veces, el reto no es puramente físico, sino que consiste en poner a prueba la inteligencia, la determinación y la disciplina del Caballero Oscuro. Es el caso del Joker, su mayor enemigo, quien en última instancia no intenta matar a Batman, sino quebrar su voluntad para que rompa sus reglas. Por eso, si Batman decidiera por fin matar a Joker, este ganaría, porque habría obligado al héroe a cruzar una línea que había jurado no cruzar jamás.

Esto es lo que, en esencia, los villanos hacen con Batman. Así como cuando nació el personaje en 1939 era fácil para los niños que leían sus historias entender cuál era la manera de actuar que debía tomar el héroe —y así, de paso, lo aprendían para sí mismos—, no se puede decir lo mismo del Batman actual, envuelto en conflictos de mayor complejidad. Aquí la propia evolución del mito guarda un paralelismo significativo con

las etapas de la vida humana e, implícitamente, alberga una sabiduría profunda sobre lo que significa madurar. Así, si durante la infancia el niño no distingue entre fantasía y realidad y el principal reto educativo consiste en que aprenda a tener iniciativa, la juventud es el momento en que la persona adquiere la confianza en que hay un modo de ser correcto de las cosas y, más aún, de que se puede llevar a la práctica. Pero al mismo tiempo, escribe Guardini, «falta el conocimiento de la concatenación real de las cosas, el criterio para distinguir lo que uno mismo puede hacer, lo que le es posible hacer a los demás y lo que le es dado hacer al hombre como tal» [169]. La crisis de la juventud aparece cuando el joven descubre qué significa lo fáctico y experimenta «que la realidad de la vida social, política y económica que él quiere modificar apoyado en lo incondicionado de la idea y en la pureza de la actitud interior es mucho más resistente de lo que él pensaba» [170]. De ahí que el mayor reto de la etapa adulta sea cómo «mantener en pie lo incondicionado en medio de lo dependiente, lo dotado de validez eterna en la corriente de lo que fluye y se transforma continuamente» [171].

La evolución del mito de Batman evidencia esto: al principio, las líneas que se pueden cruzar están claras y la misión parece sencilla, pero a medida que aparecen decisiones difíciles —y los criminales de Gotham están constantemente planteándolas— las certezas iniciales se tambalean. Inicialmente Batman asume su misión en solitario. Más tarde, por la fuerza de los acontecimientos, accede a tener un compañero, Robin, a pesar de que esto implique exponerle al peligro. Esta decisión del Caballero Oscuro es cuestionable, pero demuestra que sí modifica ciertas reglas que parecían claramente delimitadas con anterioridad. Lo mismo sucede cuando muere el segundo Robin o el cuarto, su propio hijo, y Batman se vuelve más violento de lo que lo había sido hasta entonces, cuestionándose si no se habría equivocado reclutando a héroes jóvenes para llevar a cabo una tarea tan peligrosa y replanteándose si la suya no es una misión personal que, por tanto, deba llevar a cabo sin compañía.

Por otra parte, puede parecer que el Caballero Oscuro solo recurre a la violencia en situaciones extremas, pero no es así. Batman tiene por norma no matar ni provocar la muerte de nadie —algo que no terminaron de respetar las versiones cinematográficas de Nolan y Burton—, pero está dispuesto a herir gravemente a quien tiene enfrente, si hace falta, con tal de conseguir información valiosa o de neutralizar una amenaza inminente. A menudo en los cómics se cita el aforismo de Nietzsche que dice que «[Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo.] Cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti» [172]. Ese es el efecto que provocan los enemigos en Batman: cuanto más se enfrenta a ellos, más se les parece. Por eso necesita a sus aliados: para no hundirse en la oscuridad.

En *Batman: Hush* (2002-2003), Jeph Loeb hace un recorrido por todas las relaciones

importantes de Batman, sea con sus aliados o con sus enemigos [173]. Cada uno de los doce números de los que consta la historia presenta un villano distinto y las reflexiones del héroe acerca de su relación con ellos. Llegado el turno del Joker, que aparentemente acaba de cometer un asesinato, Batman recuerda todas las incontables víctimas del Príncipe Payaso del Crimen y decide que lo más justo sería matarlo, aunque vaya contra su código. La decisión está tomada. Pero entonces Jim Gordon interrumpe a Batman y *salva* a Joker, incluso a pesar de que este hubiera matado con anterioridad a su mujer y dejado inválida a su hija. Batman, confundido, le pregunta: «¿cuántas vidas más vamos a permitirle que arruine [si lo dejamos vivir]?», a lo que Gordon responde: «No me importa. No dejaré que arruine la tuya» [174]. Esta situación ejemplifica perfectamente la relación de Batman con sus aliados y con sus enemigos. El personaje se halla constantemente en una encrucijada entre el bien y el mal. Aunque su voluntad sea justa, la naturaleza de la misión y el contacto con estos supervillanos tiran de él hacia la oscuridad y la perdición de sí mismo y de sus ideales. La amistad es el elemento incondicionado en el mito del Caballero Oscuro, un conjunto de personas que salvan al héroe de estas situaciones difíciles, recordándole por qué hace lo que hace y manteniendo vivo el principio de que el fin no justifica los medios.

### ***¿Un re-encantamiento verdadero?***

A la vista de este recorrido somero por las últimas versiones entintadas de las aventuras del Cruzado Enmascarado, caben dos apreciaciones. La primera es que hay numerosos elementos del mito de Batman que aparecen textualmente en la trilogía de Nolan, tales como la subordinación del protagonista al bien de la ciudad, el afán del Joker por desestabilizar el orden o la inteligencia forense de Bruce Wayne. Otros componentes, en cambio, son alterados significativamente, como la norma de no matar ni dejar morir —cosa que hace el protagonista con Ras'al Ghul en la conclusión de *Batman Begins*— o el hecho de abandonar la misión al final de *El caballero oscuro: La leyenda renace* —algo que el Batman original se plantea pero nunca llega a realizar—.

Inversamente, y esta es la segunda apreciación, en el énfasis con que Nolan acentúa el cariño, cercanía y calidez de ciertos personajes se percibe una sintonía muy aguda entre el universo emocional del realizador inglés y la incondicionalidad del Batman original. Thomas Wayne animando a su hijo a levantarse, Gordon echando un abrigo en los hombros del pequeño Bruce para reconfortarle, Alfred preocupado por la felicidad duradera de su amo... El hecho de que Nolan repita más de una vez estos motivos indica con sutileza que no se trata de meros instantes pasajeros, sino de señales insistentes dentro del camino de maduración del personaje hacia una vida lograda.

Ahora bien, incluso si Nolan captó la esencia del personaje, ¿es esta fidelidad lo que garantiza que una obra como esta sea relevante para el espectador de hoy? Algunos autores, de hecho, discreparían de la lectura que aquí proponemos, bien porque cuestionarían la capacidad de Batman para la amistad —a lo más que puede aspirar es a ser amigo de sí mismo [175]—, bien porque entienden que el Alfred de *El caballero oscuro: La leyenda renace*, al insistir a Bruce para que deje su actividad nocturna, está inoculándole el engaño de que puede llevar una existencia normal, *verdadera*, en otro lugar, cuando «la promesa de una vida sin la máscara, al igual que la promesa de una vida más allá del trauma, es una mentira ideológica», un ideal del ego impuesto por la autoridad social [176].

Lo cual nos devuelve a las preguntas que planteábamos al inicio de este capítulo y las problematiza. Quizá el de Nolan sea un cine *líquido* —nada perdura, no hay puntos de referencia— que no añora certezas antiguas ni desea nuevas totalidades [177]. Pero aunque llegue a ella como conclusión lógica (*Memento*, *Origen*), en su cine sí se reclama la confianza en algo para poder vivir cabalmente. En la trilogía de Batman se da un paso más a este respecto: se reclama la confianza *en alguien*. Pues bien, si tiene razón McGowan y, como cineasta del engaño, Nolan nos despista haciéndonos creer en el final «feliz» de *El caballero oscuro: La leyenda renace* —Wayne tomando café en Florencia con Selina mientras el expolicía John Blake accede a la batcueva, quién sabe si para retomar la misión del Caballero Oscuro o para ser el nuevo ayudante de Batman—, entonces, en efecto, Alfred sería el villano «oculto» de la saga, en quien *no* podemos confiar.

Esta insinuación merece un último análisis pues, de ser cierta, por extensión la conclusión de la trilogía podría y hasta debería leerse como una crítica a la cultura del *simulacro* (Baudrillard) en la que se mueve nuestro tiempo. Los consejos de Alfred —y, en general, los discursos que animan a ser más, a no conformarse, a buscar la realización, el sentido o la propia identidad— serían un ingrediente más de un mundo social construido a base de simulacros sin base real, en pie de igualdad con las películas, los dibujos animados, las series y el entretenimiento, a las que tomamos como si fueran reales o *hiperreales* y que consumimos solo para afirmar (momentánea y superficialmente, claro) nuestra propia identidad. En esta lectura, si quisiéramos ser «realistas» y aprender algo provechoso de la saga, deberíamos asumir que los discursos motivacionales, las grandes palabras y los valores morales no son más que formas de reencantamiento de un mundo que es el que es, a saber, el que la tecnología organiza y la ciencia conoce.

En nuestra época, ciertamente, no son estas las únicas formas de desconexión con la realidad [178] pero sí las que, de algún modo, aparecen en la trilogía del Caballero

Oscuro y, a más a más, en el propio relato superheroico. Las historias de superhéroes, entonces, se presentarían como una suerte de supersimulacros que albergan en su seno una ética del potencial humano de la cual, según Posamai, estaría impregnada la cultura popular. Una ética que ofrece un sentido reencantado de la vida conforme al cual puedo ser excepcional sin ser excluido, puedo convertirme en alguien mejor gracias a la tecnología (no por iniciativa ni transformación ascética) y, sobre todo, puedo lograrlo sin seguir a ninguna autoridad *oficial* (política, religiosa, militar) ni asumir grandes sacrificios (como los que exigiría, por ejemplo, cambiar de verdad el *statu quo*) [179]. En este sentido, la ética de las habilidades latentes del relato superheroico no sería más que otra forma de falso re-encantamiento, que pretende ir más allá de los hechos de nuestra condición al hacernos creer que podemos ser más de lo que somos, cuando lo que somos comparece bajo las leyes de la evolución, la biología o la psicología.

Ahora bien, puede que Nolan sea un cineasta del engaño, pero en modo alguno es un cineasta engañoso. Es cierto que, en su cine, las primeras impresiones suelen desmoronarse pero solo para conducirnos a una nueva verdad. Con su realismo, lo que Nolan quiere evitar es la idolización, esto es, el re-encantamiento que consiste en poner todas nuestras esperanzas en un icono de la cultura de masas. Para evitarlo, como hemos visto, Nolan incide en la humanidad del personaje y tiñe emocionalmente ciertos nexos con personajes significativos, logrando así que la dignidad del personaje brille más que sus obsesiones, traumas y soledades. Además, al mostrar al Mal en estado casi puro, consigue que el espectador experimente, a la vez, fascinación y horror ante la ausencia de orden que representan Ras'al Ghul, Joker y Bane.

Y es que, en cierto sentido, el reencantamiento es necesario e inevitable. Primero, porque la búsqueda de significados metautilitarios es consecuencia directa de una cultura moderna (secular, economicista y burocrática) incapaz de responder a la pregunta fundamental acerca de *quién soy yo* [180]. Y, segundo, porque las personas necesitamos más que la verdad de los hechos. En su excelente lectura de *El caballero oscuro*, Carmen Sofía Brenes desgrana esta idea al hilo del final del film y de la decisión que en ella adopta el protagonista, cuando decide cargar sobre sí los crímenes del desquiciado fiscal Dent / Dos Caras. «A veces, la verdad no es suficiente. A veces, la gente se merece algo más», dirá Batman antes de despedirse. Citamos a Brenes *in extenso*:

«La ‘verdad’ de la que se habla en esta última parte, vista la historia en su totalidad, bien puede entenderse como la verdad, por decir así, de ‘los hechos acaecidos’. Un espectador activo será capaz de advertir que frente a esa realidad, que muchas veces no da razón del mal en el mundo, cabe una realidad distinta, la realidad de la ficción que, como dice Aristóteles, permite al hombre ‘saber qué es qué’ de un modo más profundo

que viendo la realidad sin la mediación artística. Se abre así el amplio horizonte de la verdad de la ficción, en donde es posible entender mejor qué sea el mundo y, sobre todo, quién es el hombre, con toda su capacidad de grandezas y miserias» [181].

Es posible que la imagen que Alfred sugiere a Wayne —felicidad, mujer e hijos— no ocurra fácticamente ni con frecuencia ni todo el tiempo. Es posible que la pacificación de una ciudad dividida por una feroz lucha de clases en *El caballero oscuro: La leyenda renace* requiera algo más que acción policial y adeptos a la resistencia. Incluso es posible que sea muy raro que la gente opte por renunciar a sus propios intereses como en *El caballero oscuro*. Pero que algo no pertenezca al reino de los hechos no significa que no pueda ser objeto de experiencia, y basta esto para que pueda haber formas de re-encantamiento que sean algo más que simulacros.

La aproximación de Nolan al mito de Batman bebe, fundamentalmente, del enfoque que Frank Miller dio a la historia en el cómic de 1986, cuando mitificó a Batman con el disfraz del antiheroísmo e hizo que la opción por el bien y la justicia resultara creíble para una generación desencantada. Ahora bien, esta forma de re-encantamiento del héroe —aún vigente y hoy en boga— no es la única posible, sino contingente. Lo que sí es permanente en el héroe —adopte la máscara que adopte— es su búsqueda del bien común, la afirmación de lo incondicionado [182]. Lo que enseña la trilogía —y, especialmente, el final de *El caballero oscuro*— es que el sacrificio de sí es necesario para inaugurar una sociedad y mantenerla. Nolan consigue así «crear un mundo posible que permite al espectador activo descubrir un destello de su propia grandeza, al considerar que tiene la posibilidad de cortar la escalada de violencia, sacrificando lo propio antes de responder al mal con mal» [183].

La versión de Nolan, con todo, da un paso más allá en su afán por evitar falsos re-encantamientos del héroe. Su mirada no solo es realista sino honesta cuando muestra a Batman —aunque solo fuera en apariencia— abandonando su misión. Para McGowan un final así sería una traición a la verdad del personaje, cuya máscara es un memorial permanente del trauma que ha marcado su vida y no una «maldición» de la que pueda librarse cambiando de vida (¿será por eso que el último plano del film no muestra la escena idílica entre Bruce y Selina sino el descubrimiento de la batcueva por Blake?). Sin embargo, si hacemos caso a Gutiérrez Recacha y contemplamos al modelo humano de Batman desde la ética aristotélica, entenderemos que la heroicidad no es un rasgo destinado ni una maldición, sino algo adquirido. En efecto, Batman «es» un héroe en la medida en que trabaja una serie de hábitos buenos que termina por interiorizar, pero puede dejar de serlo por el desuso. A diferencia de Peter Parker en *Spider-Man* —al que abrumba la culpa por haber sido imprudente—, en el origen de las acciones de Batman

está el haber presenciado el Mal y no tanto el haber contribuido a su crecimiento. «De ahí que Batman pueda poner límites a su tarea heroica y llegar a un punto en que considere que, dicho en términos coloquiales, ya ha hecho lo suficiente y ha llegado la hora de retirarse a otros menesteres» [184].

Quizá Batman sea de los pocos en Gotham conscientes de que, al margen de lo que la sociedad valore, hay una forma de ser auténticamente humano que pasa por apostar — con más o menos seguridad— por ciertos valores, *caiga quien caiga* (mejor si son los malos). Con ello, nos deja una enseñanza póstuma. ¿Es creíble, posible y razonable apostar por el bien y la justicia incondicionalmente en un mundo prosaico y ordinario?, nos preguntábamos al comenzar este capítulo. A la luz de las andanzas de Batman vistas por la cámara de Nolan, podemos avanzar una respuesta. La credibilidad de dicha apuesta incondicional dependerá mucho del espectador, de sus propias experiencias y de su memoria —si bien, a favor de Nolan cabe aducir que su énfasis en las emociones que mueven al bien y la justicia reviste una enorme universalidad—. Por lo demás, lo que la saga sí deja en claro es que optar por el bien sí es posible —aunque no ocurra con la frecuencia que a muchos nos gustaría— y, aunque no es racional —ningún cálculo obliga a ello—, sí es razonable. Entre otras cosas, porque preserva la amistad y cuida el lugar —la ciudad— donde eso puede ocurrir y multiplicarse. Y, aunque suponga sufrimiento y hasta desprecio, con frecuencia la entrega de sí es de los actos más felicitarios que pueden darse en una vida humana. «Cualquiera puede ser un héroe», dice Batman antes de desaparecer para siempre llevándose consigo una bomba nuclear a punto de arrasar con Gotham. Pero se necesita algo más —atención, disponibilidad, servicio— para hacer saber a los demás que la vida sigue.

# X-MEN: CIENCIA, HISTORIA E IDENTIDAD

ÁLVARO ABELLÁN-GARCÍA

Westchester (Nueva York), 1944. Mansión de la familia Xavier. Un *travelling* se acerca desde el fondo de la habitación buscando el rostro de un Charles adolescente que duerme plácidamente en su cama. El movimiento de cámara nos permite reconocer los objetos que acompañan al «sueño de Xavier»: un libro, una figura de ajedrez, una bola de béisbol y tres retratos en blanco y negro: Charles Darwin, Albert Einstein y... ¿Quién es esa bella mujer que parece una actriz de Hollywood? Un ruido despierta al chico. Armado con un bate de béisbol, baja las escaleras y entra en la cocina. Allí descubre a su madre sacando comida de la nevera. Algo no encaja. Es físicamente idéntica a su madre, pero no piensa ni se comporta como su madre. Charles pregunta: «¿Quién eres tú?» [\[185\]](#).

Que la propia identidad personal sea algo problemático es una de las características de nuestra época. La saga cinematográfica de los X-Men aborda esta cuestión con persistencia en todas sus entregas, vinculándola además con otros temas específicos del Occidente contemporáneo: la ciencia moderna, capaz de transformar no solo la realidad, sino a nosotros mismos; la preocupación política por integrar la diversidad (persecución racial, cultural, religiosa); y la vinculación entre el fatalismo o determinismo de la Historia (que parece regirse por leyes propias de progreso y crisis) y la libertad personal. Estos temas aparecen también entremezclados con el fenómeno de la ideología, otro invento moderno presente en toda la saga.

La persistencia temática de estas cinco cuestiones —ciencia, política, historia, identidad e ideología— en las seis películas consagradas al grupo de los X-Men [\[186\]](#) nos sugiere la idea de que nos encontramos ante una rica mitología sobre el hombre contemporáneo, ante un conjunto de relatos relativamente cohesionados que iluminan —sin resolver ni agotar— los grandes temas y las creencias básicas de nuestra época.

El trabajo temático-narrativo que nos proponemos nos obliga a exponer algunos *spoilers*. Sirva esto de prevención a los amantes de las sorpresas. No quisiéramos robarle a nadie la experiencia de ver con ojos limpios y sin interpretaciones previas cualquiera de las películas de las que aquí hablamos. No obstante, este capítulo pretende también elevar el disfrute cinematográfico hacia cotas más profundas. Todos conocemos la historia de Edipo Rey o de Romeo y Julieta y eso no agosta nuestra ilusión por verlas

representadas una vez más. Es cierto que si cada nueva representación teatral es distinta, cada reproducción cinematográfica es idéntica a la anterior. Pero en uno y otro caso, somos nosotros los que no somos exactamente los mismos cada vez que contemplamos la misma obra. Yo esperarí­a que el lector no fuera el mismo antes y después de leer este escrito, al menos, en lo que a su relación con los X-Men se refiere.

### ***Los superpoderes y el superdrama de los mutantes***

Hablar de superhéroes y supervillanos es hablar de superpoderes. Lo primero que asociamos al ejercicio del «poder» es la fuerza bruta y la posesión de habilidades físicas especiales. A ese canon responden multitud de personajes que aparecen en los X Men: Scott Summers/Cíclope es capaz de atravesarnos con su mirada; Ororo Munroe/Tormenta domina la climatología; tememos el sadismo y la ferocidad de Victor Creed/Dientes de Sable; quizá envidiemos el torso cromado de Peter Rasputin/Coloso; y sabemos que la cabezonería de Caín Marko/Juggernaut puede derribar muros. Sin embargo, los personajes cuya característica fundamental es la fuerza o la habilidad física son siempre secundarios, «peones», los llamaré Magneto, piezas que se pueden sacrificar sin pudor en nombre de un futuro mejor para sus hermanos mutantes.

El liderazgo en el mundo mutante está representado por dos grandes personalidades que no simpatizan excesivamente con la fuerza bruta. Por un lado tenemos a Charles Xavier, atado durante mayor parte de su vida a una silla de ruedas, telépata, doctorado en Oxford, especialista en mutación y fundador de la Escuela de Jóvenes Talentos [187]. Frente a él, surge la figura de Eric Lehnsherr/Magneto, capaz de dominar los campos magnéticos y fundador de la Liga o Hermandad de Mutantes (Diabólicos) [188].

La primera vez que vemos a Xavier en su escuela (*X-Men*), el profesor acompaña telepáticamente a Logan/Lobezno hasta su presencia. Logan, que se despierta en la enfermería de la mansión de Xavier y no sabe cómo ha llegado hasta allí ni dónde está, es guiado por una voz —la voz de Xavier en su mente—, hasta el despacho del maestro. Allí, Xavier le explica a Logan el sentido de su escuela: un lugar en el que los mutantes, apartados de los ojos y miedos del mundo, reciben sus primeros estudios, aprenden a controlar sus poderes y, cuando están integralmente formados, pueden elegir entre quedarse en la escuela para ayudar a otros como ellos o reincorporarse a la sociedad con un nivel cultural que les permita convivir con los demás y servir al bien de la humanidad [189].

La primera secuencia de *X-Men* nos presenta a un Eric Lehnsherr adolescente, en Polonia, 1944. Sus padres son conducidos al interior del campo de concentración y Eric corre hacia ellos. Los soldados le agarran y le impiden entrar, las verjas de metal se

cierran, separándole de los suyos. Eric extiende los brazos hacia sus padres, llorando de rabia y miedo, y eso provoca la primera manifestación de su poder: la verja metálica se dobla hacia él, como si el chico se agarrara a ella con el alma. Un nazi golpea con la culata de su fusil la cabeza de Eric y este cae inconsciente. Desde entonces, el miedo, el odio a los hombres, la violencia y la lucha por el poder marcan el destino de quien será conocido como Magneto.

La cuarta secuencia de *X-Men* plantea ya el antagonismo entre Charles y Eric. Estamos en el presente. Ambos asisten como público al debate en el que el Senado de los Estados Unidos aprueba la creación del Acta de Registro Mutante. Magneto asocia ese acontecimiento a lo ocurrido en Europa medio siglo antes: las actas de registro de ciudadanos judíos en territorio nazi. Xavier mantiene la esperanza de una sana convivencia entre mutantes y humanos. Magneto cree que el enfrentamiento y la aniquilación entre humanos y mutantes es inevitable, y sabe en qué bando está. La secuencia retrata visualmente en brillante ejercicio de plano/contraplano el carácter de ambos personajes: Xavier mantiene fija su mirada en la figura de Eric, abierto al diálogo, a la espera del encuentro. Eric permanece de espaldas a su viejo amigo, encerrado en su odio y sus miedos que hacen imposible su reencuentro con la humanidad.

Xavier y Eric, viejos amigos y enemigos íntimos, juegan a lo largo de toda la saga varias partidas de ajedrez, en cuyo tablero aparece el presente, el pasado y el futuro de la humanidad entera dividida en dos bandos: el de quienes comparten el «sueño de Xavier» en el que humanos y mutantes conviven como hermanos; y el bando de los dominados por el odio, el miedo y la violencia, convencidos de que la paz solo será posible con la desaparición de la otra «especie».

El «poder» más importante en la saga de los X Men no está relacionado con las habilidades físicas, sino con las espirituales. Son las ideas, los sueños, las esperanzas y los valores que encarnan estos dos grandes líderes los que ejercen una poderosa influencia en el corazón de cada humano y mutante. Esta batalla entre Xavier y Magneto se libra en el corazón de cada personaje y de cada espectador. No se librarán de esta lucha interior ni Xavier (*X-Men: Días del futuro pasado*) ni Magneto (*X-Men: Primera generación*).

Con especial virulencia viven este drama Logan/Lobezno, Jean Grey/Fénix y Raven/Mística. La indecisión entre una y otra postura en el corazón de Jean Grey sostiene dramáticamente *X-Men. La decisión final*. La indecisión de Raven comienza en *X-Men: Primera generación* y sostiene casi todo el peso dramático en *X-Men: Días del futuro pasado*. El drama interior en Lobezno ha merecido, como sabemos, dos películas. Es este drama, esa tensión entre el sacrificio personal por el bien común y la afirmación de uno mismo a cualquier precio, el verdadero superdrama presente en todas las entregas

de la saga cinematográfica de los X-Men.

### *Ciencia e ideología*

Hemos visto que lo *súper* vinculado a la fuerza o habilidad física no es lo central en la saga. Sí lo es lo *súper* relacionado con la ciencia. La justificación por la que aparecen los mutantes y villanos más relevantes no hunde sus raíces en lo extraterrestre (Superman), ni en lo divino o sobrenatural (Thor, Hellboy), ni en la magia (Dr. Strange, Black Panther), ni en la tecnología (Iron Man). La explicación sobre lo *súper* es netamente científica —aunque magia y ciencia, en el albor de la civilización egipcia al que se alude en *X-Men: Apocalipsis*, parecen confundirse—. La hipótesis más extendida es la de que los mutantes son un peldaño más en la historia de la evolución de la especie *homo*. Sin embargo, otra hipótesis convive con la primera: las mutaciones serían un efecto imprevisto del uso cada vez más extendido de la radiación durante el siglo XX y de la experimentación científica con sujetos humanos —ambas cuestiones, presentes en toda la saga—. Lo innegable es que las películas que analizamos nos obligan a preguntarnos por la capacidad de la ciencia para transformar —¿mutar, evolucionar?— la vida de las personas y la sociedad.

Hasta donde llega nuestro conocimiento de Historia del Cine, solo una tesis doctoral tiene el privilegio de haber sido citada dos veces en películas distintas. La tesis fue defendida en Oxford, en 1962, y su tema central es la mutación genética. Su autor, Charles Xavier. Ambas citas se refieren al mismo párrafo, que reproducimos aquí:

«Para el *homo neandertalensis*, su primo mutante, el *homo sapiens*, era una aberración. La coexistencia pacífica, si es que existió, fue muy breve. Los datos de los que disponemos sostienen que, sin excepción, a la llegada del mutante siguió la extinción inmediata de sus congéneres menos evolucionados».

La cita aparece por vez primera en *X-Men: Primera generación*. Charles Xavier está en un bar universitario, a punto de defender su tesis. Allí descubre a una chica preciosa, Amy, con la que empieza a coquetear haciendo alarde de sus conocimientos: «La heterocromía es una referencia a tus ojos que debo decir que son espectaculares. Uno verde y otro azul. Es una mutación. Una mutación de lo más chachi. Te diré algo, Amy, eres una mutante». «Primero me haces un cumplido y luego me llamas deforme. ¿Te funciona esa técnica de seducción?», contesta Amy. «Te lo diré mañana. No, en serio, no la subestimes, la mutación nos llevó de ser organismos unicelulares a ser la forma de vida dominante en el planeta. Hay infinitas variaciones en cada generación, todas creadas por mutaciones».

«Dominante», en esta conversación en la que Charles trata de ligar con Amy, ha de

entenderse en clave de enamoramiento, de *eros*, de un difícil equilibrio entre batalla y baile de libertades que se buscan mutuamente. Charles ama la ciencia, la genética y las infinitas e interesantes variaciones y sorpresas que la ciencia nos depara. La mutación es algo digno de admiración, como los preciosos ojos de Amy. En esa clave de descripción apasionada hay que entender toda la cita, que Charles lee en voz alta, esa misma noche, para que Raven/Mística, a quien quería como a una hermana, concilie el sueño a su lado. Sin embargo, la cita se encabalga y permanece en *off* mientras la cámara nos lleva a un lugar distinto. Es de día, Eric va a la caza de uno de los nazis que le separaron de su familia. El mutante (*homo superior*) dispuesto a aniquilar a su congénere menos evolucionado, el *homo sapiens*.

Esta interpretación es la que primará la segunda vez que aparezca la cita de la tesis de Xavier, en *X-Men: Días del futuro pasado*. Será en boca de Bolivar Trask, ante la comisión gubernamental que debe aprobar su «Proyecto Centinela». Al ser rechazada su propuesta, espeta: «Permítanme que les lea una cosa: ‘Para el *neanderthal*, su primo mutante, el *homo sapiens*, o sea nosotros, ‘era una aberración. La aparición de la especie humana mutada el *homo sapiens* tuvo como resultado la inmediata extinción de su pariente, menos evolucionado’». Y continúa, ahora de su propia cosecha: «Bueno, ahora nosotros somos el *neanderthal*».

¿Qué diferencia hay entre el modo en que Xavier se enfrenta a la ciencia y el modo en el que Trask utiliza la afirmación de Xavier? Conviene dedicar este párrafo a explicar qué es una ideología. Daniel Bell [190] define la ideología como un «instrumento de transformación de las ideas en acción», por lo que hay que mirar no al «contenido» de las ideas, sino a su «función». Continúa Bell diciendo que las ideologías son una especie de «religión secular» —un principio racional que explica toda la realidad, ocupando el lugar de Dios— que funcionan como «palancas sociales». En este sentido, añade, «la ideología no solo transforma [manipula] las ideas, también transforma a la gente». Bell añade un matiz más: los ideólogos utilizan los descubrimientos de la ciencia para justificar la «inevitabilidad» del proceso que defienden.

Para Xavier, la ciencia describe la naturaleza y nos permite además transformarla. Esa es su maravilla y su poder. Luego está nuestra responsabilidad: contando con los datos de la ciencia, el hombre es libre para tomar sus propias decisiones, aprender de sus errores, «evolucionar», dirá alguna vez, en un sentido, esta vez, más metafórico que técnico. Para Trask, la ciencia sirve como demostración inevitable de sus propias hipótesis e intereses, además de ser arma para transformar (o aniquilar) a la gente.

Los científicos, sus descubrimientos y el uso ideológico de los mismos es una tónica constante en esta saga cinematográfica. El profesor Charles Xavier no es el único *cerebrito* entre los X-Men. La doctora Jean Grey/Fénix es especialista en genética; el

doctor Hank McCoy/Bestia es un reputado bioquímico y genetista a nivel mundial. Los más maduros entre los X Men son, además de superhéroes, profesores o, mejor, formadores, en la Escuela de Jóvenes Talentos [191].

Xavier, McCoy y Eric crearon juntos Cerebro, una máquina que, en manos de Xavier, es capaz de «identificar» a todos los humanos y mutantes del planeta, y cuyo uso será determinante para el futuro de ambas «razas». Cerebro es todo un símbolo en la saga: ciencia, humanos y mutantes, aliados en nombre del bien común y de la integración de los diferentes. Cerebro, en manos de Xavier, es capaz de conectar psíquicamente a la humanidad entera. Potencialmente, es el vínculo entre la mente y el corazón de Xavier con los sueños, anhelos, miedos y esperanzas de todos, humanos y mutantes. La primera vez que Xavier le muestra Cerebro a Logan/Lobezno le explica: «¿Ves, Logan? No estamos tan solos como parece». Pero la ciencia, en algunas manos, tiene también su lado oscuro...

En *X-Men*, Magneto inventa una máquina capaz de emitir una radiación que convierte en mutante a cualquier humano que sea alcanzado por ella. Pretende utilizarla en un encuentro de la ONU en Nueva York, muy cerca de la Estatua de la Libertad. Cree que si todos los líderes mundiales se convierten de golpe en mutantes, se aliarán con su causa. Magneto pone la ciencia al servicio de sus intereses particulares y, por supuesto, pretende mutar a los seres humanos sin pedirles consentimiento alguno. Magneto, a diferencia de Xavier, parece no tener especial interés en rodearse de mentes *superiores* —*ya piensa él por todos*—. Sin embargo, deberá aliarse con Xavier cuando otros villanos, humanos, traten de erradicar a los mutantes.

Los supervillanos humanos, los que fomentan la insólita alianza entre Xavier y Magneto, son *súper* gracias a la ciencia y son *villanos* por su concepción ideológica de la misma. Con ella tratarán o bien de esclavizar a los mutantes o bien de acabar con ellos. En *X-Men 2*, William Striker, un científico militar que ha gastado su vida experimentando con mutantes para crear el arma definitiva (lo hizo con Logan/Lobezno y es el responsable de que este no recuerde su pasado), ideará un plan para utilizar Cerebro y perpetrar un genocidio mutante. Utilizará, para lograrlo, a su propio hijo, Jason Stryker/Mente Maestra, cuya voluntad controla gracias a ciertas drogas ideadas a partir de los genes mutados de su hijo. Jason es utilizado así como auténtico *bebé-medicamento*, aunque algo más *talludito* que los empleados hoy por la medicina.

En *X-Men. La decisión final*, Laboratorios Worthington anuncia al mundo que ha desarrollado en sus instalaciones de la isla de Alcatraz un «compuesto» que anula el gen mutante. Hasta ahí, la ciencia. Xavier se muestra expectante ante el desarrollo de este fármaco, quizá meditando cómo formar la libertad de sus jóvenes mutantes a los que se les abre, de golpe, la oportunidad de tomar una decisión novedosa respecto de su propia

condición. Magneto sospecha —no sin razón— que muchos humanos verán en ese compuesto un arma química para acabar con la raza mutante. Descubre que el «responsable» que hace posible este compuesto es un mutante menor de edad, recluido en Alcatraz como una rata de laboratorio, cuyo poder es el de inhibir los poderes de quienes están cerca de él. La pretensión de Magneto será clara: sacrificar a ese «hermano» inocente para salvar a todos los otros hermanos mutantes, antes de que cometan el «error» de renunciar libremente a sus poderes, y antes de que ese compuesto caiga en malas manos.

*X-Men: Primera generación* comienza exactamente igual que *X-Men*: con la secuencia de la separación forzosa entre Eric Lehnsherr y sus padres. Solo que ahora conoceremos la segunda parte de esta historia. El joven Eric es acogido por el doctor Klaus Schmidt, quien vive junto al campo de concentración donde son recluidos los padres de Eric. Schmidt se autoproclamará mentor del chico: «Entiéndelo, Eric. Yo no soy como estos nazis. La clave está en los genes, ¿verdad? ¿Y cuáles son sus objetivos? ¿Los ojos azules? ¿El pelo rubio? ¡Qué patético! Toma chocolate. Está muy bueno. ¿No quieres?». Eric responde: «Quiero ver a mi madre». Schmidt aparta el chocolate y dice: «Los genes son la clave que abre la puerta a una nueva era, Eric. A un nuevo futuro para la humanidad. La evolución. ¿Entiendes de qué hablo? Lo que te pido es muy sencillo. Una moneda no es nada comparada con una verja, ¿no?».

Eric intenta mover la moneda con la mente, pero no puede. «Lo he intentado, señor. No puedo, no soy... es imposible». «Lo que sí admiro de los nazis —advierde Schmidt— es que sus métodos dan resultado. Lo siento, Eric». Schmidt manda traer a la madre de Eric. Cuando llega, la apunta con su pistola. «Esto es lo que vamos a hacer: cuento hasta tres y tú moverás la moneda. Si no lo haces, apretaré el gatillo. ¿Entendido?». Schmidt enseñará a un jovencísimo Eric Lehnsherr a manifestar sus poderes a través de la ira y el dolor. Todo en nombre de la ciencia y el progreso.

*X-Men: Días del futuro pasado* comienza en el año 2023. Los robots bautizados como «centinelas» exterminan sistemáticamente a todos los mutantes y a los humanos que pretendan ayudarles. ¿Cómo ha sido posible crear estas máquinas? Como en las entregas anteriores, gracias a la ciencia que combina las últimas tecnologías con la experimentación con mutantes. Todo empezó en 1973, cuando el científico militar Bolivar Trask, fundador de las Industrias Trask, diseñó el Programa Centinela y lo presentó al Congreso de los Estados Unidos como la única forma de enfrentarse a la «amenaza mutante».

En 1973 se sitúa una peculiar conversación entre Bolivar Trask y un todavía joven William Striker, en el laboratorio del primero. Trask comenta: «Nunca antes en toda la historia de la Humanidad ha habido una causa que pudiera unirnos totalmente como

especie, hasta ahora». «Es evidente que odia a los mutantes, doctor», responde Striker. «No, al contrario, más bien los admiro por lo que son capaces de hacer. Veo a los mutantes como a nuestra salvación». «Un enemigo común», intuye Striker. «Una lucha común contra el mayor enemigo: la extinción. Creo que nuestros nuevos amigos nos van a conducir a una nueva era, una nueva era de paz genuina y duradera», sentencia Trask, haciendo gala de una visión ferozmente darwinista de la historia de la humanidad. Los espectadores, que empezamos la película situados cincuenta años después, sabemos a qué pesadilla nos conduce el planteamiento de Trask.

### ***Historia e ideología***

Los acontecimientos dramáticos de las cinco primeras películas consagradas a los X-Men se insertan siempre en un contexto histórico especialmente simbólico y reconocible del último siglo —viajes espacio-temporales aparte—. En todos los filmes reconocemos muchos símbolos estadounidenses, como el senado de los Estados Unidos, el Capitolio, la Casa Blanca, la isla de Alcatraz, la Estatua de la Libertad, la CIA... pero también aparecen las Naciones Unidas, un campo de concentración nazi, militares de la Unión Soviética, prisiones de alta seguridad y dudosa legalidad, revoluciones populares, persecuciones raciales y acontecimientos y períodos históricos de gran relevancia internacional, como el asesinato de JFK, la Guerra Fría y la crisis de los misiles. Hay también multitud de guiños que entrecruzan ficción e historia. Sirvan dos referencias que son aprovechadas para aumentar la leyenda de dos presidentes de los Estados Unidos: Magneto nos revela que JFK era mutante, razón por la cual fue asesinado; Richard Nixon, cuando presenta el Proyecto Centinela, cita «las inmortales palabras» de Robert Oppenheimer [192]: «Lo veréis: el mundo nunca volverá a ser el mismo».

La página web [25moments.com](http://25moments.com) recoge 25 acontecimientos históricos en los que los mutantes jugaron un papel decisivo, todos ellos recogidos de forma más o menos explícita en *X-Men: Días del futuro pasado*. Todo este juego de referencias históricas reconocibles por los espectadores proporciona un alto valor poético que favorece la catarsis, en cuanto que hace todavía más verosímil la acción dramática de los X-Men como *mímesis* de nuestra acción humana en el mundo real. La mitología de los X-Men se alimenta de los símbolos y mitos del hombre contemporáneo y luego nos los devuelve, en una especie de *meditación ficcional* sobre los problemas y retos de nuestro tiempo.

No obstante, todas esas cuestiones históricas no son sino contexto y argumento. Al margen de los eventos históricos concretos, resulta que la Historia es también *tema*, además de *trama* en la que se despliegan todas las cuestiones ya abordadas. El eje en el que se mueve la Historia de los X-Men, y la historia o biografía de cada uno de los

personajes, está configurado en torno a dos grandes polos: lo *determinado y causado por la naturaleza* y lo *obrado y causado por la libertad personal*.

*X-Men* comienza con un ejercicio de poesía visual en el que unas estelas luminosas más sencillas se combinan, se hacen más complejas, dan lugar a algo nuevo que visualmente recorreremos por dentro: conexiones, cables, neuronas... y en el centro, y al final, los X-Men. Una voz en *off* —¿un narrador/historiador omnisciente?— acompaña las imágenes: «La mutación es la clave de nuestra evolución. Nos ha permitido pasar de organismos unicelulares a especie dominante del planeta. El proceso es lento y normalmente dura miles de años, pero cada determinados cientos de milenios, la evolución da un gran avance». Hasta ahí, la ciencia, que explica *cómo* hemos llegado hasta aquí, no *por qué*, ni *para qué*.

En *X-Men 2*, el recorrido visual va del cosmos a la máquina Cerebro, pasando por el hombre, y la voz en *off* anuncia la cuestión moral: «Mutantes. Desde que se descubrió su existencia se les ha mirado con miedo, suspicacia e incluso con odio. Por todo el planeta se ha abierto el debate. ¿Son los mutantes el siguiente eslabón de la cadena evolutiva o simplemente son una nueva especie humana que lucha por su lugar en el mundo? En cualquier caso, es un hecho histórico que la generosidad para compartir el mundo nunca ha sido una cualidad para el ser humano». Ahora vemos con claridad la posible confusión de planos: la historia de la evolución es la historia de la *causalidad material*, no la historia de *la libertad del hombre*. Es propio de las ideologías minimizar el peso de la libertad personal para justificar el *inevitable* futuro, que normalmente coincide con los intereses del ideólogo [193].

*X-Men. La decisión final* arranca con dos *flashbacks* que son todo un símbolo: son memoria del *pasado* que afecta al *presente*. Esta película y la siguiente, *X-Men: Primera generación*, arrancan sin prólogo en *off*, y carecen también de epílogo.

En ese sentido, las dos películas que no dirige Bryan Singer parecen contar historias algo menos pretenciosas, menos cosmológicas. Sin embargo, en la segunda, tras la resolución pacífica de la crisis de los misiles —que estuvo a punto de provocar la III Guerra Mundial—, un discurso televisado de John F. Kennedy pone de nuevo el acento en la relación entre la Historia de la humanidad y la libertad de cada uno, apoyada en la gracia de Dios: «En esta semana de acción de gracias, hay mucho por lo que darlas si pensáramos en cómo estábamos hace cuatro semanas: por la unidad de todo Occidente, el apoyo de nuestros aliados, y la calma y determinación del pueblo americano. Y eso puede ser puesto a prueba muchas más veces en esta década».

Singer retomará la dirección en *X-Men: Días del futuro pasado* donde la dimensión cosmológica y la intrahistoria personal de los personajes retornan al primer plano. La tensión entre el *determinismo histórico* y la *libertad personal* alcanza aquí el punto más

elevado de la saga hasta el momento. La decisión de un solo personaje, Raven/Mística, hace cambiar la Historia, lo que vemos gracias a dos líneas temporales alternativas que dependen del signo, y el designio, de una acción personal. En esta entrega, se hace explícita la pregunta por el peso de la ciencia y de la libertad personal en el desarrollo de los acontecimientos históricos. El asunto es formulado incluso como hipótesis científica —en alusión a una teoría de la física cuántica—, y la hipótesis es respondida dramáticamente: la apuesta por el valor de una libertad personal bien orientada, amada y acompañada lleva todo el peso del relato y cambia la Historia.

Recordemos que la película empieza en el año 2023, en un futuro en el que los centinelas han convertido el mundo en un gran campo de exterminio. Los jóvenes mutantes sobreviven con astucia y determinación, aunque sin permitirse pensar en el mañana que, en todo caso, imaginan muy oscuro. En medio de esta situación aparecen los veteranos Tormenta y Lobezno, junto con Xavier y Magneto, ahora inevitablemente unidos en la desgracia. Los *ancianos* conocen la historia y acumulan experiencia: ellos sí tienen un plan.

Charles y Eric se explican ante los jóvenes: el Programa Centinela fue concebido por el doctor Bolivar Trask, quien en secreto había empezado a hacer experimentos con mutantes para utilizar sus dones en su investigación. Una mutante, Raven/Mística, descubrió lo que estaba haciendo. En la Conferencia de Paz de París de 1973, tras la guerra de Vietnam, encontró a Trask y lo mató. «Era la primera vez que mataba...» dirá, compungido, Charles. «Pero el asesinato de Trask no salió tal y como ella esperaba. Solo convenció al gobierno de la necesidad de su programa. La capturaron ese mismo día, la torturaron y experimentaron con ella. En su ADN descubrieron el secreto que le daba el poder de transformación. Les dio la clave que necesitaban para crear armas que se adaptasen a cualquier poder mutante y en menos de cincuenta años crearon las máquinas que han llegado a destruir a tantos de los nuestros. Pero todo comenzó aquel día de 1973, cuando mató por primera vez. El día en que se convirtió de verdad en Mística» [194].

El plan de Eric y Xavier pasa por hacer que este Logan/Lobezno del futuro haga viajar su conciencia al pasado, tomando las riendas del cuerpo del Logan de 1973. Una vez en el pasado, deberá encontrar a unos jóvenes e impulsivos Charles y Eric, contarles el futuro que les espera y convencerles para trabajar juntos y evitar que Raven —la chiquilla a la que Charles quería como a una hermana— se convierta en Mística —la asesina que provocó el odio definitivo contra la raza mutante e hizo posible la poderosa capacidad de adaptación de los centinelas—. Si Logan logra su objetivo podrán, como apunta Eric, «acabar con esta guerra antes de que empiece».

El reto no es sencillo. Se trata de que un hombre de acción e instintos, Logan/Lobezno, logre que unos jóvenes e impulsivos Charles y Eric, y que una todavía adolescente

Raven/Mística, hagan un difícil ejercicio de responsabilidad personal, de *prudencia*: se trata de que *pre-vean* las consecuencias que sus acciones pueden tener *en el futuro*, antes de tomar una decisión. Xavier, además, como verdadero formador y maestro, querrá *rizar el rizo*: no se trata solo de impedir que Raven mate a Trask, sino de acompañar, formar, guiar y amar a Raven, hasta el extremo de respetar su libertad, para que Raven sepa elegir la opción correcta. Se trata de lograr que en su corazón Raven siga siendo Raven y no se convierta en Mística.

Después de muchas vicisitudes, el Logan del futuro en su cuerpo de 1973 logra convencer a Xavier y McCoy para que impidan a Raven asesinar a Trask. No obstante, las cosas no salieron como esperaban: Trask sobrevive al intento de asesinato y Raven, herida, logra escapar. El Programa Centinela sigue adelante y el rastro de sangre de Mística permite a Trask perfeccionar sus investigaciones. La línea temporal no ha cambiado. Ante esa contrariedad, el doctor McCoy, científico de prestigio mundial, se muestra desalentado: «Una teoría en física cuántica dice que el tiempo es inmutable. Es como un río: tiras una piedra y creas una onda, pero la corriente siempre se corrige. Hagas lo que hagas el río siempre fluirá en la misma dirección [...] ¿Y si la guerra es inevitable? ¿Y si el destino es matar a Trask? ¿Si, básicamente, esa es su esencia?».

McCoy, en un momento de desesperanza, cae en el error de reducir la causalidad al universo de lo físico, lo biológico, lo material, lo genético. Es derrotado por el argumento de que el futuro está escrito, hipótesis apoyada por el prestigio de la ciencia. Lo que en McCoy se traduce en desolación y en Striker, Trask o Magneto nos parece embriagamiento ególatra, tiene, sin embargo, la misma consecuencia: la desconfianza en la libertad humana. Ante esta confesión desolada de McCoy, Xavier responde: «Solo porque alguien tropiece y pierda el rumbo, no implica que sea un caso perdido. No, no creo esa teoría, Hank, y no creo que esa sea su esencia».

Quizá las leyes físicas y biológicas determinan el destino temporal de la materia, de las piedras, el agua y el río. Pero el destino y el tiempo personal tiene otra «esencia» y otra «causa»: el tiempo humano comienza con la iniciativa personal, y se desarrolla en el ejercicio de la libertad, gracias a la cual, después de cada tropiezo, el hombre puede levantarse y reorientarse hacia el bien. Las piedras siempre hacen lo mismo con el río; pero el hombre siempre puede hacer cosas distintas con las piedras. Sobre todo, cuando se sabe, a pesar de todos sus errores, incondicionalmente amado. Una vez más, el «sueño de Xavier» tiñe la trama de esperanza. Al menos mientras dura la vida, uno no es nunca «un caso perdido».

### ***Identidad e ideología***

El mandato del Templo consagrado a Apolo en Delfos reza: «Conócete a ti mismo». Sabemos, desde Sócrates, que esto es lo más difícil. En cristiano, decimos que el hombre es un misterio para sí mismo [195], convicción que acompaña a Xavier a lo largo de toda la saga. Cualquiera que trate de responder en serio a la pregunta por su propia identidad habrá de reconocer que todas sus respuestas podrán ser, a lo sumo, acertadas o verdaderas, pero jamás completas. La pregunta por el *quién* solo admite, al menos en esta vida, respuestas parciales y solo quien crea en otra vida podrá soñar con la esperanza de conocer alguna vez su «verdadero nombre», esa palabra definitiva que lo exprese todo. Y si esta cuestión del verdadero nombre nos parece alta teología, recordemos que es un aspecto vivido con gran dramatismo para muchos mutantes de la saga, como Marie/Pícara, Raven/Mística y Eric/Magneto.

En el contexto del pensamiento antiguo y medieval, la cuestión del «carácter» que me define, del «quién soy yo», o de la propia «vocación», estaba articulada en torno a dos polos: el primero de ellos recoge todo lo que me es dado; el segundo, el modo particular en el que respondo libremente a todo eso que me es dado. Entre lo que me es dado está: mi familia, mi patria, mi contexto histórico y geográfico, mi cuerpo —y sus disposiciones genéticas, anímicas, etc.—, mi nombre, mi lengua materna, y así, todo aquello que Ortega y Gasset denominó «mi circunstancia». Todo eso forma parte de mi identidad, pero no la agota.

Frente a todo eso, «yo» debo tomar opción, elegir, responder, y hacerlo conforme a criterios o valores que van configurando mi segunda naturaleza, que van conduciéndome a aquello que llegaré a ser. De nuevo, cada una de mis elecciones dice algo de quién soy yo, pero ni mi persona ni mi identidad se agota en una sola, o en todas mis acciones; lo prueba el hecho de que podría hacer otras cosas y seguir siendo el mismo. Hay un matiz muy especial en un tipo de acción, que se aproxima ya con bastante precisión a lo que, en muy buena medida, define nuestra identidad: esa acción que adquiere la forma de promesa o «com-promiso»: «yo soy» el que «te» dice «hoy» que haré esto «mañana». A quien promete y cumple, creemos poder conocerle bastante bien. Aun así, bien sabemos que también somos el que incumple sus promesas.

En síntesis, para el hombre antiguo y medieval la identidad se resolvía como respuesta *personal* a una llamada y a las llamadas que reconozco en mi circunstancia como *expresamente dirigidas a mí*, aunque esa resolución, esa respuesta, nunca agota ni determina del todo «quién soy yo», cuestión que siempre mantendrá un halo de misterio. Desde este planteamiento de las cosas, la cuestión de la identidad es comprendida como un misterio que nos asombra o maravilla, que a veces entrevemos con una claridad *conmovera* y otras algo oscuramente, aunque nuestra respuesta viene siempre a confirmarnos si vamos o no por buen camino, proporcionándonos una paz muy especial,

aun en la aceptación no querida de situaciones que ponen en riesgo nuestra vida.

Así es como reconocemos la personalidad o el carácter especial de los héroes antiguos, de personajes históricos como Sócrates o de algunos X-Men que comprendieron con especial lucidez quiénes eran y qué debían hacer, a pesar de que eso pudiera conducirles a la muerte. Logan/Lobezno en *X-Men* promete a Pícara cuidar de ella y lo hará, aun cuando eso pueda suponer perderse a sí mismo. Jean Grey en *X-Men 2* sabe quiénes son los suyos y entregará su vida por salvarles. Charles Xavier en *X-Men. La decisión final* muere como vivió: entregando su vida a compartir el «sueño de Xavier».

La cuestión de la identidad como «problema» que hay que «resolver» es ya una cuestión típicamente moderna. Parafraseando a Xavier, y poniéndonos algo melodramáticos, diremos que todo empezó aquel año de 1637 en el que René publicó — de forma anónima, por cierto— el *Discurso del método*. El año en que René afirmó que la primera certeza, sin la cual no debemos aceptar nada más, es el *cogito*, el *yo pienso*; el día en el que René se convirtió definitivamente en Descartes [196]. La *seguridad* que buscaba Descartes a partir del *yo pienso* desplazó muy lejos la cuestión del misterio, de la vocación, y de la vida como una respuesta a la llamada de «Otro» o de «otros», «distintos» de mí. La identidad se convirtió en el «problema» de construir el «yo» al margen de «mi circunstancia».

El problema moderno de la identidad queda recogido simbólicamente en la saga de los X-Men cuando Eric Lehnsherr se pone el casco y se convierte en Magneto. Recordemos que esa *conversión* es el triunfo de su mentor, Klaus Schmidt/Sebastian Shaw, destacado científico y militar nazi. El casco le aísla de la realidad, le protege del «sueño de Xavier» y le permite ignorar, rechazar y destruir todo lo que no se corresponda con su pasión insuflada de razones. La «construcción» de la propia identidad consiste, para Magneto, en que el mundo entero responda a sus intereses y su sensibilidad: y si la realidad no responde a sus intereses, peor para la realidad. El atractivo que mantiene Magneto y la complejidad de su personalidad se deben, precisamente, a que de vez en cuando es capaz de quitarse el casco.

La «cuestión mutante» aparece en este momento histórico en el que el *yo* y los *míos* aparecen radicalmente enfrentados a *los otros*, *los distintos*, y en el que la única solución posible para el despliegue del *yo* parece ser apartar, ignorar o suprimir a los *otros*: «el infierno son los otros»; «mi libertad termina donde empieza la del otro». Así, cuando un adolescente que se cree humano ve despertar su condición mutante durante la pubertad (Marie/Pícara en la segunda secuencia de *X-Men*; Warren Worthington III/Ángel en la segunda secuencia de *X-Men. La decisión final*), parece obligado a posicionarse en un bando —humano o mutante— mutilando, ocultando o rechazando una parte de su identidad. Ha de elegir entre su familia —que probablemente sienta miedo o rechazo a

su condición— o el destierro de los mutantes, en el que el odio o miedo a los humanos —en muchos casos, ¡a los propios padres!— tampoco responde a los anhelos del corazón.

Esta fractura política y social llevará a varios personajes a disociar violentamente su *identidad* civil —y familiar—, expresada por su nombre humano, y su *identidad* mutante, expresada por su nuevo alias. Esta fractura exterior que reconocemos especialmente en Marie —que no quiere ser Pícara y se inyecta la *cura* contra el gen mutante— y en Mística —que no responde a Raven, su «nombre de esclava»—, expresa una fractura interior de difícil solución. Hasta aquí, el daño que las ideologías políticas provocan sobre la configuración de la propia identidad personal.

La idea de que la identidad personal es solo algo que *yo construyo*, al margen de toda otra consideración, aparece aliada con el *poder* de la ciencia moderna. La ciencia puede ser utilizada para transformar la sociedad en su conjunto y para transformarnos a cada uno de nosotros. La ciencia se convierte en una aliada de nuestra «voluntad de poder». Sin otro criterio que el propio «yo pienso», sin más límite que el que la propia ciencia desplaza con cada descubrimiento, la cuestión de la identidad personal se extiende y difumina en todas direcciones aunque, muy especialmente, en aquellas que me permiten aumentar mi poder.

Quizá el personaje que mejor representa este embriagador poder del poderlo todo sin saber muy bien para qué es Jean Grey/Fénix (*X-Men. La decisión final*). Xavier le preguntará a una joven Grey: «Tienes más poder del que te imaginas, Jane. La cuestión es: ¿Controlas tú ese poder, o él te controla a ti?». Magneto sabe cómo apartarla de su mentor: le susurrará al oído que Xavier solo quiere «limitar» su poder, pero que ella es una «diosa» que puede hacer lo que quiera. Sin más criterio que el propio capricho, una Jean Grey poseída por el poder de Fénix se convertirá en un ángel de la destrucción. Solo en el desenlace de *X-Men. La decisión final* sabremos que Jean Grey vuelve a ser ella misma cuando se redescubre amada por Lobezno. Fénix, que prácticamente está desintegrando a Logan cuando este trata de acercarse a ella, se asombra de la capacidad de sacrificio de Logan y le pregunta: «¿Morirías por ellos?». Él responde: «No por ellos, por ti». Entonces Jane toma por un momento el control sobre Fénix y le dice a Logan: «Sálvame». La recuperación de la identidad de Jean pasa por su renuncia a todo su poder, incluso a su propia vida, para salvar aquello que ama.

Otra mutante simboliza este *poder ser todo* en cualquier dirección, pero en ninguna en concreto. Raven/Mística tiene el poder de adoptar la apariencia física de cualquier persona y de hacer, por lo tanto, todo lo que esa persona podría hacer. Puede realizar el sueño de Joaquín Sabina: «meterme en el traje y la piel de todos los hombres que nunca seré» [197]. En *X-Men 2*, Mística siente una fuerte atracción sexual por Lobezno. En un

momento en el que los hombres de Xavier y los de Magneto mantienen una alianza provisional, Mística adopta el aspecto de Jean Grey y se cuelga en la tienda de campaña de Lobezno para acostarse con él. Logan descubre el engaño y dice: «¿Qué quieres?». Mística responde: «Ya sabes lo que quiero» y, mientras adopta la apariencia física de otras mujeres, insiste: «¿Qué quieres tú? ¿Qué quieres de verdad?» [198].

El problema de la identidad moderna consistía en construir un «yo fuerte» que se sitúa frente a toda la realidad (Magneto). Las consecuencias de esta fractura son bien conocidas por el hombre posmoderno, que se siente incómodo en una sola etiqueta demasiado estrecha —mutante o humano, por ejemplo— y que querría poder abarcarlo todo y ser una cosa distinta cada vez, según sus propios intereses o caprichos. Aquí el problema de la identidad no es ya su quedarse encerrada en una idea demasiado estrecha de la realidad y de uno mismo, sino el de su indefinición. Si queremos mantener abierta la posibilidad de serlo todo, nunca llegaremos a ser plenamente nada. Es lo que le pasa a Mística: todo su poder de transformación es divertido y útil a ratos; pero mientras que Sabina es Sabina cuando termina la canción, Mística no sabe quién es: a ratos diluye su identidad por limitarse a saciar sus instintos; a ratos diluye su identidad para sentirse querida y aceptada por otros. Así, Mística será siempre *cualquiera*, pero no podrá llegar a ser *alguien*.

Es verdad que los casos de Jean Grey/Fénix y de Raven/Mística no son directamente un ejercicio de abuso de la ciencia, pero es la ideología darwinista que ya hemos comentado la que alimenta y justifica su voluntad de poder. No es ficción, sino realidad, la existencia del movimiento transhumanista [199], que sueña con que la ciencia modifique genética y tecnológicamente al hombre para lograr, algún día, superar al hombre. También es realidad la existencia de experimentos científicos que *mutan* genes humanos con la esperanza de mejorar los *ejemplares* humanos. Hasta aquí, la influencia que las ideologías científicas operan en la configuración de nuestra propia identidad.

Nos queda por repasar cómo afecta la concepción moderna de la historia a la cuestión de nuestra identidad personal. Debemos hablar en primer lugar de Logan/Lobezno, cuya amnesia —el olvido de su propia historia y su propio origen— le deja bastante desorientado respecto de quién es y cuál es su lugar en el mundo. Aunque estas cuestiones se resuelven en dos películas consagradas al lucimiento del personaje y del actor (Hugh Jackman), el asunto queda sobradamente esbozado en las películas que ahora comentamos.

En *X-Men*, Logan/Lobezno aparece casi como un vagabundo o buscavidas bastante desorientado y, sin embargo, incapaz de pedir ayuda. Xavier le promete ayudarlo a descubrir su pasado —a averiguar quién es él en realidad— si Logan ayuda primero a Xavier. El asunto queda planteado casi como una negociación —que es lo que Logan

puede entender en ese momento de su vida— pero en Xavier hay ya, en ese ejercicio, algo de profesor. Sabe que Logan empezará a re-encontrarse consigo mismo en cuanto empiece a tomar partido por una causa más grande que él. En *X-Men 2*, Logan viaja al lago Alkali para buscar su propio origen. A su vuelta, dirá que «allí no queda nada». Jean Grey responderá: «Nada en la superficie, Logan». Lobezno deberá ir más al fondo de su memoria para que por fin aparezca algo, pero también deberá ir más al fondo en su relación con sus nuevos amigos y en su compromiso con el «sueño de Xavier» para que eso que pronto aparecerá no destruya su mente y su corazón.

Raven/Mística nos ofrece una luminosa reflexión sobre la relación entre biografía personal, Historia e identidad. En *X-Men: Días del futuro pasado*, vemos que algunas de sus decisiones y acciones personales configuran quién llegará a ser Raven/Mística para sí misma y para los *historiadores del futuro*. Pero vemos también que ni su condición mutante, ni todas sus decisiones anteriores, determinan su próxima y decisiva decisión: la de no convertirse en una asesina, ni en la causante del futurible genocidio mutante.

Las historias de Logan/Lobezno y Raven/Mística sirven de contrapunto al discurso ideológico de todos los villanos que sostienen la tesis de que el futuro ya está escrito, de que estamos *determinados*, bien por nuestra genética, bien por la Historia de la humanidad o bien por nuestros traumas o decisiones del pasado. Son también un contrapunto argumental al drama de nuestro supervillano favorito: Eric Lehnsherr/Magneto, de quien siempre esperamos que se rehabilite, aunque siempre sospechamos que su trauma infantil —Polonia, 1944— y su decisión de asesinar a sangre fría a su mentor Klaus Schmidt/Sebastian Shaw, parecen determinar su condición de malvado. Las historias de Logan/Lobezno y de Raven/Mística nos permiten también recordar que en buena medida configuramos nuestra identidad a partir de nuestras decisiones, pero que no quedamos atrapados por ellas: la pregunta «quién soy yo» permanece como misterio, a pesar de nuestras acciones.

### ***Un encuentro personal***

Hemos visto que Charles Xavier, muy socrático él, parece disfrutar preguntándole a la gente: «¿Quién eres tú?». Pues bien: ¿Quién es Xavier? Responder a esta pregunta es relativamente fácil si acudimos al único momento durante las cinco películas en el que vemos a Xavier bastante desubicado. El Logan/Lobezno que viaja desde 2023 a 1973 para frenar las ansias homicidas de Mística decide, con buen criterio, acudir a la Escuela de Jóvenes Talentos para contar con la ayuda de Xavier. Cuando Logan llega al recinto exterior de la escuela, la descubre abandonada. Aparca junto a la mansión, llama a la puerta y la entreabre, desde dentro, Hank McCoy, quien pide a Logan que se vaya.

Logan impide que se cierre la puerta y dice: «¿Dónde está el profesor?», a lo que McCoy, forcejeando, responde: «Aquí no hay ningún profesor». Logan consigue entrar y encuentra a un Xavier desaseado, drogado, abatido.

Las causas de esta transformación de Xavier las vimos en el desenlace de *X-Men. Primera generación*. Allí, el Profesor-X recibió una bala que le hizo perder la movilidad de sus piernas, confinándole a una silla de ruedas. Pero recibió todavía dos golpes más, que disiparon el «sueño de Xavier» de unir a mutantes y humanos. Su amigo Eric mató a Shaw convirtiéndose así en Magneto, y Raven le abandonó para unirse a Magneto como Mística. Su amigo, su discípula a la que quería como a una hermana, sus piernas. Fue demasiado para Charles. Ese mismo semestre cerró la escuela y empezó a buscar un medicamento que sanara sus piernas. Encontró un compuesto que le permitía caminar algunas horas... cuyo efecto secundario era inhibir su poder mutante. Mientras Charles caminaba, dejaba de oír las voces dolientes de los innumerables otros que también sufrían en el mundo. Cuando Logan logra hacerse una fotografía más o menos coherente del declive de Xavier, McCoy le recuerda: «Ya te dije que no había ningún profesor». En el caso de Charles Xavier/Profesor-X, su alias mutante y su personalidad pública se remiten mutuamente y ambas expresan con bastante acierto su vocación.

Xavier ha perdido su sueño, ha ignorado su don mutante, ha dejado de aceptar su situación —la parálisis de sus piernas—, ha dejado de escuchar y preocuparse por el dolor ajeno, ha dejado de confiar en la libertad de hombres y mutantes, ha dejado de mirar la historia con esperanza, ha utilizado la ciencia al servicio de sus intereses personales descuidando los efectos colaterales que han anulado su condición de telépata. Se ha dejado dominar por su miedo al dolor y la pérdida. Y se ha quedado solo. El arco dramático con el que Bryan Singer rehabilita a Xavier no pasará como lo mejor de la saga. Basta ahora decir que el proceso implicaba tres cosas: volver a escuchar la llamada en su circunstancia y en sus dones, aceptar esa llamada y responder como siempre lo había hecho: desde su condición de profesor y mentor, inspirado por su esperanza en un mundo en el que humanos y mutantes aprenden a convivir.

Empezábamos este capítulo con la secuencia en que conocemos al Xavier más jovencito que aparece en toda la saga. Junto al «sueño de Xavier», en su mesilla de noche, descansan tres retratos. Uno de los retratados es Charles Darwin, científico apasionado que consagró su vida a describir las mutaciones y formular la Teoría de la Evolución, ajeno a lo que con esa teoría científica harían ideólogos posteriores. Otro de los retratados era Albert Einstein, el científico por excelencia del siglo XX, quien denunció la deshumanización de la ciencia y fue un reconocido activista por la paz mundial. ¿Y el tercer retrato? Es, efectivamente, el de una bellísima actriz de Hollywood, Hedy Lamarr, Dalila en *Sansón y Dalila* (Cecil B. DeMille, 1949),

protagonista del primer desnudo integral femenino en una película comercial. Antes, la señorita Lamarr fue conocida como Edwin Eva María Kiesler, una chiquilla austriaca con sangre judía, superdotada, ingeniera de telecomunicaciones, que por problemas maritales y políticos se vio obligada a cambiar de nombre y huir a los Estados Unidos. Allí, al tiempo que interpretaba el papel de mujer hermosa y daba de qué hablar como pionera de la revolución sexual, patentó la primera versión del «espectro ensanchado», una onda que está en la base de muchos inventos posteriores que han transformado nuestra vida: los primeros misiles teledirigidos estadounidenses, los teléfonos móviles, la Wi-Fi y las comunicaciones con los satélites.

Parece evidente que estos tres retratos que velan el «sueño de Xavier» no eran, en sentido estricto, *modelos* a seguir. Pero son una terna que ejemplifica las inquietudes del pequeño Charles. En cada uno de ellos puede reconocer algo sobre sí mismo, sobre lo que quiere ser y lo que no quiere ser: un científico preocupado por la mutación, un humanista y pacifista mundial, una joven que se sabe distinta y tiene miedo a no ser aceptada, lo que le pone frente a la necesidad de vivir una doble vida y de tomar, quizá, algunas decisiones excéntricas o equivocadas.

Cuando Xavier despierta y baja a la cocina armado con un bate para encontrarse con una mujer idéntica a su madre, pero que no es su madre, pregunta con sus poderes mentales: «¿Quién eres tú?». La mujer escucha esa voz en su cabeza, abandona la apariencia de la madre de Charles y se muestra ante él: es una niña desnuda, de piel azul y ojos amarillos, que se muestra ante Xavier sin caretas ni disfraces. Ella pregunta: «¿No te doy miedo?». Charles sonrío: «Siempre pensé que yo no podía ser el único del mundo. La única persona que fuera... distinta. Y aquí estás. Charles Xavier», concluye, extendiendo la mano. «Raven», responde ella, con una sonrisa tímida. «¿Tienes hambre? —continúa Charles— ¿Estás sola? Coge lo que quieras, hay mucha comida, no hace falta que la robes. De hecho, ya no tendrás que volver a robar».

Así fue como Charles Xavier descubrió y empezó a encarnar su vocación.

# SUPEREPÍLOGO

ARTURO ENCINAS

Ángel Sánchez-Palencia nos ha hecho ver la potencia educadora de las narraciones. Si los héroes homéricos definían el sentido de la virtud y el vicio para un pueblo que los veía como modelos, los superhéroes contemporáneos encarnan los anhelos, aspiraciones e inquietudes exaltadas de lo que hoy consideramos noble o vil. En ambos casos se trata de nociones morales. Pedro Gutiérrez Recacha nos ofrece hasta cuatro ángulos morales distintos para desentrañar la telaraña moral que sustenta a Spider-Man. El repaso a la historia del superhéroe en el cine que nos brinda José Gabriel Lorenzo, que corre en paralelo con la conciencia psicológica y moral del hombre de cada tiempo, refleja el sustrato intelectual e ideológico presente en muchas cintas. Algo semejante podemos decir del repaso a la historia del superhéroe que realiza Federico Alba. Las nociones de bien y de mal en nuestra civilización son fundamentales para entender al superhéroe.

Más allá de los personajes, los *mundos posibles* en los que estos habitan son también indicación y referencia para pensar en nuestro propio mundo. Tecnología, ideología y ciencia no están menos presentes en nuestra vida cotidiana de lo que lo están en los X-Men que nos presenta Álvaro Abellán-García. Los mundos posibles superheroicos nos hablan poco sobre la muerte, como poco nos ocupa esa cuestión en el Occidente posmoderno. Los superhéroes encarnan más la voluntad de poder que la esperanza y, en última instancia —y salvo excepciones—, tratan de enfrentarse a este mundo sin atender a un posible sentido ultraterreno. Así nos lo ha hecho ver Eduardo Segura comparando la consistencia poética y estética de muchos films de superhéroes en contraste con la Tierra Media de J. R. R. Tolkien.

Nuestra *Superantropología* pretende ser, precisamente, un análisis de las líneas fundamentales de la antropología del cine de superhéroes, de las ideas presentes en las películas que más influyen entre los jóvenes y en una porción poco desdeñable de las sociedades occidentales. Al preguntarnos por los superhéroes más mediáticos estamos cuestionándonos, indirectamente, a nosotros mismos. ¿Vivimos des-encantados, como analizan Juan Pablo Serra y Juan Esteban Serra al estudiar el relato del Hombre Murciélago? ¿El mundo oscuro de Batman puede iluminar nuestra existencia? ¿Qué ideal de hombre, de hombre-súper o superhombre, es el que inspira nuestra propia realización personal?

No hemos tenido una palabra para cada película de superhéroes, pero sí las suficientes para que el lector analice y comprenda todas las cintas y series de televisión del subgénero. No nos parece un mero dato que en este momento estén en marcha (ya sea en emisión o en preparación de nuevas temporadas) tantísimas series sobre superhéroes o relacionadas con su mitología: *Gotham*, *Arrow* (Greg Berlanti, Andrew Kreisberg y Marc Guggenheim, 2012-), *The Flash* (Greg Berlanti, Geoff Johns y Andrew Kreisberg, 2014-), *Supergirl* (Ali Adler, Greg Berlanti y Andrew Kreisberg, 2015-), *Daredevil*, *Jessica Jones*, *Agentes de SHIELD* (Maurissa Tancharoen, Jed Whedon y Joss Whedon, 2013-), *Agent Carter*, *Heroes Reborn* (Tim Kring, 2015-2016) —heredera de *Héroes* (2006-2010)—, etcétera (en el que incluimos también las series de animación). ¿Cuántos géneros o subgéneros «televisivos» gozan actualmente de tal cantidad de metraje por semana?

En este libro (que no tiene pretensiones enciclopédicas) aunque no hemos obviado las series del subgénero, hemos preferido centrarnos en el cine de superhéroes. Nuestras páginas, por ejemplo, no han dado espacio a series como *The Flash* o *Arrow*. No obstante, a la luz de lo visto, comprendemos mejor estos relatos seriales. Por ejemplo: deducimos que los metahumanos (que etimológicamente significa «los que están más allá de lo humano») de los que habla el doctor Welles, a pesar de poseer potencias físicas nada habituales en la especie, ontológicamente no superan lo humano. Al igual que Oliver Queen/Green Arrow (*The Flash*, 1x08) pensamos que la denominación es inapropiada por no corresponderse con la realidad a la que se refiere.

El lector podrá ver las siguientes temporadas de *Daredevil* y comprobar en qué medida el abogado ciego se aproxima al modelo de superhéroe maduro que adecúa sus actos a una idea de justicia que, en cierto modo, supera el racionalismo americano y sus leyes. Mientras que series como *The Flash* o *Supergirl* optan por esa forma voluntarista de heroicidad que ha sido certeramente señalada por Eduardo Segura, *Daredevil* ofrece una superheroicidad de miras algo más altas y dotada de mayor interés tanto narrativo como antropológico. Muy cerca de *Daredevil* está *Jessica Jones*, que se desmarca de los tópicos que retratan a la superheroína para ofrecer algo que el espectador exigente agradece: un personaje verdadero y un relato sugerente. A través de su realización y la composición del encuadre, *Jessica Jones* nos muestra que, de toda la realidad que se presenta ante nuestros ojos, lo que realmente nos interesa es una pequeña porción vertical de la misma; no siempre en primer término, no siempre enfocada, pero rebosante de atractivo: una persona. Algo en *Jessica Jones* es un atisbo de humanidad en un mundo herido y deshumanizado. En eso consiste el aspecto cinematográfico de la esperanza.

Pensamos que a medio camino entre estas dos propuestas, las de Berlanti y Kreisberg y las procedentes del universo Marvel, se encuentra *Gotham*, una serie con premisas

estéticas semejantes a *The Flash* pero cuyos protagonistas, James Gordon y Bruce Wayne (futuro Batman) poseen motivaciones que otorgan a su heroicidad un carácter más cercano al de Matt Murdock/Daredevil. El relato de *Agente Carter* a pesar de presentar un mundo posterior a *Capitán América: El primer vengador*, en realidad comparte con *Gotham* su carácter preparatorio a la verdadera aparición de los superhéroes como institución. Existen muchas conexiones entre Gordon y Carter: cada uno, a su manera, responde a la misión del héroe civilizador moderno. Este interés por lo previo a la superheroicidad es un signo de la sed mitológica de nuestros días.

Por su parte, los planteamientos de *Agentes de SHIELD*, a pesar de lavar sus cabellos en el torrente del voluntarismo, ofrece una propuesta visual creativa y reflexiva que da cuerpo a un punto de partida narrativo muy atrayente. En cualquier caso, pensamos que serán la solidez del conflicto y motivaciones del personaje las premisas que en primera instancia determinen en el futuro el interés de una obra superheroica y su contribución antropológica al corpus general del mito (no los efectos especiales ni las caras bonitas, aunque a veces se agradezcan).

La relación entre las instituciones que aparecen en las series de superhéroes y la situación espiritual de la sociedad posmoderna merecen una atención especial. Véase por ejemplo *The Flash*. Si se interpreta simbólicamente, el planteamiento de la serie es realmente interesante y muy representativo en cuanto a la situación de familia en la sociedad actual: la madre de Barry Allen/Flash ha sido asesinada (lo femenino desaparece o se transforma) su padre está recluido en prisión (lo masculino es censurado o apartado) y él ha sido criado por un agente de la ley (la formación del ciudadano se confía a los organismos estatales). No es menos llamativo que este cuadro familiar sea muy semejante al del resto de vigilantes de la pequeña pantalla. La muerte de la madre y las desventuras del padre se han tornado tan canónicas como la ayuda del amigo hacker o la presencia del policía, dos *wearables* obligatorios del superhéroe televisivo. El poderoso procede de una familia desestructurada pero encuentra una comunidad que le ayuda a crecer humanamente, por medio de la amistad o a través de la lucha contra las fuerzas antidemocráticas.

También llama la atención que vigilantes como Oliver Queen/Green Arrow, el Bruce Wayne/Batman de Nolan y Stephen Strange/Doctor Strange (*Doctor Extraño*, Scott Derrickson, 2016) que defienden la democracia occidental, tengan una fuerte vinculación con Oriente. Las culturas orientales son el verdadero origen de muchas habilidades extraordinarias mientras que es el ideal democrático el que cataliza esas potencias amplificadas. A las civilizaciones no occidentales se les atribuye una sabiduría casi imposible de encontrar en Occidente pero necesaria para llevar a término esa idea — todavía no materializada del todo— que es la democracia. Esta coincidencia entre las

narrativas señaladas apunta a un hecho cultural que debiera suscitar varias reflexiones, entre ellas la de las fuentes de nuestra identidad. De alguna forma, parte de esta investigación ha sido iniciada en el capítulo de Juan Pablo Serra y Juan Esteban Serra a través del concepto de desencanto, atribuido, precisamente, al Batman de Nolan.

Spielberg tiene razón: estamos saturados de superhéroes. Habrá un momento en el que, tal y como ocurrió con el género western, no se produzcan tantas películas ni series. Puede que dentro de una década o dos o tres ocurra esto. Si al subgénero de los superhéroes le ocurre algo semejante que al western (lo que sigue puede desprenderse de las palabras de Spielberg) todavía podremos disfrutar del *Sin perdón* (clint Eastwood, 1992) *El tren de las 3:10* (James Mangold, 2007) o el *Open Range* (Kevin costner, 2003) del cine de superhéroes. La última palabra no está dicha. Hasta entonces, cintas como *El protegido*, *X-Men* o *Chronicle* seguirán en el podio del subgénero mientras que Drew Goddard y su equipo nos cuentan la parábola del buen samaritano.

El debate sobre las nuevas producciones continúa en nuestro grupo de LinkedIn «Cine de superhéroes». El lector queda invitado a compartir sus puntos de vista y a dialogar abiertamente con los autores del libro y con otros estudiosos de este fenómeno cultural. Hay mucho que puntualizar sobre lo que aquí hemos dicho. Seguramente, quien ahora termina de leer estas páginas podrá aportar mucho a la reflexión colectiva sobre el mito del superhéroe en su forma audiovisual. LinkedIn puede ser un ámbito fantástico para la siguiente etapa de nuestra reflexión colectiva.

# BIBLIOGRAFÍA

## PRIMERA PARTE: FUNDAMENTO ANTROPOLÓGICO DEL SUPERHÉROE

### ***El heroísmo griego***, Ángel Sánchez-Palencia

Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid 1992.

Albert Camus, *El exilio de Helena* en *Obras*, vol. 3, Alianza Editorial, Madrid 1996.

Homero, *Iliada*, Gredos, Madrid 1991.

Homero, *Odisea*, Gredos, Barcelona 2006.

Werner Jaeger, *Paideia*, FCE, México 1957.

John Keats, «Ode on a Grecian Urn» en *Complete Poems*, Harvard College, Harvard 2003.

Alfonso López Quintás, *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*, Editorial Verbo Divino, Navarra 1991.

José Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, en *Obras Completas*, vol. 6, Fundación Ortega y Gasset/Taurus, Madrid 2006.

Platón, *Alcibiades I*, en *Diálogos*, vol. VII, Gredos, Madrid 1992.

Platón, *Hippias Mayor*, en *Diálogos*, vol. I, Gredos, Madrid 1981.

Leopoldo Prieto López, *El hombre y el animal*, BAC, Madrid 2008.

### ***Superantropología en el cine***, Arturo Encinas

Álvaro Abellán-García Barrio, «De la dialéctica a la dialógica», en *Mar Oceana*, nº 31 (2013), pp. 97-126.

Tonio L. Alarcón, *Superhéroes. Del cómic al cine*, Calamar Ediciones, Madrid 2011.

Quim Casas, *Las películas clave del cine de superhéroes*, Ediciones Robinbook, Barcelona 2011.

Peter Coogan, «The Definition of the Superhero», en Wendy Haslem, Angela Ndalians y Chris Mackie (ed.), *Super/Heroes: From Hercules to Superman*, New Academia Publishing, Washington 2007, pp. 21-36.

Juan de Dios Larrú [en línea], «La educación al amor de los adolescentes», (2008), [http://www.jp2madrid.org/jp2madrid/documentos/coleccion\\_educar\\_amor/EDUCAR\\_\(](http://www.jp2madrid.org/jp2madrid/documentos/coleccion_educar_amor/EDUCAR_() [Consulta: noviembre de 2015].

- Alexis de Tocqueville, *La democracia en América*, 2, Alianza Editorial, Madrid 2009.
- Carlos Díaz, *¿Es grande ser joven? (Diálogo pedagógico con una juventud sin maestros)*, Ediciones Encuentro, Madrid 1980.
- Marc DiPaolo, *War, Politics and Superheroes: Ethics and Propaganda in Comics and Films*, McFarland & Company Inc., Carolina del Norte 2011.
- Alfonso López Quintás, *La juventud actual entre el vértigo y el éxtasis. Creatividad y educación*, Publicaciones Claretianas, Madrid 1993.
- Greg Garret, *La fe de los superhéroes. Descubrir lo religioso en los «cómic» y en las películas*, Sal Terrae, Santander 2009.
- James Kakalios, *La física de los superhéroes*, Ediciones Robinbook, Barcelona 2006.
- Tom Morris y Matt Morris (ed.), *Los superhéroes y filosofía. La verdad, la justicia y el modo socrático*, Blackie Books, Madrid 2010.
- Juan Orellana y Jorge Martínez Lucena, *Celuloide posmoderno. Narcisismo y autenticidad en el cine actual*, Ediciones Encuentro, Madrid 2010.
- Juan José Pérez-Soba, *El amor: introducción a un misterio*, BAC, Madrid 2011.
- Richard Reynolds, *Super Heroes. A Modern Mythology*, University Press of Mississippi 1994.
- José Saturnino Martínez García, «La izquierda y los superhéroes», en *Le monde diplomatique en español*, nº 169 (2 de noviembre de 2009), p. 26.

***Superpoderes y sentidos del deber: heroísmo vs. voluntarismo***, Eduardo Segura

- Aristóteles, *De Anima*, Gredos, Barcelona 1982.
- Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Gredos, Barcelona 1982.
- Aristóteles, *Metafísica*. Gredos, Barcelona 2007.
- Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid 1992.
- Owen Barfield, *Poetic Diction. A Study in Meaning*, Wesleyan University Press, Nueva York 1984.
- Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, Pre-Textos, Valencia 2010.
- H. Dukas y B. Hoffman (ed.), *Albert Einstein: The Human Side*, Princeton University Press, Nueva Jersey 1981.
- Immanuel Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Ariel, Barcelona 1999.
- Matthew J. Kisner, *Spinoza on Human Freedom: Reason, Autonomy and the Good Life*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
- Alasdair MacIntyre, *Tras la virtud*, Crítica, Barcelona 2001.
- Higinio Marín, *De dominio público*, EUNSA, Pamplona 1997.

Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, vol. IV (1885-1889), Tecnos, Madrid 2010.

Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Valdemar, Madrid 2005.

Eduardo Segura, *El viaje del Anillo*, Minotauro, Barcelona 2004.

J. R. R. Tolkien, *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, Minotauro, Barcelona 1998.

San Buenaventura, *Itinerarium mentis in Deum* (1259), en *Obras de san Buenaventura*, tomo I, BAC, Madrid 1968.

## SEGUNDA PARTE: EL SUPERHÉROE EN EL CÓMIC Y EN EL CINE

### ***De Kal-El a El Comediante: Historia de los superhéroes***, Federico Alba

David Hernando, *Batman: El resto es silencio*, Dolmen Editorial, Palma de Mallorca 2004.

Sean Howe, *Marvel Comics: The Untold Story*, Harper-Collins, Nueva York 2013.

Jeffrey K. Johnson, *Super-history: Comic Book Superheroes and American Society, 1938 to the Present*, McFarland & Co. Inc., Jefferson 2012.

Tom Morris y Matt Morris (ed.), *Superheroes and Philosophy*, Open Court, Chicago 2005.

Matthew Pustz, *Comic Books and American Cultural History: An Anthology*, Continuum International, Nueva York 2012.

Laurence Maslon y Michael Kantor, *Superheroes! Capes, Cowls and the Creation of Comic Book Culture*, Crown Archetype, Nueva York 2013.

Antonio Sánchez-Escalonilla, *Guión de aventura y forja del héroe*, Editorial Ariel, Barcelona 2002.

Larry Tye, *Superman: The High-Flying History of America's Most Enduring Hero*, Random House, Nueva York 2013.

### ***El sacrificio moral como nueva forma de entender el cine de superhéroes***, José Gabriel Lorenzo

Tonio L. Alarcón, «Bajo el metal», en *Dirigido*, n. 457 (2015), p. 63.

Tonio L. Alarcón, «Superhéroes contra supermáquinas», en *Dirigido*, n. 457 (2015), p. 72.

Aristóteles, *Poética*, Alianza Editorial, Madrid 2004.

Wystan Hugh Auden, *Trabajos de amor dispersos. Conferencias sobre Shakespeare*, Crítica, Barcelona 2003.

Harold Bloom, *Shakespeare: la invención de lo humano*, Anagrama, Barcelona 2002.

Josephine Bregazzi, *Shakespeare y el teatro renacentista inglés*, Alianza Editorial, Madrid 1999.

Óscar Brox, «Mitologías de Asgard», en *Dirigido*, n. 457 (2015), p. 67.

Román Gubern, *Historia del cine*, Editorial Lumen, Barcelona 2006.

Jan Kott, *Apuntes sobre Shakespeare*, Seix Barral, Barcelona 1969.

Roberto Morato, «Los héroes más poderosos», en *Dirigido*, n. 457 (2015), p. 71.

Tom Morris y Matt Morris (ed.), *Los superhéroes y filosofía. La verdad, la justicia y el modo socrático*, Blackie Books, Madrid 2010.

Friedrich Nietzsche, *Untimely meditations*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

Antonio Sánchez-Escalonilla, *Verosimilitud y relato cinematográfico: los vínculos entre guionista, personaje y espectador*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid 2014.

### TERCERA PARTE: ANÁLISIS DE SAGAS CINEMATográfICAS DE SUPERHÉROES

***Bajo la máscara de Spider-Man. Cuatro lecturas éticas sobre el Hombre Araña***, Pedro Gutiérrez Recacha

Scott T. Allison, George R. Goethals [en línea], «How Hero Stories Energize Us», (2015), en el blog *Heroes: What They Do & Why We Need Them*, <http://blog.richmond.edu/heroes/2015/01/28/the-heroic-leadership-dynamic-part-3-how-hero-stories-energize-us/> [Consulta: agosto de 2015].

Adam Barkman, «With Great Power Comes Great Responsibility (Spider-Man, Christian Ethics and the Problem of Evil)», en Jonathan J. Sanford (ed.), *Spider-Man and Philosophy: The Web of Inquiry*, John Wiley & Sons, Nueva Jersey 2012.

Blake Bell, *Strange and Stranger. The World of Steve Ditko*, Fantagraphics, Seattle, Washington 2008.

Enrique Bonete Perales, *Tras la felicidad moral*, Cátedra, Madrid 2015.

J. M. DeMatteis, M. Zeck, *The Amazing Spider-Man: Soul of the Hunter #1*, Marvel Comics, 1992.

J. M. DeMatteis y Mike Zeck, *Spider-Man: El alma del cazador*, Colección Prestigio nº 57, Cómics Fórum, Planeta-DeAgostini, Barcelona 1993.

Claudia Franziska Brühwiler, «‘A Is A’: Spider-Man, Ayn Rand, and What Man Ought to Be», *PS: Political Science & Politics*, 47/1 (2014), pp. 90-93.

Jesús González Requena, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Castilla Ediciones, Valladolid 2007.

Pedro Gutiérrez Recacha [en línea], «Una aproximación ética a los superhéroes (I): ¿Es

- Spider-Man kantiano?», (2013), <http://www.cinemanet.info/2013/02/una-aproximacion-etica-a-los-superheroes-i-es-spider-man-kantiano/> [Consulta: agosto de 2015].
- Pedro Gutiérrez Recacha, «Reivindicación de una definición subjetiva de la culpa. Sobre la culpa considerada como patología», *Revista Jano* nº 1738, mayo de 2009.
- Pedro Gutiérrez Recacha, «Nietzsche versus Ricoeur. Hacia una rehabilitación psicológica del concepto de culpa», *Revista Jano* nº 1739, mayo de 2009.
- Pedro Gutiérrez Recacha, «Pro culpa. En defensa de la utilidad terapéutica del sentimiento de culpa», *Revista Jano* nº 1741, junio de 2009.
- Pedro Gutiérrez Recacha, *Hathaway, Hitchcock, Stroheim. Directores católicos en el Hollywood clásico*, Ediciones Encuentro, Madrid 2014.
- John Romita Spiderman* nº 27, marzo de 2001, Planeta DeAgostini, Barcelona.
- John Romita Spiderman* nº 43, julio de 2002, Planeta DeAgostini, Barcelona.
- John Romita Spiderman* nº 41, mayo de 2002, Planeta DeAgostini, Barcelona.
- John Romita Spiderman* nº 43, julio de 2002, Planeta DeAgostini, Barcelona.
- Immanuel Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Santillana, 1996.
- Immanuel Kant, *Lecciones de Ética*, Crítica, Barcelona 1988.
- Immanuel Kant, *Crítica de la razón práctica*, Alianza Editorial, Madrid 2007.
- Immanuel Kant, Benjamin Constant, ¿Hay derecho a mentir?, Tecnos, Madrid 2012.
- Tom Morris y Matt Morris (ed.), *Los superhéroes y filosofía. La verdad, la justicia y el modo socrático*, Blackie Books, Madrid 2010.
- Orígenes Marvel* nº 3, Planeta-DeAgostini, Barcelona 1991.
- «Spider-Man: A Hero in The Ayn Rand Mold» [en línea], (2012), <http://curiousintentions.com/2012/07/04/spider-hero-in-rand-mold/> [Consulta: agosto de 2015].
- «Steve Ditko, el asombroso Hombre Objetivo» [en línea], <http://www.entrecomics.com/?p=50452> [Consulta: agosto de 2015].
- The Amazing Spider-Man* #100 (octubre de 1971).
- The Amazing Spider-Man* vol. 2 #36 (diciembre de 2001).
- The Amazing Spider-Man* #300 (mayo de 1988).
- Web of Spider-Man* #1 (abril de 1985).
- Desmod White [en línea], «Spider-Man Shrugged: The Lack of Randian Heroes in The Amazing Spider-Man», <http://sequart.org/magazine/42384/the-lack-of-ditkos-objectivist-bias-in-amazing-spider-man/> [Consulta: agosto de 2015].
- Ser héroe en un mundo desencantado: El caballero oscuro según Christopher Nolan***, Juan Pablo Serra y Juan Esteban Serra

- Michael Barber [en línea], «The Dark Night of the Dark Knight: Spiritual Lessons from the New Batman Movie», en *JP Faculty's Blog: the intersection of business, media and faith* (2008), <https://jpfaculty.wordpress.com/2008/08/13/the-dark-night-of-the-dark-knight-spiritual-lessons-from-the-new-batman-movie/> [Consultado: octubre 2016].
- Carmen Sofía Brenes, «The Dark Knight de Christopher Nolan: lectura analógica y simbólica de un blockbuster», en Enrique Fuster y John Wauck (eds.), *Scrittori del Novecento e Mistero Cristiano*, Edusc, Roma 2013, pp. 163-172.
- Ángel Enrique Carretero, «La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea», en *Política y Sociedad*, 43/2 (2006), pp. 107-126.
- Tony S. Daniel (guionista), *Batman: Battle for the Cowl*, DC Comics, marzo de 2009-mayo de 2009.
- Chuck Dixon, Jo Duffy y Alan Grant (guionistas principales), *Batman: Knightfall*, DC Comics, abril de 1993-agosto de 1994.
- Samuel Fernández Pichel, «Mitos e imaginarios colectivos», en *Frame*, 6 (febrero de 2010), pp. 265-284.
- Manuel Fernández del Riesgo, «La religión y sus falsos sucedáneos», en *Ilu Revista de Ciencias de las Religiones*, 10 (2005), pp. 21-26.
- Vincent M. Gaine, «Genre and Super-Heroism: Batman in the New Millennium», en Richard J. Gray II y Betty Kaklamanidou (eds.), *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, McFarland, Carolina del Norte 2011, pp. 111-128.
- J. L. A. García, «White Nights of the Soul: Christopher Nolan's *Insomnia* and the Renewal of Moral Reflection in Film», en *Logos* 9/4 (2006), pp. 82-117.
- Jordan B. Gorfinkel (guionista principal), *Batman: No Man's Land*, DC Comics, marzo de 1999-febrero de 2000.
- Romano Guardini, *Las etapas de la vida*, Palabra, Madrid 1997.
- Pedro Gutiérrez Recacha [en línea], «Una aproximación ética a los superhéroes (II): ¿Es Batman aristotélico», en *CinemaNet*, 15 febrero 2013, (2013) <http://www.cinemanet.info/2013/02/una-aproximacion-etica-a-los-superheroes-ii-es-batman-aristotelico/> [Consultado: octubre de 2015].
- Karl Jaspers, *Ambiente espiritual de nuestro tiempo*, Labor, Barcelona 1933.
- Stuart Joy, «Introduction: Dreaming a Little Bigger, Darling», en Jacqueline Furby y Stuart Joy (eds.), *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*, Columbia University Press, Nueva York 2015, pp. 1-16.
- Antonio José Navarro, «Christopher Nolan (1): Los laberintos de la mente», en *Dirigido*, nº 424 (julio-agosto de 2012), pp. 42-50.

- Gabriel Lerman, «Christopher Nolan» [entrevista], en *Dirigido*, nº 402 (julio-agosto de 2010), pp. 32-35.
- Gabriel Lerman, «Todo lo que se plantea en esta película está basado en fundamentos científicos reales» [entrevista Christopher Nolan], en *Dirigido*, nº 449 (noviembre de 2014), pp. 34-37.
- A. J. Lieberman y Bill Willingham (guionistas principales), *Batman: War Games*, DC Comics, octubre de 2004-enero de 2005.
- Jeph Loeb (guionista), *Batman: Hush*, DC Comics, diciembre de 2002-septiembre de 2003.
- Carlos Losilla, «Materialismo radical. El caballero oscuro, de Christopher Nolan», en *Cahiers du cinéma España*, nº 15 (septiembre de 2008), pp. 18-19.
- Alasdair MacIntyre, *Tras la virtud*, Crítica, Barcelona 2001.
- Todd McGowan [en línea], «The exceptional darkness of The Dark Knight», en *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, 51 (2009), <http://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/darkKnightKant/text.html> [Consultado: octubre de 2015].
- Todd McGowan [en línea], «Should the Dark Knight have risen?», en *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, 54 (2012), <http://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/McGowanDarkKnight/index.html> [Consultado: octubre de 2015].
- Frank Miller (guionista), *Batman: Year One*, DC Comics, marzo -junio de 1987.
- Matt Morris, «Batman y sus amigos: Aristóteles y el círculo íntimo del Caballero Oscuro», en Tom Morris y Matt Morris (eds.), *Los superhéroes y la filosofía: la verdad, la justicia y el modo socrático*, Blackie Books, Barcelona 2010, pp. 163-184.
- Grant Morrison (guionista), *Final Crisis*, DC Comics, julio de 2008.
- Christine Muller, «Power, Choice, and September 11 in The Dark Knight», en Richard J. Gray II y Betty Kaklamanidou (eds.), *The 21st Century Superhero*, pp. 46-59.
- Ron Novy, «What Is It Like to Be a Batman?», en Mark D. White y Robert Arp (eds.), *Batman and Philosophy: The Dark Knight of the Soul*, Wiley, Nueva Jersey 2008, pp. 167-179.
- Juan Orellana y Jorge Martínez Lucena, *Celuloide posmoderno: narcisismo y autenticidad en el cine actual*, Ediciones Encuentro, Madrid 2010.
- Adam Posamai, «Superheroes and the Development of Latent Abilities: A Hyper-real Re-enchantment?», en Lynne Hume y Kathleen McPhillips (eds.), *Popular Spiritualities: The Politics of Contemporary Enchantment*, Ashgate, Aldershot 2006, pp. 53-62.
- Tom Russo, «Batman Begins: un murciélago surgido del infierno», en *Fotogramas* nº

1940 (junio de 2005), pp. 90-96.

Charles Taylor, «Ethics and Ontology», en *The Journal of Philosophy* 100 (2003), pp. 305-320.

Iain Thoomson, «Deconstructing the Hero», en Jeff Mc Laughlin (ed.), *Comics as Philosophy*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, pp. 100-129.

Mark Waid (guionista), *JLA: Tower of Babel*, DC Comics, julio de 2000-octubre de 2000.

Max Weber, *El político y el científico*, Alianza, Madrid 1998.

José Antonio Zamora, «El encanto de un mundo desencantado: la cultura del consumo en el hipercapitalismo», en *Iglesia Viva*, 236 (2008), pp. 41-57.

***Los X-Men: ciencia, política, historia e identidad***, Álvaro Abellán-García

Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, Madrid 1998.

Daniel Bell, *El final de la ideología*, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, Madrid 2015.

Concilio Vaticano II, *Constitución Pastoral Gaudium et Spes*, 1965.

Pedro Laín Entralgo, *Teoría y realidad del otro (2 vols.)*, *Revista de Occidente*, Madrid 1961.

Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, Siglo Veintiuno de España Editores, SA, Serie Filosofía, Madrid 1996.

# ÍNDICE FÍLMICO

Ali Adler, Greg Berlanti y Andrew Kreisberg

*Supergirl* (2015-)

David Ayer

*Escuadrón suicida* (2016)

Peter Berg

*Hancock* (2008)

Greg Berlanti, Geoff Johns y Andrew Kreisberg

*The Flash* (2014-)

Greg Berlanti, Andrew Kreisberg y Marc Guggenheim

*Arrow* (2012-)

Luc Besson

*Lucy* (2014)

Brad Bird

*Los Increíbles* (2004)

Shane Black

*Iron Man 3* (2013)

Kenneth Branagh

*Thor* (2011)

Neil Burger

*Sin límites* (2011)

Tim Burton

*Batman* (1989)

*Batman vuelve* (1992)

James Cameron

*Terminator* (1984)

Martin Campbell

*Casino Royale* (2006)

*Linterna Verde* (2011)

Bruce Cardozo

*Spider-Man Versus Kraven the Hunter* (1974)

Catherine

*Crepúsculo* (2008)  
Francis Ford Coppola  
*El Padrino* (1972)  
Kevin Costner  
*Open Range* (2003)  
Cecil B. DeMille  
*Sansón y Dalila* (1949)  
Scott Derrickson  
*Doctor Extraño* (2016)  
Richard Donner  
*Superman* (1978)  
Clint Eastwood  
*Sin perdón* (1992)  
John Favreau  
*Iron Man* (2008)  
*Iron Man 2* (2010)  
John Ford  
*Centauros del desierto* (1956)  
Marc Forster  
*Quantum of solace* (2008)  
Sidney J. Furie  
*Superman IV: En busca de la paz* (1987)  
Drew Goddard  
*Daredevil* (2015-)  
Alfred Gough y Miles Millar  
*Smallville* (2001-2011)  
James Gunn  
*Guardianes de la Galaxia* (2014)  
Don Hall y Chris Williams  
*Big Hero 6* (2014)  
Bruno Heller  
*Gotham* (2014-)  
Jonathan Hensleigh  
*El Castigador* (2004)  
Gavin Hood  
*X-Men orígenes: Lobezno* (2009)  
Joe Johnston

*Capitán América: El primer vengador* (2011)

Mark Steven Johnson  
*Daredevil* (2003)  
*Ghost Rider. El motorista fantasma* (2007)

Spike Jonze  
*Her* (2013)

Joseph Kosinski  
*Oblivion* (2013)

Tim Kring  
*Héroes* (2006-2010)  
*Heroes Reborn* (2015-2016)

Stanley Kubrick  
*2001: una odisea del espacio* (1968)

Fritz Lang  
*Metrópolis* (1927)

Ang Lee  
*Hulk* (2003)

Richard Lester  
*¡Qué noche la de aquel día!* (1964)  
*¡Socorro!* (1965)  
*Superman II* (1980)  
*Superman III* (1983)

Louis Leterrier  
*El increíble Hulk* (2008)

Deborah Joy LeVine, Joe Shuster y Jerry Siegel  
*Lois y Clark: las nuevas aventuras de Superman* (1993-1997)

George Lucas  
*La guerra de las galaxias* (1977)

James Mangold  
*Lobezno inmortal* (2013)  
*El tren de las 3:10* (2007)

Christopher Markus y Stephen McFeely  
*Agent Carter* (2015-)

James McTeigue  
*V de Vendetta* (2005)

Sam Mendes  
*Skyfall* (2012)

*Spectre* (2015)  
Tim Miller  
*Deadpool* (2016)  
Fred Niblo  
*La marca del Zorro* (1920)  
Christopher Nolan  
*Batman Begins* (2005)  
*El caballero oscuro* (2008)  
*El caballero oscuro: La leyenda renace* (2012)  
Wolfgang Petersen  
*Troya* (2004)  
Wally Pfister  
*Transcendence* (2014)  
Eric Radomski  
*Batman* (1992-1995)  
Sam Raimi  
*Darkman* (1990)  
*Spider-Man* (2002)  
*Spider-Man 2* (2004)  
*Spider-Man 3* (2007)  
Brett Ratner  
*X-Men. La decisión final* (2006)  
Peyton Reed  
*Ant-Man* (2015)  
Melissa Rosenberg  
*Jessica Jones* (2015-)  
Anthony Russo y Joe Russo  
*Capitán América: El Soldado de Invierno* (2014)  
*Capitán América: Civil War* (2016)  
Joel Schumacher  
*Batman Forever* (1995)  
*Batman y Robin* (1997)  
Martin Scorsese  
*Taxi driver* (1976)  
Ridley Scott  
*Alien* (1979)  
*Blade Runner* (1982)

*Prometheus* (2012)

Bryan Singer

- Sospechosos habituales* (1995)
- Verano de corrupción* (1998)
- X-Men* (2000)
- X-Men 2* (2003)
- Superman Returns* (2006)
- X-Men: Días del futuro pasado* (2014)
- X-Men: Apocalipsis* (2016)

M. Night Shyamalan

- El protegido* (2000)

Zack Snyder

- Watchmen* (2009)
- El hombre de acero* (2013)
- Batman v. Superman: El amanecer de la justicia* (2016)

Steven Spielberg

- A.I. Inteligencia Artificial* (2001)
- Minority Report* (2002)

Tim Story

- Los Cuatro Fantásticos* (2005)
- Los 4 Fantásticos y Silver Surfer* (2007)

Maurissa Tancharen, Jed Whedon y Joss Whedon

- Agentes de SHIELD* (2013-)

Quentin Tarantino

- Kill Bill vol. 2* (2004)

Alan Taylor

- Thor: El mundo oscuro* (2013)

Guillermo del Toro

- Hellboy* (2004)
- Hellboy II. El ejército dorado* (2008)

Josh Trank

- Chronicle* (2012)
- Cuatro Fantásticos* (2015)

T. Fikret Uçak

- Capitán América y El Santo contra Spiderman* (1972)

Matthew Vaughn

- Kick Ass. Listo para machacar* (2010)

*X-Men: Primera generación* (2011)

Paul Verhoeven

*Desafío total* (1990)

Marc Webb

*The Amazing Spider-Man* (2012)

*The Amazing Spider-Man 2: El poder de Electro* (2014)

Roland West

*El murciélago* (1926)

Joss Whedon

*Los Vengadores* (2012)

*Vengadores: La era de Ultrón* (2015)

## RESEÑA CURRICULAR

### ***Álvaro Abellán-García Barrio***

Álvaro Abellán-García (Madrid, 1977) es vicedecano de Innovación docente en la Facultad de Comunicación de la Universidad Francisco de Vitoria (UFV) y profesor adjunto de Teoría de la Comunicación. Imparte también las asignaturas de Filosofía Aplicada y Bases Filosóficas de la Fantasía y la Ciencia Ficción. Su tesis doctoral, sobre una Teoría Dialógica de la Comunicación, ha tenido diversas aplicaciones, especialmente relevantes en dos áreas: el desarrollo del modelo de Coaching Dialógico (del que es coautor); y la reflexión sobre la comunicación social tomando como modelo el diálogo interpersonal. Publica habitualmente en su blog [dialogicalcreativity.es](http://dialogicalcreativity.es) y es formador de coaches en el Instituto de Desarrollo Directivo Integral de la Universidad Francisco de Vitoria.

### ***Federico Alba Figuera***

Federico Alba (Badajoz, 1976) es doctor en Comunicación Audiovisual, director, guionista y profesor en la Universidad San Pablo CEU. Licenciado en Filología Inglesa por la Universidad de Extremadura (1998). Diplomado en Dirección por la ECAM (Escuela de Cine de Madrid) (1998-2002) donde estudió con cineastas como Gracia Querejeta, Jaime Chávarri, Basilio Martín-Patino o José Luis Cuerda. Ha dirigido y escrito varios cortometrajes y documentales. También ha colaborado en diversas publicaciones sobre cine y programas de radio y ha trabajado en varias productoras y canales de televisión.

### ***Arturo Encinas Cantalapiedra***

Arturo Encinas (Madrid, 1989) es licenciado en Comunicación, Máster en Cinematografía y Máster en Humanidades. Es responsable del área audiovisual de Apóstrofe Comunicación y ejecutivo de cuentas en la misma agencia desde 2011. Imparte Narrativa en videojuegos en la Universidad Francisco de Vitoria. Ha publicado artículos académicos y divulgativos sobre cine en diversas revistas. Participó en el volumen colectivo *Hombre y Dios en el cine contemporáneo* (Madrid, 2014). La mayor parte de su producción académica está centrada en el cine de superhéroes.

### ***Pedro Gutiérrez Recacha***

Pedro Gutiérrez Recacha (Zaragoza, 1975) es licenciado en Psicología y Filosofía, y doctor en el área de Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid, además de Máster en Historia y Estética del Cine por la Universidad de Valladolid. Entre los años 2008 y 2011 ha sido profesor asociado en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid, impartiendo las asignaturas de Cine Clásico Norteamericano y Fundamentos de la Comunicación Audiovisual. Interesado fundamentalmente en los géneros cinematográficos, el cine norteamericano y la cultura popular, ha colaborado en diversas publicaciones, como las revistas *Secuencias*, *Jano*, *Quatermass*, *cine-bis* y la web Cinemanet. Autor de la monografía *Spanish Western. El origen del western como subgénero en la cinematografía española (1954-1965)* (Valencia, 2010), del estudio *Hathaway, Hitchcock, Stroheim. Directores católicos en el Hollywood clásico* (Madrid, 2014) y del capítulo dedicado al realizador D. A. Pennebaker dentro de la antología *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto* (Madrid, 2008), ha colaborado asimismo en el libro colectivo *Dentro y fuera de Hollywood* (Valencia, 2004).

### ***José Gabriel Lorenzo López***

José Gabriel Lorenzo (Madrid, 1977) es licenciado en Dirección y Administración de Empresas por la UCM, Máster de Cine por la New York Film Academy, especializándose en Guion Cinematográfico y Máster de Teatro y Artes Escénicas por la UCM. Actualmente se encuentra realizando el doctorado sobre la figura del guionista Aaron Sorkin y su obra *El ala oeste de la Casa Blanca*. Es profesor en la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León (2008-) donde imparte las asignaturas de Guion cinematográfico y series de televisión, Historia del Cine y Producción y del Centro Universitario Villanueva de Madrid en el que imparte la asignatura de Narrativa Cinematográfica (2010-). También ha ejercido de profesor de la asignatura de Producción y Gestión Cultural del Máster de Teatro y Artes Escénicas de la UCM (2012-2014). Recibió una subvención de la Comunidad de Madrid para la elaboración del guion de largometraje *El día del fin del mundo*, publicado en 2004 por el mismo organismo. Es autor del capítulo dedicado al director de cine John Sayles en el libro *Breve encuentro. Ensayos sobre 20 directores de cine contemporáneo* (Madrid, 2004). Ha participado en numerosos seminarios y ponencias dedicados a la relación entre el cine y el teatro y en torno al análisis de los guiones cinematográficos.

### ***Ángel Sánchez-Palencia Martí***

Ángel Sánchez-Palencia (Jaén, 1964) es profesor titular de Antropología en la Facultad de Ciencias Biosanitarias de la Universidad Francisco de Vitoria. Realizó sus estudios en las Universidades Pontificia de Comillas (Madrid) y Complutense de Madrid,

licenciándose en Filosofía y Ciencias de la Educación (Sección Filosofía) en 1988. Investigador en el Instituto Superior de Filosofía de la Universidad de Lovaina, se doctoró en la Universidad Complutense con una tesis titulada *El valor catártico de la Literatura* (*cum laude* por unanimidad). Ha desarrollado diversas labores investigadoras, docentes y formativas. Es autor de varios artículos sobre Antropología y Estética. En la actualidad, dirige la Línea de investigación en Antropología integral en el Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales Francisco de Vitoria.

### ***Eduardo Segura Fernández***

Eduardo Segura (Valladolid, 1967) es licenciado en Historia Moderna (1991), doctor en Filología (2001) y Máster en Filosofía (2010). Es autor de una breve biografía de Tolkien, titulada *J.R.R. Tolkien, el mago de las palabras* (Casals 2002), y de *El viaje del Anillo* (Minotauro 2004), que contiene el texto revisado de su tesis doctoral sobre la teoría literaria del autor inglés, a partir de un estudio pormenorizado de *El Señor de los Anillos*. Ha traducido y editado, junto a Guillermo Peris, *Tolkien o la fuerza del mito: la Tierra Media en perspectiva* (LibrosLibres 2003), y es editor, en colaboración con Thomas Honegger, de *Myth and Magic. Art according to the Inklings* (Walking Tree Publishers 2007). Es asimismo autor de un ensayo sobre *El León, la bruja y el armario*, titulado *Las Crónicas de Narnia, de C.S. Lewis* (Cénlit Ediciones 2008). Ha publicado un volumen en el que se ha reunido su obra ensayística sobre Tolkien y los Inklings desde 1994, bajo el título *J.R.R. Tolkien: mitopoeia y mitología. Reflexiones bajo la luz refractada* (PortalEditions 2008). Más recientemente ha editado y contribuido con diversos capítulos al volumen colectivo sobre la adaptación cinematográfica de *El Señor de los Anillos*, dirigida por Peter Jackson, *El Señor de los Anillos, del libro a la pantalla* (PortalEditions, 2012). Ha traducido al español obras de Tolkien, T. A. Shippey, J. Garth y G. K. Chesterton. Entre sus líneas de investigación se cuentan la transposición de la literatura al cine, la herencia romántica en la literatura del siglo XX, o el Movimiento de Oxford y su relación con los Inklings. Es profesor del departamento de Filologías Inglesa y Alemana en la Universidad de Granada, y ha sido profesor e investigador visitante en las universidades estadounidenses de Marquette y Delaware.

### ***Juan Pablo Serra Bellver***

Juan Pablo Serra (Buenos Aires, 1979) es filósofo y comentarista de cine. Licenciado en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid (2003) y doctor en Filosofía por la Universidad de Navarra (2016). Fue profesor de Antropología en la Facultad de Comunicación del Centro Universitario Villanueva. Actualmente enseña Filosofía, Historia del Pensamiento, Ética, Antropología e Historia del Derecho en distintos grados

de la Universidad Francisco de Vitoria, así como metodología de la investigación en los másteres de Humanidades y de Acción Política de esta misma Universidad. Es investigador en la cátedra de la Escuela de Liderazgo Universitario de la UFV, y ha sido profesor visitante Erasmus en las Universidades de Essex y en la Europea de Roma. Coautor de *Pasión de los fuertes: la mirada antropológica de diez maestros del cine* (2005), *Grandes libros I: Antígona y Gorgias* (2010) y *Grandes libros II: Epístolas morales a Lucilio y Las leyes* (2011). Sus áreas de interés tienen que ver con la Filosofía Social y Política, el cine, la literatura y el análisis filosófico y social de la cultura popular.

***Juan Esteban Serra Delamer***

Juan Esteban (Buenos Aires, 1990). Licenciado en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid (2016), es profesor de inglés e intérprete y traductor en formación, tanto de inglés como de italiano.

# ÍNDICE

[Agradecimientos](#)

[INTRODUCCIÓN](#) Arturo Encinas

[PRIMERA PARTE: FUNDAMENTO ANTROPOLÓGICO DEL SUPERHÉROE](#)

[EL HEROÍSMO GRIEGO](#) Ángel Sánchez-Palencia

[SUPERANTROPOLOGÍA EN EL CINE](#) Arturo Encinas

[SUPERPODERES Y SENTIDOS DEL DEBER: HEROÍSMO VS. VOLUNTARISMO](#) Eduardo Segura

[SEGUNDA PARTE: EL SUPERHÉROE EN EL CÓMIC Y EN EL CINE](#)

[DE KAL-EL A EL COMEDIANTE: HISTORIA DE LOS SUPERHÉROES](#) Federico Alba

[EL SACRIFICIO MORAL COMO NUEVA FORMA DE ENTENDER EL CINE DE SUPERHÉROES](#) José Gabriel Lorenzo

[TERCERA PARTE: ANÁLISIS DE SAGAS CINEMATOGRAFICAS DE SUPERHÉROES](#)

[BAJO LA MÁSCARA DE SPIDER-MAN. CUATRO LECTURAS ÉTICAS SOBRE EL HOMBRE ARAÑA](#) Pedro Gutiérrez Recacha

[SER HÉROE EN UN MUNDO DESENCANTADO: EL CABALLERO OSCURO SEGÚN CHRISTOPHER NOLAN](#) Juan Pablo Serra y Juan Esteban Serra

[X-MEN: CIENCIA, HISTORIA E IDENTIDAD](#) Álvaro Abellán-García

[SUPEREPÍLOGO](#) Arturo Encinas

[Bibliografía](#)

[Índice filmico](#)

[Reseña curricular](#)

<sup>1</sup> Cf. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Planeta-Agostini, Barcelona 1984, p. 11.

<sup>2</sup> Sobre el concepto de *areté* como ideal de la existencia humana que se remonta a los tiempos más antiguos de la civilización griega, vinculado a la formación del hombre más allá de la utilidad, véase la obra clásica de Werner Jaeger, *Paideia*, FCE, México 1957.

<sup>3</sup> Alfonso López Quintás, *Para comprender la experiencia estética y su poder formativo*, Editorial Verbo Divino, Navarra 1991, p. 182.

<sup>4</sup> Albert Camus, *El exilio de Helena* en *Obras*, vol. 3, Alianza Editorial, Madrid 1996, p. 573.

<sup>5</sup> Platón, *Hippias Mayor*, en *Diálogos*, vol. I, Gredos, Madrid 1981, p. 441.

<sup>6</sup> Platón, *Alcibíades I*, en *Diálogos*, vol. VII, Gredos, Madrid 1992, p. 41.

<sup>7</sup> Acerca de la singularidad de la función vital de desarrollo en el *Homo sapiens*, resultan muy interesantes los estudios llevados a cabo por Adolf Portmann sobre el singular arco discontinuo de crecimiento que presenta respecto de otros animales genéticamente cercanos. La razón de tal singularidad, del hecho de que se produzca una ralentización en el arco de crecimiento humano, parece ser la peculiar forma existencial humana, cuya característica apertura al mundo requiere de un largo período de aprendizaje que contrasta con el arco total de tiempo de crecimiento de los antropoides, caracterizado por un ritmo constante hasta alcanzar la madurez biológica a los diez años en el caso del chimpancé. Una buena exposición en español de las tesis antropobiológicas de Portmann puede verse en Leopoldo Prieto López, *El hombre y el animal*, BAC, Madrid 2008, pp. 171 y sigs.

<sup>8</sup> José Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, en *Obras Completas*, vol. 6, Fundación Ortega y Gasset/Taurus, Madrid 2006, pp. 47 y 65.

<sup>9</sup> Werner Jaeger, op. cit., pp. 170-171. A diferencia de las modernas olimpiadas, los juegos gimnásticos y agonales que tenían lugar en la antigua Grecia, eran acontecimientos vinculados al culto religioso que unían a los jóvenes atletas y luchadores a la antigua tradición guerrera aristocrática.

<sup>10</sup> Aristóteles, *Poética*, 1451b.

<sup>11</sup> *Troya* de Wolfgang Petersen, 2004.

<sup>12</sup> Homero, *Iliada*, Gredos, Madrid 1991, III, 39-45.

<sup>13</sup> John Keats, «Ode on a Grecian Urn», en *Complete Poems*, Harvard College, Harvard 2003, p. 282.

<sup>14</sup> Homero, *Odisea*, Gredos, Barcelona 2006, V, 201-220.

<sup>15</sup> Otras películas y series televisivas sobre Superman producidas en las últimas décadas son: *Superman II* (Richard Lester, 1980), *Superman III* (Richard Lester, 1983), *Superman IV: En busca de la paz* (Sidney J. Furie, 1987), *Lois y Clark: las nuevas aventuras de Superman* (Deborah Joy LeVine, Joe Shuster y Jerry Siegel, 1993-1997), *Smallville* (Alfred Gough y Miles Millar, 2001-2011) y *Batman v. Superman: El amanecer de la justicia*.

<sup>16</sup> Cf. Alexis de Tocqueville, *La democracia en América*, 2, Alianza Editorial, Madrid 2009, pp. 38-40.

[17](#) Cf. Alfonso López Quintás, *La juventud actual entre el vértigo y el éxtasis. Creatividad y educación*, Publicaciones Claretianas, Madrid 1993, p. 118.

[18](#) Otras películas y series televisivas sobre Batman producidas en las últimas décadas son la serie de televisión *Batman* (Eric Radomski, 1992-1995), las dos películas dirigidas por Joel Schumacher, *Batman Forever* (1995) y *Batman y Robin* (1997) y *Escuadrón suicida* (David Ayer, 2016).

[19](#) Cf. James Kakalios, *La física de los superhéroes*, Ediciones Robinbook, Barcelona 2006, pp. 32-33.

[20](#) Cf. Richard Reynolds, *Super Heroes. A Modern Mythology*, University Press of Mississippi 1994, p. 16. «La magia solo es ciencia que todavía no entendemos» dice la señorita Foster citando a Arthur C. Clarke (*Thor*).

[21](#) Esta actitud puede ser señalada como dialéctica, tal y como se entiende dicho término en su sentido moderno. Cf. Álvaro Abellán-García Barrio, «De la dialéctica a la dialógica», en *Mar Oceana*, nº 31 (2013), p. 110.

[22](#) Alexis de Tocqueville, op. cit., p. 13.

[23](#) Greg Garret, *La fe de los superhéroes. Descubrir lo religioso en los «cómic» y en las películas*, Sal Terrae, Santander 2009, p. 93.

[24](#) La dialéctica moderna, en su sentido hegelianomarxista, supone una mentalidad cuyo fundamento es la concepción de la realidad como una irremediable lucha entre opuestos que posibilita el progreso, de ahí su apología de la violencia y la aniquilación. Sus líneas fundamentales son las siguientes: nada es eterno excepto el cambio; inevitablemente todo deja de ser lo que es para ser otra cosa; no es posible construir algo sin destruir antes otro algo, de la misma forma que siempre habrá perdedores y vencedores. Cf. Álvaro Abellán-García Barrio, op. cit., pp. 106-108.

[25](#) Cf. Antonio José Navarro, «Los superhéroes. La mitología del siglo XX», en Tonio L. Alarcón, *Superhéroes. Del cómic al cine*, Calamar Ediciones, Madrid 2011, p. 8.

[26](#) Marc DiPaolo señala que ese fundamentalismo, en películas como *El caballero oscuro* o *Iron Man*, está inspirado en los atentados del 11 de septiembre contra las Torres Gemelas y en el terrorismo islámico en general. Cf. Marc DiPaolo, *War, Politics and Superheroes: Ethics and Propaganda in Comics and Films*, McFarland & Company Inc., North Carolina 2011, p. 19.

[27](#) Cf. Richard Reynolds, op. cit., pp. 14-15.

[28](#) Cf. Aeon J. Skoble, «Revisionismo de superhéroes en *Watchmen* y *The Dark Knight Returns*», en Tom Morris y Matt Morris (ed.), *Los superhéroes y filosofía. La verdad, la justicia y el modo socrático*, Blackie Books, Madrid 2010, pp. 62-63.

[29](#) Esta crítica, llevada al terreno de la política, es compartida y matizada convenientemente por autores que operan desde alguna ideología de izquierdas. Cf. José Saturnino Martínez García, «La izquierda y los superhéroes», en *Le monde diplomatique en español*, nº 169 (2 de noviembre de 2009), p. 26

[30](#) «El estado social y las instituciones democráticas inducen en la mayoría de los hombres una acción constante; pero los hábitos intelectuales que favorecen la acción no siempre convienen al pensamiento. [...] En tiempos de acción generalizada existe, pues,

una tendencia a exagerar el valor de los reflejos rápidos y las concepciones superficiales de la inteligencia, y, por el contrario, a despreciar exageradamente su labor lenta y profunda». Alexis de Tocqueville, op. cit., p. 59.

[31](#) La expulsión del padre no solo es propia del cine de superhéroes. Se trata de una tendencia muy presente en el cine y en la sociedad de nuestro tiempo. Dicha característica ha sido expresada con sencillez y claridad por Juan Orellana y Jorge Martínez Lucena en *Celuloide posmoderno. Narcisismo y autenticidad en el cine actual*, Ediciones Encuentro, Madrid 2010, pp. 67-86.

[32](#) Cf. Quim Casas, *Películas clave del cine de superhéroes*, Ediciones Robinbook, Barcelona 2011, p. 184.

[33](#) Cf. ib., p. 127. Una interpretación posible de los peligrosos poderes de Pícaro es que en ellos reside la llamada a una forma de amar diferente. No se trata de un amor sin manifestaciones físicas sino un amor que se puede manifestar físicamente pero no a través de un beso o una caricia (sin guantes). En este sentido, Pícaro es una auténtica provocación para nuestra concepción posmoderna del amor. La joven debe elegir entre el aislamiento o descubrir su propio camino.

[34](#) Cf. Tonio L. Alarcón, op. cit., p. 13.

[35](#) Cf. Jordi Costa, «Los superpoderes de la ficción», en Quim Casas, op. cit., pp. 12-13.

[36](#) James B. South, «Barbara Gordon y el perfeccionismo moral», en Tom Morris y Matt Morris (ed.), op. cit., p. 154.

[37](#) *Prosopon*, en griego, significa máscara y hace referencia al rol o al papel que los artistas interpretaban en las representaciones a través de los diálogos. En latín se tradujo por *personare*, que ponía el acento en la capacidad física que la máscara tenía para hacer resonar la voz del actor. Los exégetas bíblicos desarrollaron fecundamente el concepto de persona refiriéndolo a Dios y con el paso del tiempo el término comenzó a utilizarse para designar al ser humano.

[38](#) Cf. Tom Morris, «¿Qué hay detrás de la máscara? El secreto de las identidades secretas», en Tom Morris y Matt Morris, op. cit., pp. 379-402. Por su parte, el perdurantismo refuerza esta idea, pues nos habla de la unidad de vida de la persona. Nuestra vida está dividida en segmentos (como si fuera un gusano espacio-temporal y tetradimensional) que, pudiendo diferir entre sí, no dejan de pertenecer a una misma vida. Cf. Richard Hanley, «Crisis de identidad: viaje en el tiempo y metafísica en el multiverso DC», en Tom Morris y Matt Morris, op. cit., p. 374.

[39](#) Cf. Kevin Kinghorn, «Cuestiones de identidad: ¿es ‘el increíble Hulk’ la misma persona que Bruce Banner?», en Tom Morris y Matt Morris, op. cit., pp. 339-358.

[40](#) Cf. Christopher Robichaud, «Un gran poder conlleva una gran responsabilidad: sobre los deberes morales de los superhéroes y superpoderosos», en Tom Morris y Matt Morris, op. cit., p. 294.

[41](#) Cf. Alfonso López Quintás, op. cit., p. 30.

[42](#) Cf. Ib., pp. 96-97.

[43](#) En el amor altruista es el sujeto el que decide a quién amar, convirtiéndose así en el

protagonista del amor. Este es un amor muy reducido en comparación, por ejemplo, al amor de los esposos, que es un amor generativo: mientras que el amor altruista (desinteresado) hace cosas que ayudan al otro, el amor conyugal (interesado) genera vida. La experiencia real del amor no consiste en la generación del mismo a partir del caos antidemocrático —como puede sugerir la mitología del superhéroe— sino en responder a un amor que precede al sujeto y lo mide. Cf. Juan José Pérez-Soba, *El amor: introducción a un misterio*, BAC, Madrid 2011.

[44](#) Cf. Alfonso López Quintás, op. cit., p. 200.

[45](#) Alfonso López Quintás, op.cit., p. 29.

[46](#) Mark Waid, «La autentica verdad sobre Superman (y sobre todos nosotros)», en Tom Morris y Matt Morris, op. cit., p. 24.

[47](#) Para una breve y completa explicación del fenómeno del adolescentismo: Juan de Dios Larrú [en línea], «La educación al amor de los adolescentes» (2008), [http://www.jp2madrid.org/jp2madrid/documentos/coleccion\\_educar\\_amor/EDUCAR\\_08](http://www.jp2madrid.org/jp2madrid/documentos/coleccion_educar_amor/EDUCAR_08) [Consulta: noviembre de 2015].

[48](#) Carlos Díaz, *¿Es grande ser joven? (Diálogo pedagógico con una juventud sin maestros)*, Ediciones Encuentro, Madrid 1980, p. 33.

[49](#) Alfonso López Quintás, op. cit., p. 13.

[50](#) Cf. Carlos Díaz, op. cit., p. 37.

[51](#) *Ib.*, p. 76.

[52](#) Cf. Alfonso López Quintás, op. cit., p. 30.

[53](#) Peter Coogan llega a una conclusión en cierto modo cercana a la nuestra cuando sintetiza lo característico del superhéroe en tres aspectos: misión, superpoderes e identidad. Cf. Peter Coogan, «The Definition of the Superhero», en Wendy Haslem, Angela Ndalians y Chris Mackie (ed.), *Super/Heroes: From Hercules to Superman*, New Academia Publishing, Washington 2007, pp. 21-36.

[54](#) Un ejemplo excelente de esta lógica oscura es V de Vendetta. Otra consecuencia de la pérdida del sentido teleológico del ser humano, de cada persona como bien y fin en sí mismo (vid. Aristóteles, especialmente en *De Anima*, *Ética a Nicómaco* y *Metafísica*, Libros vii y xii), ha sido la sustitución de la noción de «bien común» por la de «interés general», sujeto a cambio de manera aleatoria, en función de una legislación más o menos caprichosa, y de una idea tramposa de «democracia» como garante de una ecuación donde lo cuantitativo supone lo cualitativo: la voluntad de muchos tiene fuerza de ley, desvinculada de la norma moral que emana de la contemplación y aceptación de la gracia, y que nace de ella. Sobre la historia intelectual de este proceso, véase Alasdair MacIntyre, *Tras la virtud*, Crítica, Barcelona 2001, especialmente los capítulos 9 y 10.

[55](#) Sobre este aspecto clave de la noción de credibilidad, y su relación con la verdad, véase especialmente Aristóteles, *Poética*, 1451b, Gredos, Madrid 1992; y Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, Pre-Textos, Valencia 2010, especialmente los capítulos 12 a 14.

[56](#) «*The willing suspension of disbelief*» es una expresión acuñada por Coleridge en op. cit., p. 388. Como veremos, en «Sobre los cuentos de hadas», Tolkien da un paso

adelante respecto de la comprensión romántica de la verosimilitud, subrayando la radical validez epistemológica del conocimiento que aporta la *mitopóiesis*, el arte de contar historias. Sobre la poesía como vehículo de conocimiento, véase también Owen Barfield, *Poetic Diction. A Study in Meaning*, Wesleyan University Press, Nueva York 1984, pp. 47ss.

57 Frente a ese modo de concebir el heroísmo, característico de la escuela de C. Jung y su discípulo Joseph Campbell (El héroe de las mil caras), en la obra de Tolkien destaca la búsqueda del valor único de cada relato, y de cada personaje como fin en sí mismo, como teleología: la asunción de la parte en el todo a partir de la pormenorizada atención a lo individual. Todo intento de sincretismo falsea la verdad única e irrepetible de cada criatura, del sentido del mundo y de cada microcosmos.

58 J. R. R. Tolkien, *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, Minotauro, Barcelona 1998, p. 37.

59 *Ib.*, p. 29. Las cursivas son de Tolkien.

60 Solo hay un momento en que Faramir alude a una instancia superior, de manera muy ilustrativamente cristiana al bendecir la comida (Las dos Torres, capítulo 5). Pero la Tierra Media es un mundo pagano, no en el sentido peyorativo que nosotros le hemos dado, sino en el etimológico, del latín «paganus», el habitante del «pagus», del campo, cuyas creencias eran distintas de las de la religión oficial del Imperio.

61 En las películas de superhéroes suele ser una constante la inclusión de planos o secuencias en las que el protagonista contempla la ciudad desde lo alto de un edificio: de arriba hacia abajo, nunca al revés.

62 J. R. R. Tolkien, *El Señor de los Anillos, Apéndice A: Un fragmento de la historia de Aragorn y Arwen*.

63 Galadriel es, quizá, el personaje que plasma la percepción de la belleza metafísica que, para Tolkien, se puede llegar a tener a partir de la creencia en la fe cristiana. Una de las grandes carencias de la adaptación realizada por Peter Jackson ha sido el tratamiento de este personaje. Galadriel es esencialmente misericordiosa. Si algo la caracteriza es su profunda sabiduría. Y la sabiduría se manifiesta siempre en la capacidad de compadecerse del otro: solo es sabio el que es capaz de *cum-patere*, de compadecer con el otro y de ser pobre de corazón, *miserus cordis*, misericordioso y nunca juez. Todo esto se lo ha llevado por delante la burda pleitesía a los efectos especiales. Galadriel carece de la sencillez, la simplicidad que habría sido mucho más reveladora del sentido de lo élfico, una de las (muchas) cosas que se ha perdido en la película. Sobre la necesidad antropológica de las historias para preservar el recuerdo, cf. Higinio Marín, *De dominio público*, EUNSA, Pamplona 1997, capítulo 1.

64 J. R. R. Tolkien, *El Señor de los Anillos*, capítulo 2. De modo análogo, en *La guerra de las galaxias*, cuando Luke conoce a Obi Wan Kenobi, este le enseña el sable láser de su padre y le plantea una cuestión moral vinculada a la aventura (quest). Descubrir los caminos de la Fuerza está sujeto a una elección libre: «si tú quieres». Hay un respeto continuo por la libertad individual. Es Frodo el que en última instancia acepta ir a llevar el Anillo a Mordor, y esta decisión no vuelve a ser planteada en ningún

momento. No ha recibido ningún don que otros no tengan, aunque su extrema tenacidad y compasión —como las de Bilbo— le servirán de firme apoyo en la adversidad. Es todo lo contrario de una figura poderosa; y ese es, precisamente, el catalizador de la esperanza.

[65](#) Puesto que este capítulo nace de una exposición oral, me es imposible reconectar cada pieza de información con la fuente original. Sin embargo, puedo ofrecer la lista de la bibliografía usada: Antonio Sánchez-Escalonilla, *Guión de aventura y forja del héroe*, Editorial Ariel, Barcelona 2002; Tom Morris y Matt Morris (ed.), *Superheroes and Philosophy*, Open Court, Chicago 2005; David Hernando, *Batman: El resto es silencio*, Dolmen Editorial, Palma de Mallorca 2004; Matthew Pustz, *Comic Books and American Cultural History: An Anthology*, Continuum International, Nueva York 2012; Laurence Maslon y Michael Kantor, *Superheroes! Capes, Cowls and the Creation of Comic Book Culture Crown Archetype*, Nueva York 2013; Sean Howe, *Marvel Comics: The Untold Story*, Harper-Collins, Nueva York 2013; Jeffrey K. Johnson, *Super-history: Comic Book Superheroes and American Society, 1938 to the Present*, McFarland & Co. Inc., Jefferson 2012; Larry Tye, *Superman: The High-Flying History of America's Most Enduring Hero*, Random House, Nueva York 2013.

[66](#) En esta misma obra, ver el primer capítulo, «El heroísmo griego», donde el profesor Sánchez-Palencia expone detalladamente el tema de los héroes en la Grecia Clásica.

[67](#) La lista entera en time.com: [http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/#slide/the-adventures-of-augie-march-1953-by-saul-bellow/?&\\_suid=136072425318207226936427443202](http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/#slide/the-adventures-of-augie-march-1953-by-saul-bellow/?&_suid=136072425318207226936427443202)

[68](#) Ver el análisis de la saga que realiza Álvaro Abellán-García en el último capítulo del libro.

[69](#) Ver el capítulo de Pedro Gutiérrez Recacha dedicado a las películas de Spider-Man, «Bajo la máscara de Spider-Man. Cuatro lecturas éticas sobre el Hombre Araña».

[70](#) Ver el capítulo de Juan Pablo Serra y Juan Esteban Serra dedicado a la trilogía de Nolan.

[71](#) Román Gubern, *Historia del cine*, Editorial Lumen, Barcelona 2006, p. 111.

[72](#) Aristóteles, *Poética*, Alianza Editorial, Madrid 2004, p. 47.

[73](#) Harold Bloom, *Shakespeare: la invención de lo humano*, Anagrama, Barcelona 2002, p. 26.

[74](#) Jan Kott, *Apuntes sobre Shakespeare*, Seix Barral, Barcelona 1969, p. 57.

[75](#) Josephine Bregazzi, *Shakespeare y el teatro renacentista inglés*, Alianza editorial, Madrid 1999, p. 47.

[76](#) Wystan Hugh Auden, *Trabajos de amor dispersos. Conferencias sobre Shakespeare*, Crítica, Barcelona 2003, pp. 353-354.

[77](#) Aeon J. Skoble, «Revisionismo de superhéroes en Watchmen y The Dark Knight returns», en Tom Morris y Matt Morris (ed.), op. cit., p. 59.

[78](#) Román Gubern, op. cit., p. 432.

[79](#) Ib., p. 341.

[80](#) Chris Ryall y Scott Tipton, «Los 4 fantásticos como familia: el lazo más fuerte de

todos», en Tom Morris y Matt Morris (ed.), op. cit., p. 189.

[81](#) Charles Taliaferro y Craig Lindahl-Urben, op. cit., p. 119.

[82](#) Ib.

[83](#) Rebeca Housel, «El mito, la moral y las mujeres de la Patrulla X», en Tom Morris y Matt Morris (ed.), op. cit., p. 125.

[84](#) Ib., p. 128.

[85](#) Jeff Brenzel, «¿Por qué son buenos los superhéroes? Los cómics y el anillo de Giges», en Tom Morris y Matt Morris (ed.), op. cit., p. 230.

[86](#) El padre era en realidad el Duende Verde, el principal enemigo de Spider-Man en esta primera parte.

[87](#) C. Stephen Evans, «¿Por qué deberían ser buenos los superhéroes? Spider-Man, la Patrulla X y el doble peligro de Kierkegaard», en Tom Morris y Matt Morris (ed.), op. cit., p. 253.

[88](#) Ib., p. 253.

[89](#) Tom Morris, «Dios, el diablo y Matt Murdock», en Tom Morris y Matt Morris (ed.), op. cit., p. 92.

[90](#) Christopher Robichaud, op. cit., p. 278.

[91](#) Matt Morris, «Batman y sus amigos: Aristóteles y el círculo íntimo del caballero oscuro», Tom Morris y Matt Morris (ed.), op. cit., p. 182.

[92](#) Friedrich Nietzsche, *Untimely meditations*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 162-163.

[93](#) James B. South, «Bárbara Gordon y el perfeccionismo moral», en Tom Morris y Matt Morris (ed.), op. cit., p. 153.

[94](#) Óscar Brox, «Mitologías de Asgard», en *Dirigido*, n. 457 (2015), p. 67.

[95](#) Tonio L. Alarcón, «Bajo el metal», en *Dirigido*, n. 457 (2015) p. 63.

[96](#) Tonio L. Alarcón, «Superhéroes contra supermáquinas», en *Dirigido*, n. 457 (2015), p. 72.

[97](#) Ib., p. 72.

[98](#) Antonio Sánchez-Escalonilla, *Verosimilitud y relato cinematográfico: los vínculos entre guionista, personaje y espectador*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid 2014, p. 14.

[99](#) No consideraremos aquí como tales a los remontajes elaborados a partir de los episodios de la serie de televisión sobre el personaje emitida entre 1977 y 1979 por la CBS y protagonizada por Nicholas Hammond. Nunca se exhibieron en salas de cine en Estados Unidos, aunque sí en Europa y Japón. Asimismo, fueron editados en VHS como si se trataran de largometrajes, bajo los títulos *The Amazing Spider-Man*, *Spider-Man Strikes Back* y *Spider-Man: The Dragon's Challenge*. También soslayaremos el pastiche turco *Capitán América y El Santo contra Spiderman (3 dev adam*, T. Fikret Uçak, 1972), por mostrar —por supuesto, sin licencia de Marvel— a un malvado hombre araña que nada tiene que ver con Peter Parker y, por ende, con el personaje aquí tratado. Tampoco abordaremos los cortometrajes *amateurs* rodados sobre el personaje, algunos tan curiosos como el realizado por Don Glut en 1969 o *Spider-Man Versus Kraven the*

*Hunter* (Bruce Cardozo, 1974), hoy inaccesible, pero que en su día contó con el aplauso de Stan Lee e incluso con una mención en *FOOM*, la publicación dedicada a los aficionados editada por Marvel en los años setenta.

<sup>100</sup> Sam Raimi, sin embargo, dedicó un pequeño homenaje al creador gráfico de Spider-Man denominando «Mr. Ditkovich» al casero de Peter Parker que aparece en la trilogía cinematográfica que dirigió sobre el arácnido.

<sup>101</sup> Ayn Rand, seudónimo de Alisa Zinóvievna Rosenbaum (1905-1982), conocida pensadora, novelista y guionista de origen ruso nacionalizada estadounidense.

<sup>102</sup> Para mayor información sobre la vida de Ditko, véase la siguiente biografía: Blake Bell, *Strange and Stranger, The World of Steve Ditko*, Fantagraphics, Seattle, Washington 2008.

<sup>103</sup> Véase en la red, por ejemplo, «Steve Ditko, el asombroso Hombre Objetivo», <http://www.entrecomics.com/?p=50452>, Desmod White, «Spider-Man Shrugged: The Lack of Randian Heroes in *The Amazing Spider-Man*», <http://sequart.org/magazine/42384/the-lack-of-ditkos-objectivist-bias-in-amazing-spider-man/>, «Spider-Man: A Hero in The Ayn Rand Mold», <http://curiousintentions.com/2012/07/04/spider-hero-in-rand-mold/> [Consulta: agosto de 2015].

<sup>104</sup> Lawrence Welk (1903-1992), músico norteamericano de ascendencia germánica que se hizo popular tocando el acordeón. Desde 1951 hasta 1982 presentó su propio *show* de televisión, en el que, dado que estaba destinado fundamentalmente a un público añoso, daba más cabida a música de temática *oldie* que a nuevos ritmos como el *rock*. Quizá por eso sea citado en el cómic como símbolo de la carciundia.

<sup>105</sup> Cf. Claudia Franziska Brühwiler, «‘A Is A’: Spider-Man, Ayn Rand, and What Man Ought to Be», en *PS: Political Science & Politics*, 47/1 (2014), pp. 90-93.

<sup>106</sup> Traducción tomada de la siguiente edición española: *John Romita Spiderman* n° 27, marzo de 2001, Planeta DeAgostini, Barcelona.

<sup>107</sup> Cf. Immanuel Kant, *Crítica de la razón práctica*, Alianza Editorial, Madrid 2007, p. 284.

<sup>108</sup> Ídem, pp. 284-285.

<sup>109</sup> En otro lugar ya he reflexionado sobre el posible carácter *kantiano* de Spider-Man. Véase Pedro Gutiérrez Recacha, «Una aproximación ética a los superhéroes (I): ¿Es Spider-Man *kantiano*?», <http://www.cinemanet.info/2013/02/una-aproximacion-etica-a-los-superheroes-i-es-spider-man-kantiano/> [Consulta: agosto de 2015].

<sup>110</sup> Cf. Immanuel Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Santillana, Madrid 1996, p. 20.

<sup>111</sup> Entre paréntesis, y únicamente con morboso afán de curiosidad, señalemos aquí que hemos detectado un borrón —y solo uno— en el brillante historial *kantiano* que presenta nuestro amigo y vecino arácnido. Y es que... ¡Spider-Man miente! Y además, a mansalva. Efectivamente, engaña una y otra vez a quienes le rodean para preservar su identidad secreta. Aunque sus fines sean notoriamente nobles —básicamente: proteger a los suyos— Kant no dejaría de reprochar este proceder. En la conocida controversia que

Kant mantuvo con Benjamin Constant sobre la existencia de un supuesto deber incondicionado de decir la verdad (Cf. Immanuel Kant, Benjamin Constant, *¿Hay derecho a mentir?*, Tecnos, Madrid 2012.)... Peter Parker a buen seguro apoyaría al segundo. ¡Y es que, a veces, una mentira es la forma más adecuada de ser sincero!

[112](#) Palabras que una vez más parecen inspiradas en un cómic, en este caso, en *The Amazing Spider-Man* #100 (octubre de 1971). La imagen del fallecido Capitán Stacy se aparecía en las alucinaciones de un febril Spider-Man para recordarle lo siguiente: «¡Escúchame, Peter! ¡Conozco tu secreto! ¡Sé quién eres realmente, y lo que eres! [...] ¡Te has torturado intentando vivir una vida normal! ¡Pero no puedes! ¡Debes aceptar ese hecho! ¡Eres Spider-Man! ¡Es tu bendición y tu maldición... para siempre!». Traducción tomada de la siguiente edición española: John Romita Spiderman nº 43, julio de 2002, Planeta DeAgostini, Barcelona.

[113](#) Tom Morris, «Dios, el diablo y Matt Murdock», en Tom Morris, Matt Morris (eds.), op. cit., p. 81.

[114](#) Cf. J. M. DeMatteis, M. Zeck, *The Amazing Spider-Man: Soul of the Hunter* #1, Marvel Comics, 1992

[115](#) «*Kraven's Last Hunt*», también conocida como «*Fearful Symmetry*», fue publicada originalmente en 1987 a lo largo de 6 números repartidos en tres series arácnidas: *Web of Spider-Man* #31, *The Amazing Spider-Man* #293, *Peter Parker, The Spectacular-Spiderman* #131, *Web of Spider-Man* #32, *The Amazing Spider-Man* #294 y *Peter Parker, The Spectacular-Spiderman* #132 (octubre y noviembre de 1987). Hay varias ediciones españolas, la última de las cuales corresponde al tomo *Spider-Man: Los imprescindibles 3. La última cacería de Kraven*, Panini Cómics, 2007.

[116](#) Cf. J.M. DeMatteis y Mike Zeck, *Spider-Man: El alma del cazador*, Colección Prestigio nº 57, Cómics Fórum, Planeta-DeAgostini, Barcelona 1993, p. 14.

[117](#) Ídem, p. 44.

[118](#) Se refiere aquí al ritual judío de la *shivá*, constituido por siete días de duelo en los que se lamenta la pérdida de un pariente de primer grado. Durante este período, los familiares del fallecido se reúnen en la casa de este y reciben a todas aquellas visitas que desean compartir con ellos su dolor. Evidentemente, en este caso la expresión «*shiva*» no tiene nada que ver con la conocida y vengativa deidad hindú...

[119](#) Íd., pp. 46-47.

[120](#) Debo confesar que esta breve disquisición refleja algunas de las ideas expuestas por el profesor Miguel García-Baró en una sesión de su seminario sobre Filosofía Contemporánea celebrada el 14 de septiembre de 2011. García-Baró se hacía eco, asimismo, de una interesante consideración propuesta por el filósofo lituano Emmanuel Lévinas (1906-1995): mientras que para el pensamiento griego la reflexión filosófica nacería a partir del asombro, para el pensamiento judío surgiría de la vergüenza, casi por culpabilidad. Solo desde ahí podría nacer una propuesta moral seria, madura y auténtica.

[121](#) He profundizado en otro lugar en esta idea de la culpa como un sentimiento liberador y terapéutico. Pueden consultarse los siguientes artículos: «Reivindicación de una definición subjetiva de la culpa. Sobre la culpa considerada como patología»,

*Revista Jano* n° 1738, mayo de 2009; «Nietzsche versus Ricoeur. Hacia una rehabilitación psicológica del concepto de culpa», *Revista Jano* n° 1739, mayo de 2009; «Pro culpa. En defensa de la utilidad terapéutica del sentimiento de culpa», *Revista Jano* n° 1741, junio de 2009.

[122](#) Hay quien lleva más allá esta interpretación; véase Adam Barkman, «With Great Power Comes Great Responsibility (Spider-Man, Christian Ethics and the Problem of Evil)» en Jonathan J. Sanford (ed.), *Spider-Man and Philosophy: The Web of Inquiry*, John Wiley & Sons, Nueva Jersey 2012.

[123](#) Véase a tal efecto: Felix Tallon, Jerry Walls, «Superman y *Kingdon Come*: la sorpresa de la teología filosófica», en Tom Morris, Matt Morris (eds.), op. cit., p. 81.

[124](#) Debo decir que tomo esta idea de «universal concreto» del profesor Quintín Racionero, habiéndola escuchado por primera vez durante la tutoría de *Historia de la Filosofía I* de la UNED celebrada el 9 de enero de 2006 en el madrileño centro asociado de Lavapiés. Sirva esta breve nota para rendir homenaje a la memoria de quien fuera gran filósofo y docente.

[125](#) Reproducámoslo aquí: «Has salido a tu padre. De verdad, Peter. Y eso es bueno. Pero tu padre era fiel a una filosofía, a un principio, en realidad. Él creía que si podías hacer algo bueno por otras personas debías tener la obligación moral de hacerlo. Y eso es lo que está en juego aquí. No la opción, la responsabilidad».

[126](#) Cf. Jesús González Requena, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Castilla Ediciones, Valladolid 2007.

[127](#) Cf. Stuart Joy, «Introduction: Dreaming a Little Bigger, Darling», en Jacqueline Furby y Stuart Joy (eds.), *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*, Columbia University Press, Nueva York 2015, pp. 2-6; Juan Orellana y Jorge Martínez Lucena, *Celuloide posmoderno: narcisismo y autenticidad en el cine actual*, Ediciones Encuentro, Madrid 2010, pp. 33 y 44.

[128](#) Incluso en un artículo que no duda en afirmar que *Insomnia* no es gran cine, encontramos que su autor alaba la habilidad de la película para explorar cuestiones significativas sobre la identidad que van más allá de lo psicológico y alcanzan lo moral, esto es, cuestiones sobre quién soy y la repercusión que esto tiene sobre cómo debería actuar y reaccionar (cf. J. L. A. García, «White Nights of the Soul: Christopher Nolan's *Insomnia* and the Renewal of Moral Reflection in Film», en *Logos* 9/4 (2006), pp. 82-117).

[129](#) Cf. Vincent M. Gaine, «Genre and Super-Heroism: Batman in the New Millenium», en Richard J. Gray II y Betty Kaklamanidou (eds.), *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, McFarland, Carolina del Norte 2011, pp. 118-119.

[130](#) A este respecto, pueden consultarse las declaraciones del realizador y del resto del equipo al albur de la primera entrega. Cf. Tom Russo, «*Batman Begins*: un murciélago surgido del infierno», en *Fotogramas* n° 1940 (junio de 2005), pp. 90-96.

[131](#) Cf. Karl Jaspers, *Ambiente espiritual de nuestro tiempo*, Labor, Barcelona 1933, pp. 16-18.

- [132](#) Max Weber, *El político y el científico*, Alianza, Madrid 1998, p. 231.
- [133](#) Cf. Charles Taylor, «Ethics and Ontology», en *The Journal of Philosophy* 100 (2003), p. 306.
- [134](#) Max Weber, op. cit., p. 207.
- [135](#) Cf. Alasdair MacIntyre, *Tras la virtud*, Crítica, Barcelona 2001, p. 44.
- [136](#) Max Weber, op. cit., pp. 200-201.
- [137](#) Antonio José Navarro, «Christopher Nolan (1): Los laberintos de la mente», en *Dirigido*, nº 424 (julio-agosto 2012), p. 42.
- [138](#) Incluso como método de trabajo. A propósito de la gestación de *Origen* —una película sobre un singular grupo de ladrones capaces de introducirse en los sueños ajenos— declaraba que no había realizado una investigación exhaustiva sobre lo onírico. «Lo que intento hacer es observar mis propios procesos [...] y luego trato de analizar cómo funcionan y cómo pueden alterarse o manipularse». Pero la clave es el porqué de dicho método: «Trabajo así porque descubrí que la investigación casi siempre termina confirmando lo que uno quiere hacer [...]. Me di cuenta de que si uno quiere llegar al público siendo lo más subjetivo posible, escribir desde la autenticidad es la mejor estrategia» (Gabriel Lerman, «Christopher Nolan» [entrevista], en *Dirigido*, nº 402 (julio-agosto 2010), p. 34).
- [139](#) Cf. Gabriel Lerman, «Todo lo que se plantea en esta película está basado en fundamentos científicos reales» [entrevista Christopher Nolan], en *Dirigido*, nº 449 (noviembre de 2014), pp. 34-37.
- [140](#) Samuel Fernández Pichel, «Mitos e imaginarios colectivos», en *Frame*, 6 (febrero de 2010), p. 273.
- [141](#) Samuel Fernández Pichel, op. cit., p. 275.
- [142](#) Cf. Ángel Enrique Carretero, «La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea», en *Política y Sociedad*, 43/2 (2006), pp. 122, 111.
- [143](#) La aparición de este personaje en *El caballero oscuro* es anecdótica. Su perfil se desarrolla algo más en seis videos virales que se difundieron entre junio y julio de 2008, antes del estreno del film, y que se incluyen como extras en su edición en DVD.
- [144](#) En la escena inmediatamente anterior Bruce pregunta por un campesino al que la Liga de las Sombras —la organización a la que pertenece Ducard— retiene por haber asesinado a un vecino y al que piensan juzgar sin «indulgencia», pues el crimen es «inaceptable». Más tarde pondrán a prueba la voluntad de Bruce de hacer justicia (o, más exactamente, de «hacer lo necesario para erradicar el mal») entregándole al campesino en cuestión para que se encargue de ajusticiarlo. La ambivalencia de la Liga de las Sombras fascina y repele al espectador, que puede empatizar con la tolerancia cero de dicho grupo hacia el crimen aunque no tanto con su falta de escrúpulos para impartir justicia.
- [145](#) Carlos Losilla, «Materialismo radical. *El caballero oscuro*, de Christopher Nolan», en *Cahiers du cinéma España*, nº 15 (septiembre de 2008), p. 18.
- [146](#) Cf. Todd McGowan [en línea], «Should the Dark Knight have risen?», en *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, 54 (invierno de 2012) [Consulta: octubre de

2015].

[147](#) Cf. Carlos Losilla, op. cit., p. 19.

[148](#) Cf. Christine Muller, «Power, Choice, and September 11 in *The Dark Knight*», en Richard J. Gray II y Betty Kaklamanidou (eds.), *The 21st Century Superhero*, pp. 51-52.

[149](#) *Ib.*, p. 55.

[150](#) Todd McGowan [en línea], «The exceptional darkness of *The Dark Knight*», en *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, 51 (primavera de 2009) [Consulta: octubre de 2015].

[151](#) *Ib.*

[152](#) *Ib.*

[153](#) Cf. Vincent M. Gaine, op. cit., pp. 120-127.

[154](#) Cf. Michael Barber [en línea], «The Dark Night of the Dark Knight: Spiritual Lessons from the New Batman Movie», en *JP Faculty's Blog: the intersection of business, media and faith*, 13 de agosto de 2008 [Consulta: octubre de 2015].

[155](#) Bruce Timm (prod.), *Batman: la serie animada*. Warner Bros. Animation 1992-1995. Esta serie fue la primera entrega dentro de la antología del universo animado de DC Comics, que concluiría una década más tarde con *Justice League Unlimited*.

[156](#) La trilogía de Nolan es una excepción a este respecto, aunque solo relativa, pues la exhibición del ardid investigador de Batman es tan leve en comparación con el dibujo de otras facetas del personaje que es fácil que pase desapercibido para el espectador. En *Batman Begins* el héroe se desplaza a los Narrows, un barrio deprimido que ocupa la isla en medio del río Gotham, siguiendo hábilmente la pista de una ruta de contrabando de drogas. La aparición del doctor Crane / Espantapájaros en escena interrumpe bruscamente esta subtrama. En *El caballero oscuro* Wayne despliega su talento al reconstruir los trozos de una bala y, así, obtener la huella digital del que la disparó. No obstante, en este caso es la propia velocidad de la película —y lo increíble, aunque imaginativo, del procedimiento— lo que dificulta caer en la cuenta de las dotes forenses del protagonista. Lo mismo puede decirse de la celeridad con la que Wayne cruza noticias y bases de datos para dar con la identidad de Selina Kyle al inicio de *El caballero oscuro: La leyenda renace*. Además, si bien en los cómics la pericia detectivesca de Batman es muy patente (a sus dotes intuitivo-perceptivas se suma una gran capacidad para formular hipótesis), en la versión nolaniana dicha inteligencia parece reducirse al aprovechamiento de la fuerza y la tecnología.

[157](#) Este motivo se repite en distintas versiones del cómic casi desde sus orígenes, habitualmente asociado a la necesidad que Bruce Wayne tiene de apabullar y asustar a sus rivales. Así lo recoge también el que es considerado como la versión de referencia sobre los orígenes del personaje y que fue una de las inspiraciones del guion de Christopher Nolan y David S. Goyer para *Batman Begins*. Cf. Frank Miller (guionista), *Batman: Year One*, DC Comics, marzo-junio 1987.

[158](#) Jordan B. Gorfinkel (guionista principal), *Batman: No Man's Land*, DC Comics, marzo de 1999-febrero de 2000.

[159](#) Joaquim dos Dantos (dir.), *Kids Stuff. Justice League Unlimited* 1.3. Warner Bros.

Animation, 2004.

[160](#) Un rasgo del personaje que recoge bien el final de *El caballero oscuro*, la película, cuando el héroe, tras asumir los crímenes de Harvey Dent por preservar un ideal de pureza moral que entiende que necesita la ciudad, se despide diciendo: «soy lo que Gotham necesita que sea».

[161](#) Chuck Dixon, Jo Duffy y Alan Grant (guionistas principales), *Batman: Knightfall*, DC Comics, abril de 1993-agosto de 1994.

[162](#) Cf. Ron Novy, «What Is It Like to Be a Batman»? en Mark D. White y Robert Arp (eds.), *Batman and Philosophy: The Dark Knight of the Soul*, Wiley, Nueva Jersey 2008, p. 175.

[163](#) Mark Waid (guionista), *JLA: Tower of Babel*, DC Comics, julio de 2000 -octubre de 2000.

[164](#) Mark Waid (guionista), *JLA: Tower of Babel*, DC Comics, julio de 2000-octubre de 2000.

[165](#) A. J. Lieberman y Bill Willingham (guionistas principales), *Batman: War Games*, DC Comics, octubre de 2004-enero de 2005.

[166](#) Para un análisis de los vínculos de Batman con sus allegados, cf. Matt Morris, «Batman y sus amigos: Aristóteles y el círculo íntimo del Caballero Oscuro», en Tom Morris y Matt Morris (eds.), *Los superhéroes y la filosofía: la verdad, la justicia y el modo socrático*, Blackie Books, Barcelona 2010, pp. 163-184.

[167](#) Grant Morrison (guionista), *Final Crisis*, DC Comics, julio de 2008.

[168](#) Tony S. Daniel (guionista), *Batman: Battle for the Cowl*, DC Comics, marzo de 2009-mayo de 2009.

[169](#) Cf. Romano Guardini, *Las etapas de la vida*, Palabra, Madrid 1997, p. 48.

[170](#) *Ib.*, p. 68.

[171](#) *Ib.*, p. 131.

[172](#) Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal* [1886], aforismo 146.

[173](#) Jeph Loeb (guionista), *Batman: Hush*, DC Comics, diciembre de 2002- septiembre de 2003.

[174](#) Jeph Loeb (guionista), *Batman: Hush*, #614 (junio de 2003).

[175](#) Cf. Matt Morris, «Batman y sus amigos», p. 183.

[176](#) Todd McGowan, «Should the Dark Knight have risen?».

[177](#) Cf. Antonio José Navarro, «Christopher Nolan (1): Los laberintos de la mente», pp. 43-44.

[178](#) A decir de Zamora, «la nueva cultura del consumo, al instaurar el imperio del simulacro, es decir, al establecer una imagen más real que lo real en lugar de la realidad, parece hacer inviable todo intento de desvelamiento, de desocultación de una supuesta realidad existente más allá del simulacro, sea del lado de los objetos o de los sujetos que los producen y los intercambian». No obstante, según la interpretación de este autor, la cultura del consumo no deja de tener una *cara oculta* en el imperativo del crecimiento económico *porque sí*, la desigualdad, la sustracción de las decisiones sobre el proceso económico, el vaciamiento y la domesticación de la identidad y, sobre todo, la

explotación del consumidor (José Antonio Zamora, «El encanto de un mundo desencantado: la cultura del consumo en el hipercapitalismo», en *Iglesia Viva*, 236 (2008), p. 56).

[179](#) Cf. Adam Posamai, «Superheroes and the Development of Latent Abilities: A Hyper-real Re-enchantment?», en Lynne Hume y Kathleen McPhillips (eds.), *Popular Spiritualities: The Politics of Contemporary Enchantment*, Ashgate, Aldershot 2006, pp. 57-58.

[180](#) Cf. Manuel Fernández del Riesgo, «La religión y sus falsos sucedáneos», en *Ilu Revista de Ciencias de las Religiones*, 10 (2005), pp. 21-22.

[181](#) Carmen Sofía Brenes, «*The Dark Knight* de Christopher Nolan: lectura analógica y simbólica de un *blockbuster*», en Enrique Fuster y John Wauck (eds.), *Scrittori del Novecento e Mistero Cristiano*, Edusc, Roma 2013, p. 171.

[182](#) En este sentido, aunque Alan Moore haya expuesto con *Watchmen* que la fantasía superheroica es una proyección con la que cubrimos el temor de que la realidad sea un vacío sin significado, si seguimos leyendo historias de superhéroes —y, añadimos, viendo sus películas— es porque no podemos destruir nuestra esperanza de un mundo mejor (cf. Iain Thoomson, «Deconstructing the Hero», en Jeff Mc Laughlin (ed.), *Comics as Philosophy*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, pp. 107 y 117).

[183](#) Carmen Sofía Brenes, «*The Dark Knight* de Christopher Nolan», p. 172. La carga moral, e incluso teológica, que tal enseñanza alberga es más que notoria. «Esta disposición a cargar sobre sí mismo el mal y convertirse en objeto de desprecio se asemeja en algo al mensaje del Evangelio. [Batman] lucha contra el mal sufriendolo». A diferencia de Superman, prosigue Barber, Batman no se limita a atrapar a los malos y remontar el vuelo. «Batman persigue la injusticia, pero también es consciente de que arrestar a los villanos no destruye los efectos del mal. Y afronta esto cargando todo su peso, con todas sus consecuencias. En un sentido, es como Cristo, que ‘no conoció pecado, pero se hizo pecado por nosotros’. Se trata de un hombre herido cuyo compromiso con el bien y contra la injusticia implica cada vez un mayor sacrificio y que, a pesar del dolor de la pérdida, nunca vacila en su compromiso de hacer lo correcto» (Michael Barber, «The Dark Night of the Dark Knight»).

[184](#) Pedro Gutiérrez Recacha [en línea], «Una aproximación ética a los superhéroes (II): ¿Es Batman aristotélico», *CinemaNet*, 15 de febrero de 2013 [Consulta: octubre de 2015].

[185](#) Describimos aquí el principio de la segunda secuencia de *X-Men: primera generación*, en la que son genialmente retratados y presentados dos personajes importantes de la saga: Charles Xavier y Raven/Mística. Volveremos sobre esta secuencia más adelante.

[186](#) Repasemos el universo filmico al que nos referimos. Contamos, en primer lugar, con una trilogía formada por las películas *X-Men* (Bryan Singer, 2000), *X-Men 2* (Bryan Singer, 2003) y *X-Men: la decisión final* (Brett Ratner, 2006). Luego, la saga se reinicia con dos *precuelas* que recogen acontecimientos acaecidos antes de la primera película: *X-Men: primera generación* (Matthew Vaughn, 2011) y *X-Men: Días del futuro pasado*

(Bryan Singer, 2014). La última entrega, *X-Men: Apocalipsis* (Bryan Singer, 2016), se inserta en una nueva línea temporal, fruto de los acontecimientos acaecidos en la anterior entrega (la cancelación del «Proyecto Centinela»). Nuestro análisis se circunscribe fundamentalmente a las cinco primeras películas, aunque el lector descubrirá que la lógica que aquí planteamos está presente también en la sexta, en *X-Men orígenes: Lobezno* (Gavin Hood, 2009) y en *Lobezno inmortal* (James Mangold, 2013).

[187](#) «The school for Gifted Youngsters», es brillante la traducción de «gifted» por el sustantivo «talento» en lugar de por el adjetivo «dotado». Tanto Xavier como Magneto se refieren habitualmente a los poderes mutantes como un «don». Las connotaciones evangélicas que la expresión «talento» mantiene en castellano resultan relevantes para nuestra interpretación, que adquiere mayor luz al hilo de la siguiente nota.

[188](#) El adjetivo «diabólicos», habitual hace unas décadas en el cómic, tiende a aparecer cada vez menos. Nosotros hemos decidido mantenerlo porque arroja una clave hermenéutica de gran interés, que apunta al trasfondo metafísico, hasta teológico, presente tímida pero constantemente en esta saga. «*Diabolos*», en griego clásico, es una expresión emparentada con las ideas de «calumnia» y de «discordia». Fue por eso adoptada por el cristianismo para nombrar al Diablo, el más bello y perfecto de los ángeles, pero también el gran ilusionista o mentiroso, el que introduce la discordia en el mundo y enfrenta a los hombres entre sí, alimentando el ego y la soberbia de los hombres, invitándoles a ocupar el lugar de Dios. Estas pretensiones —tentaciones, en el más suave de los casos— están siempre presentes en Magneto, tanto en sus acciones como en sus discursos, en los que con cierta frecuencia pone el nombre de Dios al servicio de sus intereses. Para subrayar más la importancia de este asunto, recordaremos que, en su juventud, Magneto reclutó a sus primeros soldados entre los antiguos miembros del grupo de supervillanos conocido como «Club Fuego Infernal» o «Hellfire Club» (Cf. *X-Men: primera generación*).

[189](#) Quizá el lector avezado se lo esté ya preguntando: sí, la «X» de Charles Xavier/Profesor X es un guiño de Stan Lee —el creador del personaje del cómic— a Malcolm X, defensor de las libertades civiles para los afroamericanos asesinado mientras pronunciaba un discurso en el 21 de febrero de 1965. Y sí, parece inevitable asociar también el «sueño de Xavier» al «I have a dream» de Martin Luther King.

[190](#) Cf. Daniel Bell, *El final de la ideología*. Trad. esp. Ángel Rivero Rodríguez, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, Madrid 2015.

[191](#) La cuestión de la Educación de los jóvenes en los *X-Men* es un tema cuyo desarrollo habrá que dejar para otra ocasión.

[192](#) Robert Oppenheimer fue el director del Proyecto Manhattan, en cuyo seno se desarrolló la bomba atómica.

[193](#) En este caso, el *darwinismo social* justifica la guerra entre las dos especies —humana y mutante—. Pero igual de *científica* ha resultado ser, para diversos ideólogos del siglo XX, la lucha de clases, el ecologismo que enfrenta naturaleza y hombre o el feminismo que se ha inventado una guerra hombre-mujer vigente desde el principio de los tiempos. Es verdad que cada generación debe revisar lo justas o injustas que son las

relaciones del ser humano con la naturaleza, del hombre con la mujer y del orden social, pero leer esas relaciones, sistemáticamente, en clave de guerra de unos contra otros, es siempre una lectura interesada, parcial e injusta.

[194](#) El discurso de Xavier, que aquí abreviamos, es ciertamente largo, e interrumpido por comentarios de Logan y Magneto. Que el discurso explique lo que podría hacer la acción dramática es una de las críticas más habituales y acertadas que ha recibido esta quinta entrega de la saga. Hay, no obstante, una justificación extradiegética para esta decisión: Singer quiere atar cabos sueltos, cohesionar posibles incoherencias entre la primera trilogía y las dos nuevas películas y dar un sentido unificador a un universo en el que han intervenido tres directores y varios equipos de guionistas.

[195](#) *Concilio Vaticano II, Constitución Pastoral Gaudium et Spes, 1965, n. 22.*

[196](#) Quizá al lector no versado en la historia de la filosofía moderna le parezca que el salto que hemos dado del *cogito* cartesiano al problema de la identidad personal y al problema de la existencia del otro es muy grande. Debemos subrayar que no hay tal salto, sino una continuidad lógica y vital bastante coherente. El propio Descartes inaugura ya en sus obras posteriores este problema. El devenir histórico-filosófico de esta cuestión está expresamente recogido en varias obras. Nosotros subrayamos dos, la primera más centrada en la cuestión de la identidad y, la segunda, en la cuestión del «otro»: Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, Siglo Veintiuno de España Editores, SA, Serie Filosofía, Madrid 1996; y Pedro Laín Entralgo, *Teoría y realidad del otro* (2 vols.), Revista de Occidente, Madrid, 1961. Ambas obras subrayan además que la cuestión de la identidad no puede resolverse sin atención a la cuestión del otro, y viceversa. Dicho de otro modo, y tal y como ha puesto sobre la mesa la filosofía dialógica de Martin Buber: es en la relación yo-tú donde se nos manifiesta con toda su grandeza la cuestión de la propia identidad y la de la identidad del otro.

[197](#) Joaquín Sabina, canción «La del pirata cojo», en el álbum *Física y química*, 1992.

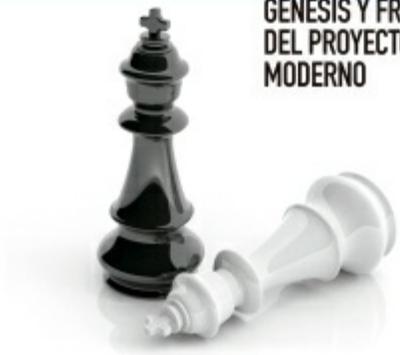
[198](#) Esta secuencia, solo aparentemente prescindible, nos dice mucho de quién es Mística, pero también de quién es Logan. Tal vez Logan no sabe todavía qué quiere «de verdad», pero tiene muy claro qué no quiere: no quiere más falsedades ni manipulaciones, por más que convenir con un sutil engaño pudiera proporcionarle unos minutos de placer, sucedáneo del amor «de verdad» que sí está buscando.

[199](#) La ideología transhumanista ha sido expresamente llevada al cine. Podemos reconocerla en películas como *Lucy* (Luc Besson, 2014), *Transcendence* (Wally Pfister, 2014) y *Her* (Spike Jonze, 2013).

RÉMI BRAGUE

# EL REINO DEL HOMBRE

GÉNESIS Y FRACASO  
DEL PROYECTO  
MODERNO



# Rémi Brague

Brague, Rémi

9788490558232

400 Páginas

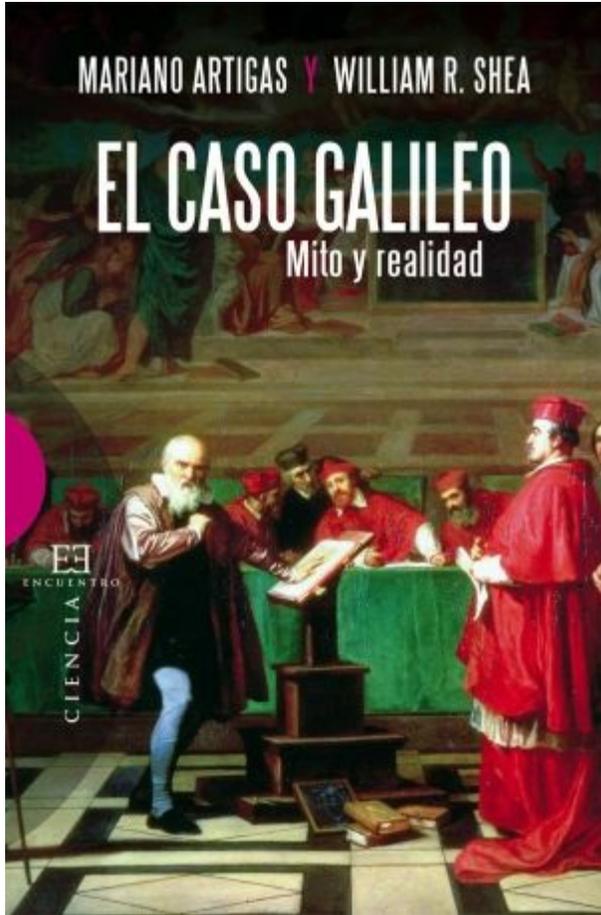
[Cómpralo y empieza a leer](#)

En la época moderna el hombre ha llegado a la convicción de ser el creador de su propia humanidad, dando por superado cualquier tiempo pasado y pretendiendo convertirse en el artífice único de su futuro. Se habría llegado por fin al «reino del hombre», eslogan confesado o implícito de los tiempos modernos y que da título al presente libro. Con él Rémi Brague nos conduce a la estación final de más de quince años de investigación dedicados al «saber» del hombre desde la antigüedad hasta nuestros días, es decir, al modo en que los hombres han abordado su relación con el mundo, con Dios y, finalmente, con ellos mismos.

Esta investigación ha quedado plasmada en una trilogía que comienza con La sabiduría del mundo (Encuentro, 2008), continúa con La ley de Dios (Encuentro, 2011) y culmina ahora con El reino del hombre, volumen centrado en la «emancipación» del hombre que se fue desarrollando entre los siglos XVII y XIX en Europa, lugar en el que se dio inicio a la modernidad y en el que se han producido sus efectos más radicales.

Dada la naturaleza del tema y del proyecto, el autor ha abordado la cuestión no solo desde el punto de vista de los contenidos filosóficos, sino también de los diversos géneros literarios, tomando en consideración poemas y novelas que no proceden necesariamente de la «gran literatura».

[Cómpralo y empieza a leer](#)



# El caso Galileo

Mayayo, Mariano Artigas

9788499206790

400 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Probablemente ningún juicio y veredicto ha suscitado tantas interpretaciones y controversias como el de Galileo Galilei. Historiadores, filósofos, novelistas, dramaturgos, periodistas religiosos y científicos se han aproximado a él acentuando un aspecto de la historia, pero a menudo olvidando (u ocultando) otros. A pesar de ello, el caso Galileo se ha convertido en un auténtico mito en la conciencia colectiva, pero el desconocimiento de lo que realmente ocurrió es alarmante. Este libro, escrito por dos de los mayores especialistas en Galileo, trata de aclarar el proceso en el convencimiento de que la verdad es más satisfactoria y provocadora que la propaganda.

[Cómpralo y empieza a leer](#)



Antonio Martín Puerta

# ORTEGA Y UNAMUNO EN LA ESPAÑA DE FRANCO

EL DEBATE INTELECTUAL  
DURANTE LOS AÑOS  
CUARENTA Y CINCUENTA



# Ortega y Unamuno en la España de Franco

Puerta, Antonio Martín

9788499206806

320 Páginas

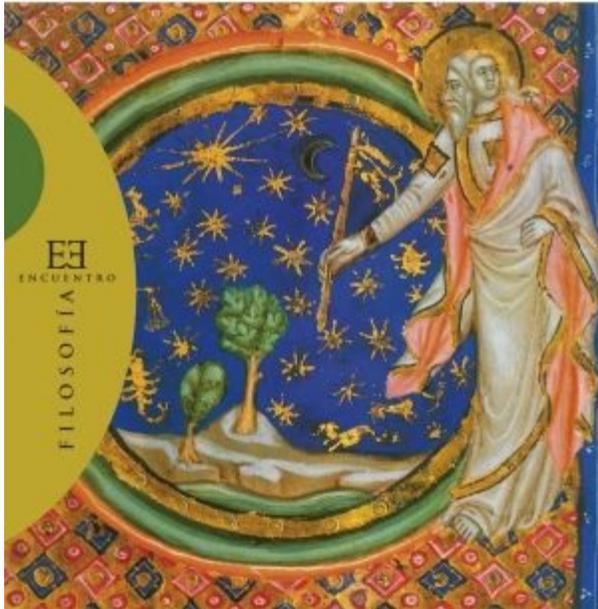
[Cómpralo y empieza a leer](#)

Durante la primera parte del régimen de Franco se desarrolló una fuerte polémica acerca de la apertura cultural, cuestión que fundamentalmente giraba en torno a José Ortega y Gasset y a Miguel de Unamuno. Dos obras de este último acabarían en el Índice de Libros Prohibidos en 1957. La España de la época era un estado confesional, y así una controversia que se inició en ámbitos eclesiásticos concluyó adquiriendo carácter político. Notables personalidades del mundo de la cultura como Julián Marías, Pedro Laín Entralgo, Rafael Calvo Serer, Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar, Gonzalo Fernández de la Mora, José Luis Aranguren o el Padre Ramírez protagonizaron una polémica en la que también intervinieron obispos y miembros de órdenes religiosas (dominicos, jesuitas y agustinos), socios de grupos religiosos (Opus Dei y Asociación Católica Nacional de Propagandistas), e incluso señalados miembros de la política oficial del momento, como Joaquín Ruiz-Giménez y Manuel Fraga. El libro de Antonio Martín Puerta aporta datos nada conocidos y desvela las fuertes tensiones que una polémica intelectual sobre dos personalidades tan relevantes de la cultura española generó a todos los niveles durante casi veinte años.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

RÉMI BRAGUE  
LA SABIDURÍA  
DEL MUNDO

HISTORIA DE LA EXPERIENCIA HUMANA DEL UNIVERSO



# La sabiduría del mundo

Brague, Rémi

9788499207070

424 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

La sabiduría del mundo. Historia de la experiencia humana del universo, a pesar del poco tiempo transcurrido desde su publicación original en 1999, ha sido traducido a 5 idiomas. Su intención es ambiciosa: desarrollar la historia filosófica de la representación de la noción del mundo. ¿Cómo imaginar nuestra existencia de hombres, nuestra búsqueda del bien, nuestra presencia en el mundo? Para explorar estas cuestiones, Rémi Brague propone navegar por la historia del pensamiento. Su libro nos restituye a la relación que une el hombre con el universo: indaga los orígenes antiguos y las fuentes bíblicas, recorre las inflexiones medievales y describe el naufragio de la época moderna. Durante dos mil años el hombre se ha visto a sí mismo como un mundo en pequeño: orientado hacia el cielo, hecho para contemplarlo. Ha creído que la sabiduría que buscaba estaba conectada con la que ya gobernaba el universo. El orden y la belleza del mundo eran el modelo que marcaba el bien. Pero esta imagen antigua que sobrevivió durante la Edad Media, se iba a difuminar en el alba de la modernidad. Ha dejado su lugar a "visiones del mundo" donde fragmentos de la concepción antigua se mezclan con nuevos modelos, y el cosmos ha dejado de ser el preceptor del hombre. La sabiduría del mundo se nos ha vuelto invisible. Hoy debemos volver a pensarla de nuevo. Brague va trazando el panorama grandioso de las respuestas antiguas a la cuestión filosófica por excelencia: ¿cómo alcanzar la sabiduría? Su tesis es que todas las respuestas se conciben en relación a una idea que se nos ha vuelto lejana: la idea de cosmos, es decir, de un orden inmutable del universo. Llegar a ser sabio no significa otra cosa, para los antiguos, que observar ese orden e imitar esa sabiduría que es la del mismo mundo. La sabiduría del mundo es el primer título de una ambiciosa trilogía.

[Cómpralo y empieza a leer](#)

José Jiménez Lozano

SE LLAMABA  
CAROLINA



# Se llamaba Carolina

Lozano, José Jiménez

9788490558058

240 Páginas

[Cómpralo y empieza a leer](#)

Esta novela es la evocación de la representación del «Hamlet» shakespeariano por artistas ambulantes y gentes de un pueblo de la meseta en la inmediata postguerra; y la evocación, por parte del narrador, de la figura de una de sus maestras, Carolina Donat, «una señorita maestra que iba a ser actriz y ha hecho de Ofelia en el teatro, y tiene además un Arlequín». Tiempos, vidas y teatro --un teatro que ya muchos piensan condenado por el cine-- se entrecruzan de forma magistral a lo largo de sus páginas.

Como señala en el prefacio la profesora Carmen Bobes, «el encanto de Se llamaba Carolina es el que tienen otros textos de su autor, como Ronda de noche o Agua de noria, donde la espontaneidad es la norma, a pesar de que los motivos y la historia puedan ser terribles».

[Cómpralo y empieza a leer](#)

# Índice

AGRADECIMIENTOS	4
INTRODUCCIÓN	5
PRIMERA PARTE: FUNDAMENTO ANTROPOLÓGICO DEL SUPERHÉROE	10
EL HEROÍSMO GRIEGO	11
SUPERANTROPOLOGÍA EN EL CINE	27
SUPERPODERES Y SENTIDOS DEL DEBER: HEROÍSMO VS. VOLUNTARISMO	48
SEGUNDA PARTE: EL SUPERHÉROE EN EL CÓMIC Y EN EL CINE	65
DE KAL-EL A EL COMEDIANTE: HISTORIA DE LOS SUPERHÉROES	66
EL SACRIFICIO MORAL COMO NUEVA FORMA DE ENTENDER EL CINE DE SUPERHÉROES	83
TERCERA PARTE: ANÁLISIS DE SAGAS CINEMATOGRAFICAS DE SUPERHÉROES	104
BAJO LA MÁSCARA DE SPIDER-MAN. CUATRO LECTURAS ÉTICAS SOBRE EL HOMBRE ARAÑA	105
SER HÉROE EN UN MUNDO DESENCANTADO: EL CABALLERO OSCURO SEGÚN CHRISTOPHER NOLAN	126
X-MEN: CIENCIA, HISTORIA E IDENTIDAD	147
SUPEREPÍLOGO	165
BIBLIOGRAFÍA	169
ÍNDICE FÍLMICO	177
RESEÑA CURRICULAR	183