



Vol. 1, nº 1 (Marzo-Junio, 2019)

ISSN: 2659-4900

EL ANTI-SUPERHÉROE EN LA FICCIÓN LITERARIA

*Chris Gavalier
Washington and Lee University,
Lexington, Virginia,*

Título original: "The Anti-Superhero in Literary Fiction", aparecido en IMAGE & NARRATIVE, Vol. 17, No.3 (2016).

Traducción de José Antonio Fernández e Isabel Abelleira

EL ANTI-SUPERHÉROE EN LA FICCIÓN LITERARIA

Cuando los cómics surgieron como un producto de masas en los mercados de los años treinta, fueron considerados la forma más baja/pobre de literatura, como una sub-rama juvenil de la *Pulp fiction* o literatura *pulp* (literatura barata de aventuras), en sí misma la forma más baja de la cultura popular. En 1941, Sterling North declaró los cómics “una plaga de hongos venenosos” y acusó a “sus editores completamente inmorales” de provocar “una matanza cultural de inocentes» al mismo tiempo que acusó de “negligencia criminal” a los padres que permitían que sus hijos los leyesen. También escribió que “el antídoto se puede encontrar en cualquier biblioteca o buena librería” e incluye la “buena escritura” de Scott, Stevenson, Defoe, Dickens y Twain (17). Siete años después, Fredric Wertham advirtió que incluso los llamados cómics “buenos” o “educativos” evitan que los niños lean “libros reales”, especialmente “los clásicos” (17-18), una opinión que se hizo eco en las Audiencias del Subcomité del Senado de 1954 sobre Delincuencia Juvenil. El senador Estes Kefauver terminó por decir que “los cómics contribuyen a limitar la capacidad de lectura y la experiencia de lectura de una gran parte de nuestra población juvenil” y, citando a Robert Warshow, enfatizó “la importancia de los clásicos infantiles y de las grandes novelas europeas en el desarrollo de una persona cultivada” (*Informe provisional para Subcomité del Senado sobre Delincuencia Juvenil*).

Durante su primera década, los cómics también se convirtieron en su mayoría en sinónimo de su tipo de personaje dominante: la figura del superhéroe. Sin embargo, dicho personaje es significativamente anterior a los cómics y sus raíces arrancan de los géneros de fantasía, ciencia ficción, aventura y ficción detectivesca del siglo XIX. Analizando las obras representativas de Haggard y Verne, Edward Said rastrea las apariciones de “una nueva narrativa de progreso y triunfalismo” en los predecesores victorianos del cómic (*Cultura e imperialismo*, 187). Ese triunfalismo, traducido a los cómics de la II Guerra Mundial, con sus batallas maniqueas entre el bien y el mal, se hicieron populares durante un período de crisis nacional. Con el establecimiento del *Comics Code Authority*, ese triunfalismo fue normalizado en la industria con el requisito de que “en cualquier caso, el bien triunfará sobre el mal y el criminal será castigado por sus fechorías.” (*Informe provisional para Subcomité del Senado sobre Delincuencia Juvenil*).

Los superhéroes desaparecieron de los cómics a finales de la década de 1940 y regresaron con la fuerza a principios de la década de 1960; al mismo tiempo se expandieron a otros medios y audiencias de mayor edad. Hal Blythe y Charlie Sweet informan de que los lectores de cómics tenían de media de poco menos de doce años a principios de la década de 1980 (181), pero una encuesta llevada a cabo por DC cómics en 2012, se colocó el promedio entre los veintidós y veinticuatro años. (“C2E2”). Aunque los cómics originalmente iban dirigidos a un público infantil, los superhéroes del siglo XXI atraen a lectores de edades adultas, especialmente a lectores de literatura de ficción, un género definido hace tiempo en oposición

a la literatura *pulp* y a los mercados infantiles, que ya no se limitan a un tipo específico de personaje. Las bibliotecas y librerías de hoy incluyen superhéroes literarios en las novelas gráficas de Alan Moore, Frank Miller, Mark Waid y Grant Morrison, así como en los «libros reales» de Thomas Pynchon, Salman Rushdie, Rick Moody, Michael Chabon, Deborah Eisenberg, Jonathan Lethem, Umberto Eco, Junot Díaz, Perry Moore, Anthony McCarten y Austin Grossman.

La evolución de los lectores también ha alterado profundamente los usos del tipo de personaje y el género. La inclusión de los superhéroes en la literatura de ficción, una categoría dominada tradicionalmente por el realismo narrativo, supone en sí misma un giro en las normas originales del género. La alteración más profunda, sin embargo, es un rechazo del superhéroe tal y como se define en sus fórmulas originales de la Edad de Oro. El superhéroe, escribe James Frank Vlamos en 1941, es “el hombre nihilista de la ideología totalitaria que se burla de todas las leyes aceptadas del hombre y la moral” (416, 414). Esta idea fue repetida por múltiples críticos a lo largo de las décadas de 1940 y 1950 y desde entonces se ha ampliado al análisis del personaje como encarnación del racismo, el sexismo, el imperialismo, el fascismo, la eugenesia y el vigilantismo¹. Sin embargo, según el documental de PBS de 2013 *Superheroes: A Never-Ending Battle*, las críticas han calado solo parcialmente en la cultura de masas, donde los superhéroes siguen siendo una “mitología inocente” que “nos animó” y nos mostró “cómo ser mejores versiones de nosotros mismos”. Muchos autores que trabajan dentro y fuera de los cómics rechazan esta valoración.

Bryan D. Dietrich en su introducción de *Drawn to Marvel: Poems from the Comic Books*, una antología poética inspirada en el mundo de Marvel, identifica un tipo de mito superheroico en el cual los relatos alcanzan “su esplendor al despojarse de éste, al desmitificar el mito” y “al hacer que lo *súper* sea mundano» (xviii, xvii). En la ficción literaria, el símbolo de la victoria absolutista se desmitifica a través de la reversión de las reglas que más definen el género: los superhéroes se convierten en héroes ineficaces en mundos de gran complejidad moral. Los escritores de la Edad de Plata, Bronce, Hierro y Moderna del Cómic también exploran y desafían de diferentes formas las normas del género, pero los novelistas en prosa han respondido con una fórmula consistente: someten a la desintegración y la muerte a los superhéroes que alguna vez fueron invulnerables.

Stefano Tani comenta un fenómeno parecido en su libro *The Dismemberment of the Detective*. Comenzando por la obra *La subasta del lote 49* de Thomas Pynchon en 1966, Tani argumenta que el género de detectives “ha ido evolucionando a través de la negación aparentemente paradójica de sus funciones originales” con “la inversión del papel de los detectives en la ficción seria”, al darles “un papel totalmente opuesto a lo esperado -la aceptación del misterio- ya que éste o bien es incapaz de encontrar una solución o, si la encuentra, ésta es inaceptable” y el resultado final es la negación total del género en sí mismo. (22-4). Tani califica esta “forma invertida” como la “novela anti-detectivesca” y a su

protagonista como el “anti-detective”. Pretendo ampliar el análisis de Tani a la evolución paralela que sufre el superhéroe dentro de la ficción seria con la novela protagonizada por el anti-superhéroe, el cuál se niega a sí mismo al asumir el papel opuesto-: la aceptación de la derrota, su incapacidad de vencer. Los escritores de los últimos cuarenta años destruyen comportamientos sociales que el protagonista de los cómics había abanderado al representar la decadencia física, psicológica, política y moral de los superhéroes. Mientras que la narrativa de superhéroes tradicional de la Edad de Oro oscurece y refuerza la violencia hiper masculina al servicio de la moral simplista, las interpretaciones literarias ponen al descubierto y critican esas mismas actitudes al describir las derrotas de los superhéroes.

Aunque el tema del anti-superhéroe podría dar lugar a un libro entero, en lugar de limitar el análisis a solo uno o dos casos sugerentes, explicaré el papel del anti-superhéroe a través de un rango de ficción que abarca desde 1973 hasta 2012. Mientras que las características de los anti-superhéroes difieren en cada contexto social y político (por ejemplo, la paranoia inspirada en los años 70 de Pynchon tiene poco en común con la pasividad de Eisenberg posterior al 11-S) la forma invertida es consistente de principio a fin. Este tipo de personajes triunfa solo cuando los rasgos típicos del superhéroe se representan en antihéroes literarios, como en las obras de Patricia Highsmith y Nicholas Baker. En todo caso, el anti-superhéroe literario invierte el Comic Code de 1954, criticando los valores culturales que encarnaba el personaje tradicional.

LA DESINTEGRACIÓN DEL SUPERHÉROE

Los superhéroes comenzaron a morir casi tan pronto como nacieron. El historiador de cómics Greg Sadowski identifica a Cometa, creado por Jack Cole, como “el primer superhéroe que muere en acción” en una edición de *Pep Comics* en 1941 (189). Stan Lee y Jack Kirby mataron posteriormente al compañero del Capitán América, Bucky, en 1964, justo cuando el personaje de la Edad de Oro resucitaba de nuevo. Sin embargo las muertes de superhéroes fueron relativamente raras en la Edad de Plata. Aunque no es un superhéroe, la muerte de Gwen Stacy en 1973 estableció un tono más oscuro para los cómics de la Edad de Bronce, que se intensificó en los años ochenta. Peter Coogan denomina el período como la Edad de Hierro y marca su inicio con la muerte de Jean Gray en 1980 en *La Patrulla X-Men No. 138*. Cooban dijo que el “icono de la calavera” de El Castigador simboliza el enfoque de la Edad de Hierro sobre la muerte (217). El cómic de Jim Starlin *La muerte del Capitán Marvel* se publicó dos años después, pero las muertes de el Comediante y Rorschach en *Watchmen* (1986-7), de Alan Moore y Dave Gibbons, llevaron este tema recurrente a su máxima expresión.

Sin embargo, los cómics por entregas de superhéroes, la autoría y la propiedad corporativa de los mismos, a menudo reducen este tema a un estereotipo de muerte y renacimiento. James Hunt y Seb Patrick cuentan hasta catorce muertes de Jean Gray y además, Bucky regresó en 2005 a pesar de que su muerte había sido considerada un pilar inalterable en

la continuidad de Marvel. La muerte de Superman consiguió la atención internacional en 1992, pero el personaje revivió en menos de un año. La muerte de Capitán América en abril de 2007 duró hasta julio de 2009, un récord para un personaje destacado en su propio cómic. Incluso los personajes que están oficialmente muertos, como el Capitán Marvel, disfrutaron de apariciones *post-mortem*, como puede apreciarse en la miniserie *de Los Vengadores fallecidos* de 2010.

Por otro lado, Marvel ha reutilizado el nombre “Capitán Marvel” varias veces para mantener los derechos de autor. Los personajes más populares también escapan de la muerte definitiva debido al valor económico que poseen. El borrador original de *Watchmen* escrito por Alan Moore se titulaba *¿Quién mató al Pacificador?*, pero sus editores no pudieron permitir la pérdida del héroe de Charlton Comics que DC acababa de adquirir. En su lugar, Moore y Gibbons desarrollaron nuevos personajes al margen de la continuidad principal de la editorial, lo que les otorgó una mayor libertad artística. Como resultado, *Watchmen* se convirtió en una de las novelas gráficas más conocidas hasta el punto de que Lev Grossman la incluyó dentro de la revista *Time* en una lista de las 100 mejores novelas de habla inglesa publicadas desde 1923. Rick Veitch, el excolaborador de Moore en *La Cosa del Pantano*, después de abandonar dejó Marvel y DC y comenzar a autopublicarse, se sintió libre de criticar el género de superhéroes en *Brat Pack*, una miniserie de 1991 que mostró las mutilaciones y las muertes horripilantes de numerosos superhéroes. Neil Gaiman logró un gran éxito crítico y comercial con su *Sandman* de 1989-96 al concluir la historia, no con la desaparición de su protagonista, sino con un final aún más significativo en una serie de cómics: un contrato que le garantizase que DC no pudiese continuar la historia con nuevos guionistas.

Gaiman dejó el tema de los superhéroes cuando comenzó a escribir novelas, pero este tipo de personaje se había introducido en la ficción literaria dos décadas antes, el mismo año en que la muerte de Gwen Stacy marcó una transición hacia una temática más oscura en la Edad de Bronce de los cómics. Thomas Pynchon, el primer autor de reputación literaria en tratar temas de superhéroes en su novela *El arco iris de gravedad*, se queja en el *New York Times* de que los autores que “insisten en violaciones ficticias de las leyes de la naturaleza como las del espacio, el tiempo, la termodinámica... corren el riesgo de ser juzgados por la corriente literaria como poco serios y de ser condenados a pagar sus consecuencias”. Pynchon evita esa situación en parte al transgredir lo que él identifica como la expectativa occidental típica de que “la gente buena siempre gana”. Douglas Fowler señala que “los protagonistas y antagonistas de Pynchon suelen estar en guerra y casi siempre el villano vence”. Este autor muestra simpatía hacia antagonistas, como por ejemplo King Kong o John Dillinger, y no hacia los poderes que los derrotan (50). Megan Condis observa en uno de los primeros análisis de la temática de superhéroes en la ficción literaria la ironía de que los “súper protagonistas de Pynchon fracasan a pesar de sus reservas de poder casi míticos” (1169).

EL ANTI-SUPERHÉROE EN LA FICCIÓN LITERARIA

Es precisamente por su poder mítico que Pynchon escoge a los superhéroes destinados al fracaso. En la parte final de *El arco iris de gravedad*, Pynchon describe a los superhéroes de la Edad de Oro diciendo que “llegan demasiado tarde para aparecer en su literatura”:

“Superman desciende primero a un lugar desierto y abierto (...). Los colores de su capa se marchitan al atardecer, los rizos de su pelo comienzan a mostrar los primeros cabellos de color gris (...). Sub-Mariner y su banda se encontrarán con problemas violentos. Plastic Man se perderá entre las cadenas de Imipólex y los topólogos de toda la Zona se hartarán y dejarán de pagar sus cheques honorarios. Los héroes continuarán, serán obligados a supervisar el desarrollo de la nueva plantilla de personal, verán cómo sus sistemas se desintegran... y lo llamarán cáncer, pero ni siquiera sabrán a dónde se dirige todo o cuál es su significado... (752-3)”

Slothrop, el principal protagonista de Pynchon, se convierte en el superhéroe Rocketman o “Raketenmensch”, evocando a Superman a través del concepto de *ubermensch* de Nietzsche (366). Rocketman tampoco logra vencer y la novela termina con imágenes dispares: “Además, también existe la historia de Tyrone Slothrop, que fue enviado a la Zona para estar presente en su propio montaje. El plan salió mal, ya que él se desmoronó y se rompió en pedazos” (738). Pronto solo unos pocos personajes «pueden ver a Slothrop como una persona íntegra más. La mayoría de los otros se rindieron hace mucho tiempo tratando de mantenerlo unido, incluso como un concepto. Todo termina con el lamento: “Rocketman, Rocketman, maldito gilipollas” (740-1).

Pynchon acaba con *El arco iris de gravedad* en 1945. dos años antes de que Salman Rushdie creara los personajes superpoderosos de *Los Hijos de la Medianoche* escritos, justo en el momento de la independencia de la India. Rushdie, al igual que Pynchon, emplea temáticas de superhéroes que representan la historia de las primeras tres décadas de la India a través de la fantástica visión de las metáforas del cómic. En una entrevista reciente, Rushdie se describe a sí mismo como un «experto» en superhéroes al haber crecido leyendo «montones de cómics de DC y Marvel» en Bombay. *Los Hijos de la Medianoche*, publicado en 1981, se refiere a Superman como “el más poderoso de todos los mitos modernos” (309). El contexto inmediato de la novela data de la segunda mitad de la década de 1970, donde La Patrulla X era muy popular. La web Examiner.com comparó más tarde la adaptación cinematográfica de 2013 que escribió Rushdie con “un universo alternativo para X-Men torpes” (“Los Hijos de la medianoche son como los X-Men pero sin un plan”). Debido a un “fenómeno biológico o poder sobrenatural”, nacen los “hijos mágicos” de Rushdie que poseen poderes “milagrosos” como la capacidad para volar, viajar en el tiempo y cambiar de tamaño (224, 227). Mientras que el narrador Saleem se hace eco de la capacidad de la Sombra de la década de 1930 «para adentrarse en los corazones

y en las mentes de los hombres» (229), su telepatía es igual a la del Profesor X y a la del personaje invertido o contraparte de Saleem, el otro hijo de igual pero destructivo poder. Además, alude a la narrativa de X-Men y su conflicto central entre Magneto y el Professor X.

La mayoría de edad de Saleem ofrece otras temáticas de superhéroes cotidianas en un joven sobrehumano que está descubriendo y aprendiendo a lidiar con sus poderes, al tiempo que Pynchon al final trastoca las normas de la Edad de Oro con su planteamiento principal de la inversión del superhéroe. Saleem narra la “desintegración gradual de Los hijos de la medianoche”, los cuales, al igual que el grupo de héroes de la Edad de Oro de Pynchon, son “absorbidos por el devastador remolino de multitudes”, lo que confirma que «todo esto no tiene sentido y que la finalidad de Los Hijos de la Medianoche podría ser la destrucción; es decir, que no tendríamos ningún sentido hasta que fuésemos destruidos” (291, 533, 262). Saleem desea cumplir con las expectativas del género de los superhéroes: “Lo importante es que debemos estar aquí con un propósito, deberíamos tratar de definirlo y luego, como ya sabéis, dedicar nuestras vidas a...” (252), pero esta idea es rechazada y juzgada como “disparatada” (253). Saleem afirmó que “eran solo un puñado de críos que, como el resto de personas, tenían que morir” (228, 252). Saleem, al igual que Slothrop, sufre su propia destrucción física y habla de ello pronto: “Me estoy rompiendo en pedazos...literalmente me voy a desintegrar” (36). Según el final de la novela, él es “solo una criatura rota derramando pedazos de sí misma en las calles” hasta que se reduce a “motas de polvo sin voz” (533).

Los superhéroes de los cómics abandonaban los quioscos durante los años más importantes de Pynchon y Rushdie, durante 1945 y 1947. Para 1954, el año en que Michael Chabon termina *Las asombrosas aventuras de Kavalier y Arcilla*, “los superhéroes están muertos” (588). Chabon ofrece su propio repertorio de 41 héroes desaparecidos de la Edad de Oro, estos “habían caído bajo la rueda giratoria del capricho de las tendencias” (589). Rushdie expresó la misma idea de la siguiente forma: “remolino destructivo del público” (533). *El escapista*, el libro sobre la creación de personajes de cómic, “cayó en la irrelevancia cultural” y sus ventas descendieron «en picado» cuando el editor finalmente “lo mató” (596, 588). La única figura fantástica de Chabon, el proto-superhéroe Golem, sufre una muerte similar a la de Slothrop y la de Saleem. Nos lo muestran cuando se abre su ataúd:

“Toda la caja estaba llena de una capa de polvo fino, iridiscente y gris de unos diecisiete centímetros de grosor. Joe reconoció en seguida que se trataba del lecho sedoso del Moldau por las excursiones que hacía en su niñez. Se había hecho realidad el presentimiento de aquellos que temían que el Golem podría destruirse al sacarlo de las orillas del río que le dio la vida.”

Al igual que Pynchon y Rushdie, Chabon destruye un cuerpo sobrehumano. Tras ser expulsado del hábitat que originalmente le había dado la vida, el Golem de Chabón se deteriora dentro del contexto de la ficción literaria adulta.

Jonathan Lethem continúa con la idea de la destrucción física en su relato corto del *New Yorker* de 2004 “El Hombre Cabra”. En un contexto posterior, Lethem incluye su superhéroe principal en los cómics de los años sesenta. Aunque el personaje había sido “en el mejor de los casos, una estrella secundaria”, en una pequeña publicación de cinco ediciones que el narrador, Everett, califica de “ridícula y aburrida”, su salto fantástico de los cómics al mundo real supone “su caída definitiva en desgracia” (120, 121, 19). Lethem hace referencia a Pynchon colocando su primera novela *V* en la estantería de El Hombre Cabra. Del mismo modo, mientras un profesor imparte un curso sobre “Héroes marginales”, El Hombre Cabra reencarna la misma inversión del tema al no poder salvar a un estudiante borracho de una caída que termina provocándole una parálisis (127). Everett se pregunta: “¿El héroe ha sido derrotado por la crisis? ¿Una crisis provocada de forma innata?” (137). “Que el estudiante se dañara la columna vertebral le costó la movilidad de sus piernas, pero su menguado cuerpo reaparece en una silla de ruedas mecánica” (130). El incidente también revela que el cuerpo de El Hombre Cabra “estaba envejeciendo” (135). Como dibujo y diseño de cómic había sido “poco profesional, de mala calidad y anticuado” pero en su aparición final, se limita a “una especie de posición honorífica como si fuera una mascota de una universidad”, al mismo tiempo aparece “bastante débil debido a su proceso acelerado de envejecimiento” (140). Literalmente ha “encogido y no mide más de un metro y medio de altura. Algunas veces se cae a cuatro patas y se sacude como un perro mojado sin darse cuenta de que ha sacrificado su dignidad incluso cuando habla con su sepulcral voz” (143, 145, 146).

El Hombre Cabra es una variación del superhéroe volador anónimo de *La Fortaleza de la Soledad* de Lethem publicado un año antes. Donde el único intento superheróico del Hombre Cabra fracasa, el hombre volador de Lethem ni siquiera interviene ya que se muestra indiferente a los crímenes diarios de Brooklyn: “una sola figura vuela sobre nuestras cabezas, necesita una copa más que cualquier otra cosa” (45). El hombre volador tiene un “aspecto harapiento, parece un vagabundo y huele a orina” (53, 100). Ya no puede “volar nunca más, coge su capa sucia y la arroja hacia un montón de cristales rotos” (100). Pronto él mismo se “acurruca hecho un ovillo y se calienta entre vómito, orina y sudor en una postura momificada” (133, 140). Una vez hospitalizado, declara: “¡Se acabó, se acabó joder!”, y regala su anillo mágico con el imperativo quijotesco de “¡Combate el mal!”, lema que el narrador pasa el resto de la novela intentando cumplir sin éxito.

Al igual que los héroes de la Edad de Oro de Pynchon, el nuevo Aeroman de Lethem emerge “demasiado tarde” y no es “para nada un superhéroe”, solo un “proyecto de héroe que se convierte en el superhéroe más patético del mundo” (190, 223, 407). Al final la magia del

anillo pierde su poder para volar (“esa parte de él estaba muerta” [409]), lo que tuvo como consecuencia la muerte de quien lo estaba utilizando:

“Un hombre saltó de una torre de vigilancia, el punto más alto del campo. El oficial de artillería dijo que estaba gritando como un águila. Entonces se golpeó contra un dique de hormigón inclinado y aterrizó de lado, supongo. Fue bastante repugnante... sus brazos se enredaron debajo de su cuerpo, y se desplomó de tal manera que se partió por la mitad mientras se deslizaba por el suelo. Ni siquiera parecía humano cuando ya no podía moverse” (497)

Una vez más, el cuerpo de un superhéroe se destruye de tal manera que es casi imposible reconocerlo.

Lethem describe por primera vez al hombre volador seis páginas después de que el personaje principal aparezca en *Los Cuatro Fantásticos* y en otras sagas de Marvel Comics de principios de los años 70. Rick Moody sitúa *La tormenta de hielo* en la misma etapa cultural, ya que fue publicada en 1974 e incluía varios capítulos de *Los Cuatro Fantásticos*, en concreto los números 140 y 141. Moody utiliza al equipo de superhéroes para representar a una familia a punto de romperse. Paul Hood, “un lector compulsivo de cómics”, identifica a los miembros de su familia como superhéroes versátiles: “Los Cuatro Fantásticos, con todos sus defectos, virtudes, sus luchas internas y confianza, contaron una verdadera historia sobre la familia” (79, 80). El número 141 “se preparó como acto final de esta grave tragedia doméstica”, que termina con Reed Richards tratando de salvar a Franklin, pero en vez de esto convierte a «su propio hijo en un vegetal» (193):

“La última viñeta los mostró a todos: Sue con Franklin en los brazos como si fuera una marioneta sin vida y Wyatt Wingfoot, Johnny Storm, Medusa y Ben alejándose de Reed, quien se encuentra devastado y sin palabras por la gravedad de su masacre. Así se cierra el fin de los Cuatro Fantásticos”. (194)

Las familias del mundo real de la novela sufren de manera similar. Por ejemplo, el divorcio de los padres adúlteros de Paul y la muerte de un niño:

“Primero su cara se puso terriblemente roja y comenzó a echar espuma por la boca. Sus dientes castañeteaban y su cabello comenzó a quemarse. Entonces su corazón se detuvo... su cuerpo, sus restos, cayeron de espaldas y lentamente empezaron a echar humo. Sus manos estaban chamuscadas por la zona donde sostenían el cable. Le salía humo de las orejas y sangre por la nariz y la boca. (213-4)

En un cómic, la escena podría ser el punto de partida para la adquisición de los superpoderes. Diez años antes, Stan Lee y Steve Ditko habían presentado al supervillano Electro a través de un accidente similar, pero Moody evoca lo fantástico para ilustrar su fracaso dentro del realismo narrativo.

Las novelas de la última década continúan representando las muertes de los superhéroes con una fórmula consistente. En la obra de Umberto Eco *La misteriosa llama de la Reina Loana* encontramos un narrador *pulp* obsesionado que sufre amnesia después de un accidente de coche. Por este motivo, solo puede recordar los detalles de la cultura pop de su infancia, sobre todo a Flash Gordon. Al final de la novela, sus “lóbulos comatosos y arrugados como un pergamino” sienten una «ráfaga fría” en lugar de la ansiada “paz” y la última pregunta destructiva que se hace es “¿Por qué el sol se está volviendo negro?” (448-9). El protagonista igualmente obsesionado con el cómic *de La breve y maravillosa vida de Oscar Wao* muere al final de la novela de Junot Díaz, a pesar de las intervenciones fantásticas de una mangosta mágica. En las páginas finales, Díaz hace alusión al final de *Watchmen* de Alan Moore en el que un equipo de superhéroes no solo no es capaz de salvar Nueva York, sino que además el complot supervillano se lleva a cabo por su propio líder y es instigado de manera homicida por su miembro más poderoso: “Después de que el cerebro mutante destruyera la ciudad de Nueva York; después de que el Dr. Manhattan asesinara a Rorschach; después de que el plan de Veidt tuviera éxito al salvar al mundo” (331). En la obra *Hero* de Perry Moore, el narrador ve morir a su desgraciado padre superhéroe en el penúltimo capítulo: “miré fijamente la estrella nova donde había estado mi padre y me despedí en voz baja” (420). Anthony McCarten utiliza este mismo tema en el cómic de Muerte de un superhéroe haciendo una interpretación literal del cáncer del superhéroe de Pynchon y matando tanto al oximorónico Miracleman como a su creador adolescente: “Entonces él cierra los ojos PARA SIEMPRE cuando la LUZ SOLAR irrumpe en la habitación” (240). La obra *Muy pronto seré invencible* de Austin Grossman, nos describe el funeral del suplente de Superman de la siguiente manera: “Lo están enterrando en una instalación de residuos nucleares (...) Nadie sabía qué había dentro de él exactamente. Algo podría volverse inestable y estallar bajo tierra. No puedes poner esa clase de objeto en Arlington Nacional” (177).

Cuando Chabon regresó al tema de superhéroes en su relato corto titulado “Citizen Conn”, en 2012 en la revista *New Yorker*, impone el mismo destino que en versiones ficticias de Stan Lee y Jack Kirby. El artista Morton Feather “estaba muriendo de cáncer de huesos”, lo cual se refiere más al cáncer metafórico que atormenta a los superhéroes de Pynchon (89). Sus antebrazos se “deterioran” y su cabello, que además recuerda al Superman de Pynchon, “se vuelve del color de la ceniza” (90). Su deterioro se refleja también en el apartamento adaptado donde “la jamba de la puerta se había soltado” (89). Feather dice que su carrera como escritor

de cómics le deja “un sabor amargo en la boca, un sabor a ceniza. Todo esto ha sido una ruina para mí” (93). Su ex compañero, Artie Conn, sufre también su propia decadencia física: “Había perdido peso, la piel de su papada estaba arrugada y fofa. Su peso sobre mi brazo era insignificante” (97). En la televisión “se veía horrible” y su sonrisa mostraba la dentadura «amarilla y nauseabunda» (97). Al concluir la historia, ambos están muertos, su “Ragnarok” completado (92).

LA DESILUSIÓN DEL SUPERHÉROE

Aunque los superhéroes tradicionales son más conocidos por sus poderes físicos, este tipo de personaje también encarna una actitud de certeza moral que se refuerza a través de la estructura narrativa. Ellos siempre ganan porque siempre tienen la razón. Los autores literarios no solo degradan a los superhéroes físicamente sino que también los desgastan psicológicamente. Por ejemplo, Rorschach y el Comediante de Alan Moore son descritos por sus compañeros de *Watchmen* como “prácticamente nazis” y “con una mente realmente enferma” (17, 23). Megan Condis identifica defectos que “vienen de dentro” debido a la “incapacidad que tiene un superhéroe para enfrentarse a sus responsabilidades” (1169). Condis observa que personajes como el servicial Slothrop-Rocketman de Pynchon “no se molestan en tratar de cambiar lo que ven como sus destinos” (1181). Condis solo analiza *El arcoiris de gravedad* y la obra *Superfolks* escrita por Robert Mayer en 1977, pero su análisis se adapta al género de anti-superhéroes literarios de una manera más amplia, ya que todos ellos carecen de “la misma fuerza interior” (1170).

Grossman estudia esta falta de esfuerzo e introspección a través de su personaje *CoreFire*, el cual es similar a Superman dado que se trata de una representación y una crítica de “el superhéroe perfecto” (227). En los momentos en los que este tipo de personaje es tradicionalmente “blando y simple”, los compañeros de *CoreFire* lo califican como “imbécil” y un “racista” (188, 187, 269). Los superhéroes de Grossman son privilegiados, actúan como los “chicos populares” y los superpoderes de *CoreFire* divulgan ese defecto con “aires de prepotencia e invencibilidad” (172, 127). “Ni siquiera tenía la decencia de trabajar” cuando volaba, sino que más bien “parecía hacerlo simplemente sin tener derecho a ello” (171). Grossman analiza las posibilidades del género tratando la coherencia del personaje como si fuera un defecto psicológico, de esta forma *CoreFire* “siempre cumplió con las expectativas, pero como si nunca hubiera tenido que tomar una sola decisión por sí mismo” (116).

El personaje Saleem de Rushdie lleva una vida similar de privilegios tras haber sido cambiado por su rival al nacer, quien es más pobre económicamente hablando. Saleem continúa robando la riqueza que debería pertenecer a su gemelo y oculta este hecho “innoble” incluso cuando intenta comenzar una carrera de superhéroe (323). Aunque es fan de los cómics de Superman y Batman, Saleem no logra cumplir su misión:

“A pesar de los numerosos objetivos vitales para los cuales su país empobrecido y subdesarrollado lo había dotado de ciertas habilidades, él opta por ocultar sus talentos y los desperdicia para hacer voyeurismo y otros engaños insignificantes. Este comportamiento (admito que no es el de un superhéroe) fue el resultado directo de una confusión mental que trastocaba el sentido de la moral (el deseo de hacer lo correcto) y de la popularidad (el deseo bastante dudoso de hacer lo que la gente aprueba) (196)”.

Cuando Saleem intenta más tarde utilizar sus poderes para el bien, se convierte en “Sin, el antiguo dios de la luna (...) capaz de actuar desde la distancia y cambiar las mareas del mundo”, sus manipulaciones de “maestro de marionetas” dan como resultado disturbios involuntarios: “quince muertos, más de trescientos heridos” (219). Los otros Hijos de la Medianoche no son mejores: “cuando surgieron problemas eran inevitablemente problemas cotidianos y humanos que emanan del carácter personal y del ambiente” (227-8). “Aunque nos pareció fácil ser geniales, siempre estábamos confundidos acerca del significado de ser buenos” (229). Tras agotar una letanía de posibles temáticas superheroicas como el colectivismo, el individualismo, el deber filial, la religión, el coraje, etc., Saleem encuentra la vida “sin sentido” ya que solo ve “egoísmo y odio” y así es como pierde sus poderes telepáticos (261, 248, 350).

Cuando el hombre volador hospitalizado de Lethem pierde sus poderes, se convierte en “un símbolo de posible expiación” (146), pero su anillo representa y aumenta la “desolación” para sus posibles sucesores, puesto que no era un utensilio neutral:

“El anillo no era una herramienta neutral. El anillo juzgó a su portador: Aaron Doily voló borracho y Dylan voló como un cobarde, solo lo hizo cuando no tenía sentido hacerlo... Así se había adaptado al caos de Robert Woolfolk. (421, 283)”

Aeroman se convierte en “errorman” y el anillo, ahora un símbolo de amistades rotas, se ve por última vez reflejado en un espejo junto con cocaína (236, 286). Cuando vuelve a aparecer, Dylan puede volar solo porque “en realidad ya no era Aeroman”, ya no era “responsable de todo aquello que Aeroman necesitaba cumplir con lecciones de heroísmo o rescate” (389). Con el fracaso final de su identidad de superhéroe compartida, Dylan y su mejor amigo de la infancia cierran la novela con un distanciamiento permanente.

Chabon extiende ese compañerismo fallido a los escritores y artistas de cómics. Aunque su Conn y Feathers comienzan como representaciones de Lee y Kirby, hacia el final de la historia, se asemejan más a los creadores distanciados de Superman: Jerry Siegel y Joe Shuster.

Feather “era un hombre bastante solitario que nunca tuvo a nadie más que a Conn”, un hombre que lo traicionó profesionalmente y, lo que es más importante, personalmente:

“Lo que había apagado la llama del genio salvaje y pequeño de Mort Feather no era el hecho de que Conn había vendido tanto su asociación como su posible reclamo legal de una fortuna considerable, sino que, con un golpe de su pluma, había borrado toda la historia de aprobación y consentimiento y había desmentido el milagro insólito y extraño de la vida de Morty Feather: para hacer un pago final: su amistad con Artie Conn.” (101)

Conn nunca entiende el alcance de su traición y, a pesar de sus múltiples pero ineficaces intentos de hacer que todo se arreglara, muere sin ser perdonado y expiado.

Todos estos superhéroes literarios reflejan la “matanza moral” de *La tormenta de hielo* de Moody (248), que va de los defectos psicológicos hacia una crítica social más amplia. Deborah Eisenberg sitúa su relato corto “El Crepúsculo de los superhéroes” en el contexto del 11 de Septiembre. Sus veintitantos personajes están “en cierta medida estancados” y fueron definidos por el novelista gráfico de la historia Nathaniel como “la despensa de todas sus pomposas esperanzas y miedos”. Él mismo diseña a Passivity Man, un superhéroe que encarna el hastío y vagancia de su generación (8, 10). Después de que Nathaniel y sus amigos fueran testigos del ataque de las Torres Gemelas desde la terraza de su apartamento. Passivity Man comienza entonces a “perder sus superpoderes” al mismo tiempo que “los superpoderes de los amigos de Nathaniel pasan por un duro desafío que acaba por superarlos” (23, 25). Eisenberg repite el tema de la disolución, ya que Nathaniel “y su tres amigos podrían estar empezando a tomar caminos separados” (28), pero al relacionar la historia con el 11-S, utiliza el tema del superhéroe caído para un análisis político más amplio:

“Era como si hubiera una cortina pintada con el mapa de la tierra, sus océanos y continentes (...) Los aviones golpearon, rasgaron y atravesaron la cortina de aquella azul mañana de septiembre y sacaron a la luz el mundo oscuro que había justo detrás de ella, un mundo de poblaciones explotadas despiadadamente, exacerbadas por el odio y cansadas de esperar un cambio (32-3)”.

Passivity Man es una extensión del Slothrop de Pynchon, un superhéroe que, como opina Condis, se aferra “a un ilusión de impotencia” y así refleja el “desamparo y malestar” de su contexto nacional (1169, 1170).

Eisenberg publicó “El Crepúsculo de los Superhéroes” en el semanario *Final Edition* de una única edición en 2004, que también incluía el ensayo político de Jonathan Schell

“Invitación a un mundo degradado”. Schell escribe que desde el 11 de septiembre parece como si “la historia estuviera siendo contada por un escritor de tercera clase en lugar de un experto o como si este estuviera siendo obligado a seguir la trama de un mal cómic, a pesar de estar haciendo sufrir más a personas reales”. Todo esto sucede en parte debido a la “aparición de Osama bin Laden, un asesino en masa que apareció al mismo tiempo que un villano caricaturesco de cómic”. El presidente Bush aceptó “la invitación de Bin Laden para entrar en el mundo de un cómic apocalíptico” dividiendo “a todas las personas y gobiernos del mundo en dos bandos: por un lado los buenos, los amantes de la libertad, los que están “con nosotros” y, por otro lado, los “malhechores que odian a los buenos por su propia bondad. Al mismo tiempo, se convierte a sí mismo en una especie de personaje de acción de la vida real en la cubierta del USS (buque de los Estados Unidos) *Abraham Lincoln*, donde declara su triunfo sobre Irak”. Como resultado, no solo se dañó “la calidad del debate político y la toma de decisiones, sino también la dignidad de lo real”.

Eisenberg comparte la perspectiva del superhéroe de Schell. El tono satírico de *Passivity Man* refleja una política moderada que solo es posible en un contexto anterior al 11-S. Contexto que se basaba en una “cortina” bidimensional que protegía de reconocer la explotación ejercida por los Estados Unidos bajo el disfraz superheoico del excepcionalismo estadounidense. Schell, posiblemente al no ser consciente de los cambios producidos en la narrativa de cómics en las últimas décadas, argumenta que la mentalidad maniqueísta que dio forma al típico personaje de cómic durante la Segunda Guerra Mundial se había quedado estancada y, como resultado, había deteriorado las ideas que los americanos tenían de sí mismos. Ese contexto político también da forma a “El Hombre Cabra” de Lethem publicado en *The New Yorker* el mismo año. El Hombre Cabra perdió su trabajo como superhéroe en la década de 1960 y él mismo explica el motivo: “algunas personas pensaban que yo era demasiado franco sobre la guerra” (124-5). Ese intento de acción política sobresale en la carrera del superhéroe dedicado a “rescatar mujeres ancianas de camiones que iban pegando bandazos o gatitos subidos a los árboles por miedo a la tormenta y luchar contra villanos aburridos como Vest Man o Falsa Paloma”(121). La absurdidad que gira entorno al típico personaje y su reducción de la moral a la simplicidad infantil excluye el superheroísmo de la utilidad del mundo real. En definitiva, Lethem no critica al Hombre Cabra sino a aquellos que lo adorarían, como por ejemplo el padre del narrador. Él y el resto de padres “se sintieron inequívocamente atraídos por la extraña figura que se había mudado al vecindario, como si para ellos representara alguna posibilidad perdida en sus propias vidas” (120). “Citizen Conn” de Chabon cuenta con un padre similar, el “adolescente arrestado del narrador que veía su vida como una lucha perpetua para retener algunos residuos de la capacidad para reflexionar con la que Mort Feather había vivido su temprana adolescencia” (93, 89), pero el narrador de Lethem expresa una condena mucho mayor: “mi odio se originó en un lugar aún más profundo, la mente de un niño que se pregunta por la susceptibilidad de

su padre sobre el significado de héroe” (147). Schell condena a George Bush y a los partidarios de la Guerra contra el Terrorismo por este mismo error.

La crítica social de los superhéroes también se aplica a otros países. Los niños sobrehumanos de Rushdie están condenados al fracaso debido a la misma incapacidad para aplicar la simplicidad del cómic a las complejidades del mundo real. En lugar de convertirse en un equipo de superhéroes triunfadores, Los Hijos de la Medianoche solo pueden ser “un espejo del país” que refleja las luchas de la India en ámbitos sociales y políticos (292). Su desintegración se produce cuando “la rutina de nuestra vida diaria comenzó a decaer” (231). Un caso similar a Schell es el del autor Junot Díaz, quien utiliza metáforas propias del cómic para expresar el surrealismo de la política nacional en *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao*. Díaz afirma que el reinado de Trujillo es “una de las dictaduras más infames del siglo veinte” y lo compara con una serie de equivalentes del género de la fantasía: “Él era nuestro Sauron, nuestro Arawn, nuestro Darkseid... y gobernó la República Dominicana como si fuera su propio Mordor privado” (2, 224). Junior, el narrador, afirma que Trujillo “tenía poderes sobrenaturales y parecía una criatura de otro mundo” (226,245). Díaz establece el objetivo del supervillano desde el primer epígrafe: “¿Qué importancia osan tener las efímeras y breves vidas para Galactus?”, y luego compara a Trujillo con Jack el Destripador en la novela gráfica *From Hell* de Alan Moore (224). El dictador, sin embargo, no es el personaje fracasado de la novela. Junior es perseguido por Oscar, que adquiere cualidades superhéroicas en una vida posterior: “Él está de pie en uno de los pasillos, con un aire completamente misterioso y viste una máscara iracunda” (325). Junior tuvo la oportunidad de terminar con la maldición de Trujillo sobre la familia de Oscar, pero fracasa al continuar engañando a la hermana de Oscar, la cual declara: “Todo lo que somos es diez millones de Trujillos” (324). Junior termina la novela siendo incapaz de “pronunciar las palabras que podrían habernos salvado” (327).

El narrador obsesionado con Flash Gordon en *La misteriosa llama de la Reina Loana* escrita por Umberto Eco rememora los recuerdos de su infancia en la Italia de la década de 1930 durante el régimen de otro dictador, Mussolini. A pesar de la censura gubernamental de los cómics, el joven Yambo entendió que el personaje “luchó por la libertad frente a un déspota (...) Flash Gordon me brindó la primera imagen de un héroe (...) librando algún tipo de guerra por la libertad en alguna parte” (236-7). El héroe “se diferenciaba de los presentados por la cultura oficial” y gracias a “esas caricaturas llamativas (pero fascinantes) comencé a valorar una visión diferente del bien y el mal” (240). Yambo reflexiona que “probablemente fue a través de los cómics que he podido construir poco a poco una mayor conciencia social” (242).

Al igual que Fredric Wertham y a pesar de esta halagadora afirmación, la esposa de Yambo menciona que “algunos críos enfermos ven volar a Superman y luego se ponen una toalla en los hombros y se tiran por la ventana”, sin embargo, Eco ofrece una crítica mucho más profunda del superheroísmo. El héroe de Yambo en la vida real es su abuelo, cuya aventura

recorre “con el entusiasmo de un lector de cómics” (272). Después de que “el Fascismo terminase”, el abuelo y “dos jóvenes y robustos compañeros que lo ayudaron en el campo» visitaron a un jefe político mezquino y más matón que “un pez gordo” quien, durante el ascenso del Fascismo veintiún años antes, había destrozado sus periódicos y lo había obligado a tragar aceite de ricino (267, 269). El abuelo, pensando en el futuro, “defecó en una olla, drenó el aceite en una botella, lo mezcló con todo lo que sale después de que una persona tome un laxante y lo guardó a buen recaudo”. Actuando como “un hombre pacífico”, el abuelo no canea al ex matón tal y como se lo habían hecho a él, sino que “le mete la botella en la boca y le obliga a tragarse todo el aceite junto con toda la cantidad de materia fecal que había disuelto en él” (270). Por este motivo, el Yambo de once años grita: “¡Vaya, abuelo, eres mejor que Gordon!” (271). Flash Gordon era “diferente porque no luchaba por su propio beneficio, a diferencia de los bandidos en las novelas del siglo XIX, la época de su abuelo”. Incluso el conde de Montecristo “todavía buscaba venganza por los males acometidos contra él, no contra los demás” (236). Sin embargo, Yambo no se da cuenta de que “la dulce venganza” de su abuelo no cumple con el estándar de cómics en cuanto a la moral del bien contra el mal (269). Él recrea una pelea de matones que no beneficia a nadie más que a sí mismo y que refuerza la imagen distorsionada del superhéroe que tiene su nieto. A pesar de todo ello, regresa a casa con un aspecto “más radiante” que antes (270). El abuelo vence, pero solo al trastocar la definición de moral en el típico personaje superhéroe. Eco sigue invirtiendo la expectativa principal del género de que los buenos siempre ganan, pero a través del éxito de un villano en lugar del fracaso de un héroe. Se trata de antihéroes que encarnan temáticas propias de superhéroe, lo cual rompe con la tradición al no cumplir la segunda mitad del mandato del *Comics Code* el cual sostiene que “el bien triunfará sobre el mal y el criminal será castigado por sus fechorías”.

Al igual que no se da una imagen del abuelo de Yambo como un hipócrita violento y vengativo, los narradores villanos de *El talento de Mr. Ripley* y *La Fermata* también quedan impunes. Antes de comenzar su carrera novelística, Patricia Highsmith escribió guiones de cómics para *Standard Comics* y *Timely* desde 1942 hasta 1948. Ella plasma este hecho autobiográfico cuando Tom Ripley intenta estafar a un dibujante de cómics en el segundo capítulo de la novela. Ripley también posee una habilidad de superhéroe muy común: es un maestro del disfraz capaz de imitar voces, posturas y firmas a su voluntad, lo cual le permite adoptar una doble identidad al hacerse pasar por su primera víctima de asesinato. Sólo cuando está seguro de que ha fracasado, creyendo que la policía se está preparando para arrestarlo, fantasea con imágenes de superhéroes:

“Imaginó sucesos extraños... que la hija de la señora Cartwright se cayó por la borda y él saltó tras ella y la salvó, o que luchaba contra las aguas en un camarote inundado para cerrar el agujero con su propio cuerpo. Se sentía poseído por una fuerza sobrenatural y no sentía miedo. (268)”

Sin embargo, esto no sucede y termina la novela libre y sin arrepentirse de nada.

Nicholas Baker sitúa a su narrador Arno Strine en la misma situación al final de *La Fermata*: “Tengo el poder de parar el tiempo. Estoy vivo, deambulo, pienso y observo mientras el resto del mundo se detiene” (3, 84). Baker hace alusión a Rushdie al relacionar el poder de Strine para controlar el tiempo con ropa sucia y una manta. De esta forma, se hace eco del incidente que desencadenó la telepatía de Saleem en *Los Hijos de la Medianoche* (Baker 106, 148, Rushdie 184), pero con la diferencia de que Strine no experimenta una necesidad existencial por tener una misión que justifique su habilidad. A pesar su breve aparición como luchador contra el crimen, Strine utiliza su superpoder para agredir sexualmente a “cientos” de mujeres, desvestirse, tocarse y eyacular sobre ellas (103), aunque él “condenaría de forma contundente a cualquier otra persona que hiciera lo que he hecho”. Además, incluso evita la autoincriminación al encontrar una novia que perdona sus crímenes contra ella y las demás (157). Strine pierde sus poderes al igual que Saleem, Aeroman y Passivityman, pero la figura del antihéroe con superpoderes continúa a través de su novia, que gana su capacidad para detener el tiempo y continúa cometiendo crímenes sexuales más allá del final de la novela. Al contrario que el Artie Conn de Chabon, Strine acaba siendo perdonado pero no se arrepiente de lo que ha hecho.

Solo tres novelistas contemporáneos evitan estos patrones de antihéroe. En *¡Es Superman!* de Tom De Haven y *El Zorro* de Isabel Allende los héroes son aún tratados como vencedores y cada una termina con su protagonista equilibrado y preparado para continuar con su carrera de hacer el bien. Sin embargo, ambas obras las encargaron los propietarios de los derechos de autor de los personajes canónicos y, por lo tanto, no son productos creativos que pertenezcan exclusivamente a sus autores. Allende y De Haven se parecen a la mayoría de escritores de cómics que escriben para DC y Marvel en el hecho de que carecen de la libertad que sí tuvo Alan Moore cuando creó los *Watchmen* en lugar de continuar desarrollando personajes que ya existían. Margaret Atwood también emplea temáticas de superhéroes en sus memorias *Negociando con la muerte: Un escritor escribiendo*, donde obtiene un “disfraz” después de que “rayos cósmicos” la golpeasen mientras planeaba su carrera como escritora *pulp*. De este modo, compara la doble identidad de los autores con Superman, Capitán Marvel y la Pimpinela Escarlata (5, 14, 17, 31). Aunque se trata de una novelista de ficción especulativa, Atwood no escribe ficción en este caso y la utilización positiva de estos temas es una forma de autorrepresentación en lugar de una crítica cultural.

Según Bryan B. Dietrich, el uso del mito de superhéroes por parte de Atwood se reduce a “hacer que lo mundano sea extraordinario” (xvi). Aunque los contemporáneos de Atwood adoptan un enfoque opuesto en su ficción, Dietrich también argumenta que “hacer que lo extraordinario sea mundano” tiene en realidad un efecto inverso y, por lo tanto, “reutiliza lo mundano con maestría” llevándose al lector “hacia lo sublime y lo mitopoético” (xx). Sin embargo, con esas palabras Dietrich analiza la poesía de superhéroes mientras que la figura del superhéroe adopta un papel contradictorio en la ficción, desmitificando sin remitificar. Estos superhéroes literarios están destrozados física, psicológica, política y moralmente. Son iconos de un fracaso lamentable, totalmente opuestos al tipo de personaje basado en el triunfalismo maniqueo que refuerzan tendencias culturales inexploradas. La “plaga de hongos venenosos” que Sterling North identifica permanece vigente, pero los comportamientos típicos de los cómics “completamente inmorales” que se basan en la “negligencia criminal y la masacre” son ahora una manera de hacer crítica, un “antídoto” que podemos encontrar en una serie de «lecturas de calidad» tanto dentro como fuera de los cómics.

OBRAS CITADAS

- Allende, Isabel. *Zorro*. New York: Harper, 2005.
- Atwood, Margaret. *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Baker, Nicholas. *The Fermata*. New York: Vintage, 1995.
- Blythe, Hal, and Charlie Sweet. “Superhero: The Six Step Progression.” *The Hero In Transition*. Bowling. Green: Popular, 1983.
- “C2E2: MAJOR ANNOUNCEMENTS HIT DIAMOND SUMMIT.” *ComicBookResources.com*. 12 April 2012.
- Chabon, Michael. *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay*. New York: Random House, 2000. Print.
- . “Citizen Conn.” *The New Yorker*. (Feb 13 & 20, 2012): 88-101.
- “Comic Books and Juvenile Delinquency Interim Report of the Committee on the judiciary.” 1955. *archive.org*. 4 June 2014.
- Condis, Megan. “Failure to Launch: Not-so-Superheroes in Gravity’s Rainbow and Superfolks.” *The Journal of Popular Culture*. 45.6. (2012): 1169-1188.
- Coogan, Peter. *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Austin, Texas: Monkey Brain, 2006.
- De Haven, Tom. *It’s Superman!* New York: Ballantine, 2006.
- Díaz, Junot. *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. New York: Riverhead, 2007.
- Dietrich, Bryan D. “Introduction: from A Defense of Superhero Poetry.” *Drawn to Marvel: Poems from the Comic Books*. Seattle: Minor Arcana, 2014.
- Eco, Umberto. *The Mysterious Flame of Queen Loana*. New York: Harcourt, 2005.

- Eisenberg, Deborah. "Twilight of the Superheroes." *Twilight of the Superheroes*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- Fowler, Douglas. *A Reader's Guide to Gravity Rainbow*. Ann Arbor: Ardis, 1980.
- Grossman, Austin. *Soon I Will Be Invincible*. New York: Vintage, 2008.
- Grossman, Lev. "All-TIME 100 Novels." *Time*. 11 Jan 2010.
- Highsmith, Patricia. *The Talented Mr. Ripley*. New York: Norton, 2008.
- Hunt, James, and Seb Patrick. "How Many Times Has Jean Grey Died?" *AlternateCover.com*.
- Lethem, Jonathan. *The Fortress of Solitude*. New York: Vintage, 2004.
- . "Super Goat Man." *Men and Cartoons*. New York: Vintage, 2005.
- McCarten, Anthony. *Death of a Superhero*. London: Alma, 2008.
- "Midnight's Children' is X-men without a plan." *Examiner.com*. 30 April 2013.
- Moody, Rick. *The Ice Storm*. New York: Little, Brown, 2002.
- Alan Moore and Dave Gibbons. *Watchmen*. New York: DC, 1987.
- Moore, Perry. *Hero*. New York: Disney Hyperion, 2007.
- North, Sterling. "The Antidote for Comics." *National Parent-Teacher*. 35.1. (March 1941): 16-17
- Pynchon, Thomas. *Gravity's Rainbow*. New York: Viking, 1973.
- . "Is It O.K. To Be A Luddite?" *The New York Times*. (Oct 28, 1984).
- Rushdie, Salman. *Midnight's Children*. New York: Random House, 2006.
- Sadowski, Greg. *Supermen! The First Wave of Comic Book Heroes 1936-41*. Seattle: Fantagraphics, 2009.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.
- Schell, Jonathan. "Invitation to a Degraded World." *Final Edition*. 1.1. 2004.
- Siegler, Mara. "Salman Rushdie is an 'expert' comic book fan." *PageSix.com*. 31 July 2014.
- Superheroes: A Never-Ending Battle*. Dir. Kantor, Michael. PBS, 2013. TV.
- Tani, Stefano. "The Dismemberment of the Detective." *Diogenes*. 120 (Winter 1982): 22-41.
- Veitch, Rick. *Brat Pack. West Townshend, VT*: King Hell Press, 2009.
- Vlamos, James Frank. "The Sad Case of the Funnies." *The American Mercury*. (April 1941): 411-417.
- Wertham, Fredric. "The Comics . . . Very Funny." *The Reader's Digest*. (August 1948):15-18.

NOTAS FINALES

¹ "The Ku Klux Klan and the birth of the superhero". *The Journal of Graphic Novels and Comics* (4.2. 2013), "The Imperial Superhero". *PS: Political Science & Politics* (47.1 January 2014), and "The Well-born Superhero". *The Journal of American Culture* (37.2. June 2014).

Este artículo se tradujo en el marco del Programa de Innovación aprobado por la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, en su convocatoria de 2018, titulado "Literatura Universal: de la Mitología a las Nuevas Narrativas", desarrollado durante el curso 2018/19.