



UNIVERSIDAD DE GRANADA

BATMAN Y LAS SOMBRAS DE LA MODERNIDAD: UNA GENEALOGÍA-CRÍTICO MATERIAL DEL HÉROE CONTEMPORÁNEO

TESIS DOCTORAL

AUTOR: Rafael Carrión Arias

DIRECTORA DE LA TESIS: Sultana Wahnón Bensusan

PROGRAMA DE DOCTORADO EN LENGUAS, TEXTOS Y CONTEXTOS

2020

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Rafael Carrión Arias
ISBN: 978-84-1117-827-3
URI: <https://hdl.handle.net/10481/81482>

El doctorando / The *doctoral candidate* **Rafael Carrión Arias** y los directores de la tesis / and the thesis supervisor/s: **Sultana Wahnón Bensusan**

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

/Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.

Lugar y fecha / Place and date:

Granada, 20 de Enero de 2020

Director/es de la Tesis / *Thesis supervisor/s*; Doctorando / *Doctoral candidate*:

Firma / Signed

Firma / Signed

Calla, - dijo don Quijote-. ¿Y dónde has visto tú, o leído
jamás, que caballero andante haya sido puesto ante la justicia,
por más homicidios que hubiese cometido?
Cervantes, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la
Mancha*, I, cap. X.



*“I’m just saying, not all eccentric billionaires with
self-destructive tendencies and simplistic notions of ‘good
guys’ and ‘bad guys’ are the same.”*

Schwartz, B., *Morning Cartoon*, Viernes 7 de octubre de 2016 en *The New Yorker*. Publicado con motivo de la polémica campaña para la presidencia de los EEUU del candidato D. Trump

Agradecimientos

La presente tesis doctoral es el producto de muchos años de pasión y de trabajo interdisciplinario. La motivación originaria data de una estancia investigadora en la Universidad de Stanford junto al profesor Hans Ulrich Gumbrecht en torno a metodologías filosóficas para el estudio comparado de la literatura. Fue entonces cuando entré en contacto con la profesora Sultana Wahnón Bensusan del departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada, quien acababa de cerrar el proyecto de investigación I+D *El problema de la interpretación literaria en el pensamiento europeo del siglo XX. Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva* (MICINN, 2007-2011) y había abierto el proyecto I+D *Actualidad de la Hermenéutica. Nuevas tendencias y autores* (Ministerio de economía y competitividad, 2014-2018). La profesora Sultana Wahnón mostró interés en mi propuesta y me acogió generosamente como miembro del equipo de trabajo en el seno de su nuevo proyecto gracias a la concesión de una beca Juan de la Cierva-Formación. Desde la posibilidad que me ofrecen estas líneas, quisiera agradecer expresamente y por delante de ningún otro el apoyo que la profesora Wahnón me ha ofrecido desde el principio, así como la paciencia mostrada a la hora de orientarme y corregirme en el formidable desafío que suponía para mí adentrarme en un campo disciplinario que no era completamente el mío. De no haber sido por su atenta lectura, esta tesis no habría podido revelar hoy sus resultados.

En segundo lugar, quisiera agradecer al área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada del departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada la posibilidad de haber trabajado como profesor en sus aulas. Quisiera agradecerle a Azucena González Blanco su apoyo y profesionalidad. Y especialmente a Gemma Pimenta, quien jamás dudó en compartir conmigo las llaves de Granada.

Por descontado, deseo mostrar mi gratitud a todas aquellas autoridades intelectuales que han respaldado y siguen respaldando mi investigación en mis diversas estancias en el extranjero: al profesor H. U. Gumbrecht de la Universidad de Stanford, a Maksim Fedorov del Instituto Gorki de Literatura Internacional de la Academia de Ciencias de Moscú, al profesor Daniel Stein de la Universität-Siegen, al profesor Frank Leinen de la Heinrich-Heine Universität en Düsseldorf. Y sobre todo al profesor Denis Thouard, con quien a día de hoy colaboro activamente como investigador asociado en el Centre Marc Bloch/Humboldt Universität Berlin.

Por último, me gustaría dedicar unas últimas palabras al prof. Jose Luis Villacañas, director del departamento de Filosofía y Sociedad de la Universidad Complutense de Madrid, cuyo rigor y pulcritud a la hora de acoger lo desconocido han renovado mi fe en la ética del esfuerzo. En estos tiempos oscuros, otros mundos son siempre posibles. Basta con aprender a pensarlos.

BATMAN Y LAS SOMBRAS DE LA MODERNIDAD: UNA GENEALOGÍA- CRÍTICO MATERIAL DEL HÉROE CONTEMPORÁNEO

Introducción	13
Introduction	23
Capítulo 1. Para una hermenéutica del comic-book (super)heroico	29
1. Los comic-books y la crítica	29
2. El objeto de nuestro análisis	36
3. El método de análisis	42
3.1. De camino a la especificidad del objeto	42
3.2. ¿Cómo es posible el conocimiento en una hermenéutica del comic-book?	46
Capítulo 2. <i>Gotham City</i> y el alma de la ciudad contemporánea	65
1. Batman: ¿ <i>Typus</i> o <i>Topos</i> ?	65
2. Batman: de la ciudad a la viñeta	70
3. <i>Gotham City</i> , el murciélago y la identidad: “I shall become a bat”	79
4. <i>Elseworlds</i> : Batman en Moscú	88
Capítulo 3. Bruce Wayne y lo político: soberanía y estado de excepción	99
1. Estado constitucionalista y Estado de excepción	102
2. Tecnologías políticas del cuerpo: la reacción y sus métodos	116
2.1. Castigo y cuerpo político. Utilitarismo y saber-poder	116
2.2. “Whodunit?”: Batman, Holmes y la hermenéutica de la detección	124
2.3. Inducción e hiperespecialización	138
2.4. Hiperespecialización y disciplina	142
2.5. Batman y el Panóptico: vigilando y castigando	147
3. Entre la biopolítica y la soberanía: el superhéroe y la gobernabilidad	157

Capítulo 4. El redentor y el nihilismo	165
1. Idea del nihilismo	167
1.1. I. S. Turgeniev: <i>Padres e hijos</i> y la ruptura generacional	167
1.2. F. M. Dostoievsky: el nihilismo como escisión	171
1.3. Nietzsche: el nihilismo como muerte de las referencias	177
2. El héroe moderno como terrorista	180
2.1. El caballero andante <i>contra</i> el desplazamiento de la episteme moderna	180
2.2. De Dostoievsky a Batman	186
3. Los vengadores: resentimiento y reacción	199
Excurso: Batman <i>gótico</i> (variaciones sobre un tema romántico)	210
 Capítulo 5. De villanos y superhombres	 221
1. El “último hombre” <i>contra</i> el “sentido de la tierra”	222
2. El asunto Super-villano	227
2.1. En la galería de los espejos	230
2.2. Joker: “This is my card”	238
3. Locura y otredad	247
3.1. Para una genealogía de la locura	247
3.2. De la experiencia trágica a la experiencia clásica de la locura	249
3.3. La medicalización de la locura	253
3.4. El médico, el vigilante y el asilo	256
4. Imágenes de la locura	259
4.1. <i>El sobrino de Rameau</i> de Diderot: hacia una tipología del subsuelo	262
4.2. “El hombre del subsuelo” de Dostoievsky: la “gran resistencia”	273
4.2.1. La dialéctica de la vanidad	278
4.2.2. La dialéctica del determinismo	280
4.2.3. La ventaja más ventajosa	287
4.3. Joker, el camello y el león	289
5. “Let’s put a smile on that face”: hacia una filosofía del carnaval	305
 Capítulo 6. Joker y el carnaval de la risa	 311
1. Joker y el “realismo grotesco”	311
2. La novela polifónica	323
3. La palabra en el cómic	337

Un ejercicio de lectura polifónica en el comic-book superheroico (I): <i>Arkham Asylum. A Serious House on Serious Earth</i>	353
Un ejercicio de lectura polifónica en el comic-book superheroico (II): <i>Luthor... You Are Driving Me Sane</i>	361
Apéndice	369
Conclusión	371
Conclusion	376
Bibliografía	385

Introducción

Para el observador atento, no es ninguna novedad la progresiva presencia de superhéroes norteamericanos en nuestra vida social, no ya sólo en sus formas tradicionales (comic-books) sino en toda una serie de subproductos con personalidad propia (filmes, series de TV, videojuegos, merchandising...) así como en diferentes prácticas comunitarias (convenciones de cómics, fandoms, etc...). Y sin embargo, no abundan los estudios académicos que se hayan hecho cargo de este fenómeno que trasciende lo meramente literario. En este extraño contexto, el presente trabajo tiene como objetivo el estudio de la narrativa Batman en tanto que figura fundacional del superhéroe contemporáneo y su imbricación en la problemática fundamental de la modernidad. Un cometido de este tipo exige antes de nada un conocimiento detallado de todo un espectro de relaciones filosóficas, teórico-literarias, etc., y sobre todo acerca del medio cómic en particular, las cuales sólo un análisis crítico-comparativo conseguirá poner en correspondencia. Desde las exigencias propias del rigor académico, este trabajo se propone estudiar de la mano de una *genealogía crítico-material* los sustratos ideológicos que subyacen al complejo de sus historias y las posibles imágenes que proyectan hacia el futuro, a fin de cubrir una carencia hoy por fin ineludible.

El estudio de un fenómeno en sentido genealógico (en la terminología propia: como “signo”, “síntoma” o “efecto” en el presente de su tiempo histórico) exige ponerlo en relación con todos los estratos de los que *surge* o *emerge*, con todas las razones materiales y las líneas ideológicas enterradas que se han ido sedimentando hasta dar lugar al fenómeno en cuestión. Hacer genealogía crítico-material de la narrativa Batman, un producto típicamente contemporáneo, significa por tanto caminar a corta distancia de aquellas problemáticas que las genealogías de la modernidad en sentido más general han atesorado como propias. Para dicho fin, el presente trabajo vendrá dividido en una sucesión de capítulos organizados por capas o niveles a partir de un acontecimiento primero, a saber, el nacimiento del personaje desde la eclosión de las narrativas superheroicas en la primera época de los comic-books. La exposición histórica es sin duda una exigencia básica para nuestro análisis. Pero como el estudio genealógico no puede ni pretende reducirse a ella, gradualmente iremos profundizando en esas formas superficiales hacia el núcleo de un relato compartido como síntomas de una enfermedad mayor.

Así, y tras un primer capítulo de contextualización metodológica donde se establecerán los límites metodológicos para el objeto específico de nuestro análisis y se formularán las bases para una genealogía crítico-material capaz de hacerle frente, el trabajo analizará la composición del personaje desde las exigencias materiales y de propiedad de la ciudad - tanto real como ficticia - que lo vio nacer. Este primer nivel apuntará las formas en que el personaje ahí constituido ayuda a relatar y consolidar los presupuestos míticos que hacen falta para la cohesión de dicha ciudad. Dicha idea vendrá reforzada por la vía del desplazamiento de la mano de un ejemplo específico de lo que Harold Bloom llamó “literatura de revisión” como reenfoque o reconsideración, a saber, la historia *Elseworld* escrita por Mark Millar y publicada entre abril y junio de 2003 *Superman: Red Son*. ¿Qué pasaría si, en lugar de haber aterrizado en una granja de Kansas, Superman hubiera ido a parar a la Unión Soviética? ¿Quién sería Batman? ¿Cómo y cuál es la ciudad que habitan? Desde el contraluz de esta insólita premisa, el segundo capítulo de nuestro trabajo estará dedicado a esta cota primera de producción ideológica como rendimiento de lo que ahí hemos denominado una “ley de transferencia recíproca” entre el héroe y la ciudad.

Este recurso a la literatura de revisión nos conducirá al tercer capítulo, que tratará la cuestión de la soberanía y el estado de excepción. En discusión con filósofos como Hobbes, Carl Schmitt, o Michel Foucault, este capítulo discutirá el papel del superhéroe desde la pregunta por la naturaleza del poder político, de la democracia y de su suspensión. En profunda observación de las razones excepcionalistas que llevan a la constitución del “vigilantismo” superheroico y sus métodos, intentaremos demostrar la naturaleza antidemocrática del superhéroe contemporáneo como forma tipológica de la literatura detectivesca - las novelas de Sherlock Holmes como fuente de proyección. Este carácter del vigilante urbano contemporáneo ha sido ocasionalmente explicitado por algunos autores destacados, tales como A. Moore con su *Watchmen*, M. Millar con su *The Authority*, o R. Veitch con su particular *The One. The Last Word in Superheroics*. Curiosamente, sin embargo, la mayoría de los intentos que han ambientado sus historias precisamente en los años 30 - años de detonación de la (i)rracionalidad fascista - han errado sobremanera. Pues al final, entre el imperativo editorial y las expectativas de la comunidad lectora en relación a lo políticamente deseable han acabado irresponsablemente dibujando al personaje superheroico como el último justo contra la locura de las masas, cuando precisamente representa todo lo contrario. Es el caso por ejemplo de *Batman: Dark Allegiances* (Howard Chaykin, 1996), o de *Berlin Batman* (Paul Pope, 1998). En el primer relato, Chaykin emplaza a Batman en las tensiones habidas en los EEUU de los años de preguerra. Y lo enfrenta, sorprendentemente, a los movimientos

fascistas y supremacistas, para posicionarlo simultáneamente del lado de los obreros que para más despropósito se manifiestan delante de sus fábricas. En el segundo ejemplo, Pope simplemente caracteriza a Bruce Wayne (Baruch Wane en esta versión) como un artista y vanguardista judío, que en su día quedó huérfano cuando la muchedumbre antisemita linchó a sus padres. En ambos casos, los autores se limitan a una mera asignación de las posibles tipologías a escenarios conocidos, sin demostrar en ningún momento las razones de verdad en esa correspondencia.¹ Y el resultado es precisamente aquello de lo que ambos autores querían huir, pues en mi opinión acaban justificando el voluntarismo fascista como muro de contención de la barbarie anunciada, y se rinden ante la imposibilidad de frenarlo por medios democráticos y consensuados. Este capítulo, por fin, examinará pormenorizadamente las razones por las que la narrativa superheroica al uso incurre en esa deformación.

La relación entre vigilantismo y fascismo conducirá a su vez, en el cuarto capítulo, a la cuestión general del soberano redentor desde la problemática del nihilismo moderno. Para ello, procederemos de una manera abiertamente comparatista. La figura del “vengador” a espaldas de un tribunal impersonal de la legalidad es un tema clásico presente en Esquilo (*Orestíada*) o en Shakespeare (*Hamlet*), y su sombra alcanza sin duda al superhéroe moderno (véase sin ir más lejos la serie de Marvel *Avengers*). Sin embargo, el escenario superheroico que atrapa nuestro interés es mucho más específico que todo eso, pues refiere expresamente al ejercicio del héroe moderno como “justiciero” particular que universaliza la venganza y la vive como cruzada. Se trata de un rasgo característico que la novela de caballería había desarrollado para su época de manera ingenua,² pero que con el paso a la modernidad comienza a percibirse como un elemento tan fundamental como perturbador. El primer y mejor ejemplo lo encontramos en *El Quijote* por la vía de los desajustes, y a partir de ahí en todos sus descendientes. El héroe moderno en los términos expuestos comienza así como huérfano ejemplar de sentido, y se expresa y desarrolla como reacción y protesta ante dicho descentramiento: como Alonso Quijano, o como Raskolnikov, también Bruce Wayne se aparta de la vida y se sumerge en ficciones caballerescas donde los héroes castigan a los

¹ Comenta Paul Pope en 2006: “Acababa de leer del descubrimiento en el mundo real de los cuadernos y papeles privados del economista austríaco Ludwig von Mises, que habían reaparecido inexplicablemente en Rusia décadas después de haber sido confiscados por Hitler durante la Segunda Guerra Mundial. Esto me sugirió una idea extraña: ¿Y si Batman fuera un judío y, en lugar de aparecer en Gotham City, aparece en Berlín en 1939 bajo la dictadura nazi?” Pope, P., en: *Batman Year 100*, TPB, DC Comics, New York, 2007, p. 210. La entrevista subraya indirectamente que 1939 es el año en que Batman hizo su primera aparición en los comic-books.

² Para un estudio de las características de la caballería andante, recomiendo sin duda García Gual, C., *Las primeras novelas*, Gredos, Madrid, 2008, pp. 300-314.

malvados, entrando después a materializarlas como modelo de acción.³ Del origen de la novela moderna al comic-book superheroico, por tanto, este tercer capítulo intentará mostrar un espacio de coincidencia en el relato moderno que no sólo es *formal* (p. ej. aperturas de capítulo/*splash page*, suspenso/*cliffhanger*,⁴ referencias continuas a eventos de capítulos anteriores, etc...), sino *material-estructural*: existe en los relatos claves acerca del nihilismo una sincronía desde el punto de vista de los personajes y sus acciones que los reproduce una y otra vez como una crónica de “crimen y castigo”. Una suerte de “polen de ideas” de corte faulkneriano que nos transportará inmediatamente a la obra de F. Dostoievsky en tanto que crítica ejemplar al héroe romántico. Y de ahí, como complemento, a la literatura gótica y su tratamiento en la “narrativa Batman” de revisión, especialmente de la mano de la llamada *trilogía Batman/Dracula* (Doug Moench/Kelly Jones, 1991/1994/1999). Si la literatura de revisión tematiza por la vía del extrañamiento las cualidades más esenciales de dicha narrativa - y por ello también las más desapercibidas - en este cuarto capítulo revelará de forma plástica la naturaleza paradigmática del héroe moderno como monstruo.

El “último hombre” es el sujeto de la estabilidad, el hombre superior es el individuo de la transformación y el renacimiento: toda la progresión analítica de los primeros cuatro capítulos nos llevará por fin al asunto del “antagonista”, cristalizado en la figura del Joker. El capítulo quinto de este trabajo estudiará el problema del *super-villano* en la narrativa Batman partiendo de la programática confusión entre el superhéroe y el superhombre. Pues a pesar de la homonimia: ¿es correcta la identificación entre Superman (y el resto de los superhéroes) y el superhombre? ¿Cuál es el auténtico sentido del superhombre en el problema de la modernidad? Semejante cuestión nos invita al análisis comparativo de las figuras superheroicas y las propiamente superhumanas, para demostrar que el (super)héroe moderno no es sino la más férrea afirmación del hombre moderno con todas sus sombras. El “asunto supervillano” nos acercará así al otro lado de la presión para descubrirle el sentido a esas otras figuras que habitan a la sombra de las narrativas (super)heroicas desde sus más legítimas reivindicaciones y que funcionan como contramedida fundamental de las pretensiones estabilizadoras del (super)héroe contemporáneo. Desde una aproximación netamente comparatista, este penúltimo capítulo profundizará en las raíces de la tipología culminantemente representada por Joker el Príncipe Payaso del Crimen. Sobre la base del

³ Amadis de Gaula o Roldán, Napoléon... y el Zorro en el caso de Batman (cfr. *Year One* de Frank Miller, etc., cuando los padres de Bruce son asesinados a la salida de la película *The Mark of Zorro*). Por otro lado, también Bob Kane se inspiró sin ir más lejos en el Zorro para crear a Batman (cfr. Daniels, L., *Batman: The Complete History*, Chronicle Books, 1999, pág. 18).

⁴ Cfr. por ejemplo *El Quijote*, especialmente los capítulos VIII y IX de la primera parte.

análisis genealógico de la locura como anatema de la diferencia (M. Foucault), estudiaremos la definición de crimen mayor por parte de la narrativa superheroica, y localizaremos en ella una pretensión de aislamiento de la individualidad libre en beneficio de un sistema de orden basado en el control por el miedo: la excentricidad es inherentemente culpable, pues denota una individualidad que no quiere ajustarse a la norma.⁵

Procederemos, entonces, de manera regresiva, y localizaremos en la figura del “hombre del subsuelo” de F. M. Dostoievsky y su inmediato ascendiente “el sobrino de Rameau” de Diderot las primeras figuraciones en la literatura de esta alternancia a la normalidad. No somos ajenos al riesgo implícito en un corte de este tipo, especialmente cuando intelectuales de la talla de George Steiner han localizado en el personaje de Tersites, dentro de la obra de Shakespeare publicada en 1609 *Troilo y Cressida*, la primera aparición de este “hombre del subsuelo”.⁶ Nos asalta así la duda de en dónde cristaliza por primera vez esta tipología: ¿en los bufones medievales? ¿En las sátiras clásicas? ¿En las doctrinas de los filósofos cínicos acaso? Un supuesto como el de Steiner sería correcto si no fuera porque pasa por alto que la tipología del subsuelo es en realidad la reacción fundamental contra un tipo *específico* de sociedad. El análisis comparativo de este capítulo partiendo de los procesos modernos de exclusión de la diferencia vendrá por tanto a demostrar que esa constitución de la sin-razón no es un acontecimiento universal sino un resultado fundacional del acontecimiento moderno como exclusión de la diferencia por la *razón*: toda locura supervillana es en el fondo una reacción a esa imposición - la expresión de un malestar y la protesta contra él. El capítulo cerrará con una reflexión acerca del poder de la risa del subsuelo como detonador de valores obsoletos y apertura de un espacio para un superhombre todavía por acontecer.

Esta íntima correlación entre la locura como reivindicación de la diferencia y la imposición técnico-racional del superhéroe moderno revela por lo tanto dos partes de un *diálogo*. El último capítulo de nuestro trabajo intentará establecer la relación de dicho diálogo con las posibilidades de emancipación dentro el marco ideológico específico de la narrativa (super)heroica y del comic-book en particular. Para este fin, recurriremos al teórico ruso M.

⁵ Como apunta el académico Franco Moretti, en las historias de detectives “la inocencia es conformidad; la individualidad, culpa”. Moretti, F., *Signs taken for Wonders. On Sociology of Literary Forms*, Verso, London/New York, 1983, p. 315.

⁶ “Quizás es Tersites el primero de aquellos a quienes Dostoievski llama «los hombres del subsuelo»: vilipendia la sociedad porque es hipócrita en sus ideales proclamados y derrama sobre los demás las heces de su desprecio hacia sí mismo. Tersites no se limita a hablar en prosa: es la encarnación de lo antipoético. Su prosa florece entre la basura del lenguaje. Tiene la fetidez de la hiel y trata de arrancar las convenciones ornamentales y prudentes del estilo cortesano”. Steiner, G., *La muerte de la tragedia*, trad. de Enrique Luis Revol, Siruela, 2011, p. 208.

Bajtin, en lo que Michael Holquist ha llamado una aproximación “extrínseca” a su teoría.⁷ A partir de las formas del análisis bajtiniano de la novela como forma polifónica, recuperaremos el fondo carnalesco-dialógico de la tipología del subsuelo materializada en el Joker y en su discurso grotesco-realista. Y descubriremos ya sólo en su presencia la pervivencia en el medio de cómic de aquel resto “cómic” que nos libera por un momento de la imposición monológica del héroe y nos empodera para reivindicar como iguales la participación en el parlamento social. En sus contenidos tanto como en sus formas, el comic-book se demuestra así como un nuevo tipo de novela polifónica capaz de dar cobijo a la divergencia y favorecer la composición contrapuntística, y no es en ese sentido casualidad que muchos de los movimientos contraculturales de la segunda mitad del siglo XX hayan encontrado en sus páginas una manera de escapar de la censura y el pensamiento oficialista para comunicar toda una serie de contenidos disonantes, libres, emancipadores.⁸ De la histórica publicación *MAD* (1952-¿?) al *comix* underground (Zap Comix, Arcade, Bijou Funnies, Fabulous Furry Freak Brothers, Wimmen's Comix, etc...), el cómic alternativo es una plataforma ideal para el pensamiento políticamente divergente de los primeros cómics de gays y lesbianas, de drogas, de lucha social, etc.⁹ La tipología del subsuelo se extiende al *underground*, y corrobora no solo la relación de sus anti-héroes con estos rasgos, sino del cómic con la literatura polifónica en general.¹⁰

⁷ “[...] [Los] estudiosos de Bakhtin pueden ser clasificados como pertenecientes a uno de los dos campos. Muchos académicos se concentran en el propio Bakhtin, mientras que otros utilizan las ideas de Bakhtin para estudiar diversos temas de análisis. El primer grupo puede ser caracterizado como intrínseco, o para usar un vocabulario más baktiniano, como críticos centrípetos. Se concentran en la figura del propio Bakhtin, buscando comprender mejor su vida y sus obras. Un segundo y mucho más grande contingente, al que llamaré estudiosos extrínsecos o centrífugos, está menos interesado en el propio Bakhtin que en explotar el Dialogismo como una herramienta para proseguir su propia investigación”. Holquist, M., *Dialogism. Bakhtin and his World*, Routledge, London/New York, 2002, p. 185. Para una relación de la recepción de Bajtin en las últimas décadas, recomendamos Sánchez-Mesa Martínez, D., *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijail Bajtin*, Comares, Granada, 1999, pp. 7-19.

⁸ Como ha señalado Sánchez-Mesa, ciertas categorías bajtinianas como la del carnavalismo “en la praxis de los medios de comunicación de masas [...] es muy rentable en la lucha contra la manipulación”. Sánchez-Mesa Martínez, D., *El Gran tiempo de Mijail Bajtin. Suerte y riesgos de la crítica dialógica*. Tesis doctoral dirigida por Antonio Sánchez Trigueros, Universidad de Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada, marzo de 1995, p. 719.

⁹ Como dijo Art Spiegelman: “[S]in las Biblias de Tijuana [tebeos clandestinos y anónimos de actos hetero y homosexuales explícitos, con caricaturas de personajes de cómic conocidos] nunca habría existido *Mad*, y sin *Mad* nunca habrían existido los cómics underground iconoclastas de los sesenta”. Citado en Raeburn, D., “Two Centuries of Underground Comic Books”, en Dowd, D. B./Hignite, T. (eds), *Strips, Toons, and Bluesies*, Princeton Architectural Press, New York, 2004, p. 39.

¹⁰ Sobre los Comix Underground ver García, S., *La novela Gráfica*, Astiberri, Bilbao, 2001, pp. 141-168. También Sabin, R., *Comics, Comix & Graphic Novels. A History of Comic Art*, Phaidon, New York, 2010, pp. 92-129.

Este último capítulo concluirá con sendos ejercicios prácticos con los que ratificar la hipótesis aducida. Cada uno de ellos trabajará con un cómic de Batman de dos épocas diferentes respectivamente. El primero, estudiará la polifonía en el nr. 9 de la cabecera *The Joker* (DC Comics, 1975); el segundo, lo hará sobre la novela gráfica escrita por Grant Morrison, dibujada por Dave McKean y rotulada por Gaspar Saladino *Arkham Asylum: A serious House on Serious Earth* (DC Comics, oct 1989). Para lo que a nosotros nos interesa, la diferencia entre ambos radica fundamentalmente en la plataforma desde la que se entona la voz disonante al servicio de la polifonía: una cuestión en el discurso de los personajes para el primer caso; una cuestión característicamente formal en el segundo caso, subrayando lo que el académico Thierry Groensteen ha denominado una de las “dos aproximaciones fundamentales al lenguaje de los cómics”.¹¹ En ambos casos, la locura del Joker resuena hasta derribar los contornos de la ideología oficial y transformar los límites de la sobredeterminación. Tras más de un siglo de pugna, el cómic se reconoce como un medio artístico de futuro.

Nota editorial

Para concluir esta introducción, tan sólo añadir un apunte editorial respecto a las formas en que aparecen las citas bibliográficas. La citación de estudios sobre teoría literaria, lingüística, obras filosóficas u otras obras conocidas de la literatura universal ha intentado ajustarse a las ediciones originales de las obras, o en su defecto transcribiendo la reedición de la que hemos extraído la cita. Para el caso de obras de filósofos o literatos donde ya existe una edición crítica estándar, hemos intentado en la medida de lo posible referirnos a ella. En cualquiera de los casos, y a no ser que la ocasión lo requiera de otro modo, hemos optado por traducir las citas al castellano de cara a la accesibilidad de su lectura.

Respecto a las citas de comic-books nos encontramos en cambio con varias complicaciones. Para empezar, el cómic es un producto cultural con una *autoridad colaborativa* compartida entre dibujante, guionista, entintador, rotulista, editor e impresor, lo que nos sitúa de pleno en la pregunta abierta por Barthes/Foucault acerca del autor, su función y su relevancia.¹² Muchos guionistas han declamado su malestar por adscripción de sus

¹¹ Groensteen, T., *The System of Comics*, University Press of Mississippi, Jackson, 2007, p. 79. Groensteen identifica dos tipos de rotulistas: los sistemáticos que siempre repiten la misma estructura de los bocadillos de diálogo, y los pragmáticos que alteran su aspecto a fin de ajustarse lo mejor posible a la historia.

¹² Para este tema, me permito la referencia a mi estudio Carrión Arias, R., *¿La muerte de qué autor? La cuestión de la “autoría” desde la teoría del valor marxiana* en: Fernández García, B/Gómez L-Quñones, A. (eds.), *La*

creaciones a ellos solos,¹³ si bien no se puede negar que esto simplifica la cita crítica por “cuestiones de síntesis y claridad”.¹⁴ Además, debido a su naturaleza originaria como “arte desechable” de un solo uso, son pocas las ediciones originales que quedan en circulación, y en muchos casos es prácticamente imposible acceder a ellas - el precio de mercado de una primera edición del número 1 de *Action Comics* en buen estado, por ejemplo, se eleva a varios millones de dólares, y algo similar sucede con el número 27 de la revista *Detective Comics* o el número 1 de *Batman*.¹⁵ A eso hay que sumarle el hecho de que su naturaleza como mercancía de consumo en serie provoca muchas veces una avalancha de reediciones en multitud de lenguas y de editoriales, ora en facsímiles, números independientes, o volúmenes recopilatorios (bien en tapa dura, bien en *Trade paperbacks* o cartoné). Por último, la numeración de las páginas de los comics no es en sí misma un fenómeno extendido en el medio, y cuando aparece muchas veces se presta a confusión. Sería deseable ciertamente, como sí hacen algunos estudios, citar también las viñetas (*panels*) que acompañan al diálogo o la acción. Pero esto sólo contribuiría a aumentar el desconcierto sin ayudar en ningún punto a agilizar la discusión de este trabajo.

Debido a estas y otras dificultades, para el caso de las citras de comics hemos preferido citar la línea o líneas de diálogo o acción como si tratáramos con un libro de consulta más, es decir señalando su guionista (y eventualmente dibujante, entintador, etc.), *título*, número de la obra y fecha y casa de publicación, y prescindiendo generalmente de paginaciones específicas. Estaremos sin duda simplificando, pero este procedimiento facilitará mucho las cosas cuando el lector quiera acceder a la obra a través de alguna de sus reediciones. Respecto a otros productos de consumo también implicados en la discusión, haremos lo posible por someterlos a estándares de citación lo más claros posibles. Y para las obras cinematográficas, haremos lo propio en referencia a su director, *título*, principal productora y año de estreno; y en la necesidad de citas precisas, en directa referencia a su guión original. En cualquiera de estos casos, y de nuevo de cara a su comprensión por el lector, hemos optado por traducir todos esos pasajes al castellano o transcribir las traducciones existentes, añadiendo entre paréntesis

lupa roja. Ensayos sobre hermenéutica y marxismo, Teseo, Buenos Aires, 2018, <https://www.teseopress.com/luparoja>.

¹³ “Me molesta que la gente hable de «*V de Vendetta* de Alan Moore» o de «*Marvelman* de Alan Moore» [...]. No puedo reclamar ser un artista individual por propio derecho. El resultado final, la tira que se ve en la página, es la unión entre el artista y yo. Ese es el lugar donde se encuentra la creación”. Lawly G./Whitaker, S., “Alan Moore”, *Comics Interview*, nr. 12, 1984, pp. 9-27. Cita en p. 25.

¹⁴ Klock, G., *Op. cit.*, p. 15.

¹⁵ En la Comic-Con de Nueva York de 2014, para ser exactos, la empresa Metropolis Collectibles pagó \$ 3.200.000 por una copia CGC 9.0 de *Action Comics* nr. 1. El 26 de febrero de 2010, un coleccionista anónimo llegó a pagar \$1.075.000 por el nr. 27 de *Detective Comics* (primera aparición de *Batman*).

ciertas expresiones que aparecen en el original cuando esto resulte importante para nuestros objetivos.

Introduction

For the attentive observer, the progressive presence of American superheroes in our social life is nothing new, not only in their traditional forms (comic-books) but in a whole series of by-products with their own personality (films, TV series, videogames, merchandising...) as well as in different community practices (comic conventions, fandoms, etc...). And yet, there are not many academic studies that have taken charge of this phenomenon that transcends the merely literary. In this strange context, this work aims to study Batman narrative as the foundational figure of the contemporary superhero and its imbrication in the fundamental problem of modernity. Such a task requires first of all a detailed knowledge of a whole spectrum of philosophical and theoretical-literary relations, and above all about the comic medium in particular, which only a critical-comparative analysis will be able to put into correspondence. From the demands of academic rigor, this work proposes to study, hand in hand with a *critical-material genealogy*, the ideological substrates that underlie the complex of their stories and the possible images that they project towards the future. By doing so, it will cover some deficits that are nowadays unavoidable.

Studying a phenomenon in a genealogical sense (in the proper terminology: as a “sign”, “symptom” or “effect” in the present of its historical time) requires to relate it to all the strata from which it *arises* or *emerges*, in other words all the material reasons and ideological lines that have settled to the bottom until the appearance of the phenomenon as such. Implementing a critical-material genealogy for the Batman narrative - a typically contemporary product - therefore means connecting with the problems that other genealogies of modernity have considered as their own. To that aim, this work will be organized into a succession of chapters in layers or levels starting from a first event, namely, the birth of the character and the emergence of superhero narratives back in the early days of comic-books. The historical exposition is undoubtedly a basic requirement for our analysis. But since genealogical studies cannot and do not pretend to be reduced to it, we will gradually deepen from these symptomatic forms to the core of a major illness.

After a first chapter of methodological contextualization where the methodological limits for the specific object of the analysis will be established and the bases for a critical-material genealogy capable of facing it will be formulated,¹ the work will examine the

¹ These results have been published: Carrión Arias, R., “Los Comic-studies y la hermenéutica literaria: elementos para una genealogía crítico-material desde el género superheroico”, in: RILCE, Revista de filología hispánica,

composition of the character from the material demands of its city of birth. This first level will point out the ways in which the character helps to relate and consolidate the mythical presuppositions that are necessary for the consistency of that city. This idea will be reinforced by an specific example of what Harold Bloom called “revisionary literature” as an act of refocusing or reconsideration, i.e. the *Elseworld* story written by Mark Millar and published between April and June 2003 *Superman: Red Son*. What if, instead of landing on a farm in Kansas, Superman had ended up in the Soviet Union? Who would Batman be? How and what is the city they inhabit? From the backlight of this unusual premise, the second chapter of our work will be dedicated to this level of ideological production as a yield of what we have there called a “reciprocal transfer law” between the hero and the city.

This use of revision literature will introduce us, on the other hand, to the subject of the third chapter: the question of sovereignty and the state of emergency. In conversation with philosophers such as Hobbes, Carl Schmitt, or Michel Foucault, this chapter will discuss the role of the superhero from the point of view of political power, democracy and its suspension. In deep observation of the exceptionalism that leads to the constitution of superheroeic “vigilantism” and its methods, we will try to demonstrate the undemocratic nature of contemporary superhero as a typological form of detective literature - Sherlock Holmes’ novels as a source of projection. This character of the contemporary urban vigilante has occasionally been made explicit by some of the more revisionist comic creators, such as A. Moore with his *Watchmen*, M. Millar with *The Authority*, or R. Veitch with *The One. The Last Word in Superheroics*. Interestingly, most of the attempts that have set their stories specifically in the 1930s - years of detonation of fascist (i)rrationality - have erred greatly. Caught between the editorial imperative and the expectations of the reading community in relation to the politically desirable, they have ended up irresponsibly drawing superheroeic characters as the last righteous against the madness of the masses, when he represents precisely the opposite. This is the case, for example, of *Batman: Dark Allegiances* (Howard Chaykin, 1996), or *Berlin Batman* (Paul Pope, 1998). In the first case, Chaykin places Batman in the pre-war years in the United States. There he confronts supremacist fascist movements on the side of the workers - while on the other hand these workers are forced to demonstrate in front of his factories. In the second example, Pope simply characterizes Bruce Wayne (Baruch Wane in

this version) as a Jewish artist of the avant-garde, who was orphaned when the anti-Semitic mob lynched his parents. In both cases, the authors merely assign possible typologies to well-known scenarios, without ever demonstrating the truth in that correspondence.² As a result, they end up justifying fascist voluntarism as a retaining wall and they surrender to the impossibility of stopping any barbarism by democratic and consensual means. This chapter will examine in detail the reasons why superhero narrative incurs in this deformation.

The relationship between vigilantism and fascism will lead in the fourth chapter to the general question of the redeeming sovereign within the framework of modern nihilism. To this aim, we shall proceed in an openly comparative manner. The figure of an “avenger” independent of a public legality is a classic theme present in Aeschylus (*Orestia*) or in Shakespeare (*Hamlet*) up to modern superhero (see for example Marvel’s *Avengers*). However, the superhero scenario that catches our interest is more specific, since it explicitly refers to modern hero as a particular “vigilante” who universalizes revenge and experiences it as a crusade. This is a characteristic feature that cavalry novels developed back in the days, nowadays perceived as something as fundamental as it is disturbing. The first and best example is *Don Quixote* and his mismatches, and from there onwards in all his descendants. Modern hero begins as an exemplary orphan of sense, and he is both the expression and the reaction against modern decentralization: either as Alonso Quijano, Raskolnikov, or Bruce Wayne, modern hero departs from common life, immerses himself in knightly fictions where heroes punish the wicked, and materializes them as a model of action. From the origins of the modern novel to the superhero comic-books, this third chapter will demonstrate a space of coincidence in modern stories not only *formal* (e.g. chapter/splash page openings, suspense/cliffhanger, continuous references to events from previous chapters, etc.), but also *material-structural*: there exists a synchrony from the point of view of the characters and their actions as a chronicle of “crime and punishment”. This sort of Faulknerian “pollen of ideas” will transport us immediately to F. Dostoyevsky’s work as an exemplary critique of the romantic hero. And from there, to Gothic literature and its treatment in the “Batman narrative”, especially in the so-called Batman/Dracula trilogy (Doug Moench/Kelly Jones, 1991/1994/1999). If revisionary literature usually thematizes the essential qualities of a

² “I had just read of the real-world discovery of Austrian economist Ludwig Von Mises private notebooks and papers, which had inexplicably resurfaced in Russia decades after having been confiscated by Hitler during the World War II. It suggested a strange idea to me – What if Batman were a Jew, and, instead of Gotham City, he appears in Berlin in 1939 under Nazi dictatorship? Hmn...” Pope, P., in: *Batman Year 100*, TPB, DC Comics, New York, 2007, p. 210.

narrative, in this chapter it will plastically reveal the paradigmatic nature of the modern hero as a monster.

The “last man” is the subject of stability; the superior man, the individual of transformation and rebirth. The whole analytical progression of the first four chapters will finally lead to the topic of the “antagonist”, crystallized in the figure of the Joker. The fifth chapter of this work will therefore study the problem of the super-villain in Batman narrative starting from the programmatic misconception between superhero and superhuman. In spite of the homonymy: is the identification between Superman (and the rest of the superheroes) and the *Übermensch* correct? What is the true sense of the superman within the framework of modernity? Such a question requires a comparative analysis of superheroic figures and superhuman ones, in order to demonstrate that the modern (super)hero is but the strongest affirmation of modern man with all his shadows. The “super-villain affair” will thus disclose the meaning of those figures who inhabit the corners of (super)heroic narratives, revealing their most legitimate claims and establishing their function as a fundamental countermeasure to (super)hero’s desire for stability. From a comparative approach, this penultimate chapter will delve into the roots of a typology depicted by Joker the Clown Prince of Crime. On the basis of the genealogical analysis of madness as the anathema of difference (M. Foucault), this chapter will study superhero’s definition of major crime and his obsession of an order that isolates of free individuality: eccentricity is inherently guilty, as it denotes non-conformity with the standards.³ We will reach then F. M. Dostoievsky’s “man of the underground” and his immediate ascendant in Diderot’s *Le neveu de Rameau*, first modern figures in the alternation of normalcy. We are not oblivious to the risk implicit in a cut of this type, especially when intellectuals of the stature of George Steiner have located in the character of Thersites within Shakespeare’s *Troilus and Cressida* (published in 1609) the first appearance of this “man of the underground”.⁴ Thus, the question arises of where this typology crystallizes for the first time: medieval buffoons? Classical satires? Cynical philosophers, perhaps? An assumption like Steiners’ would be correct if it were not because it overlooks the fact that the *typology of the underground* is actually the fundamental reaction against a *specific* type of society. Starting from the modern processes of exclusion of difference, the comparative analysis led in this chapter will demonstrate that the constitution of unreason is not a universal event but rather a foundational result of the modern experience of the exclusion of difference

³ As scholar Franco Moretti points: “Innocence is conformity; individuality, guilt”. Moretti, F., *Signs taken for Wonders. On Sociology of Literary Forms*, Verso, London/New York, 1983, p. 315.

⁴ Steiner, G., *The Death of Tragedy*, Yale University Press, Yale, 1961.

by reason: super villain madness is basically a reaction to that imposition - the expression of a malaise and the protest against it. This chapter will close with a reflection on the power of the underground laughter as a detonator of obsolete values and a way to opening space for a superman yet to happen.

This intimate correlation between madness as a vindication of difference and modern superhero's technical-rational imposition therefore reveals two parts of a *dialogue*. The final chapter of our work will attempt to establish the relationship of this dialogue with the possibilities of emancipation within the specific ideological framework of the (super)heroic narrative and the comic-book in particular. To this goal, we will turn to the Russian theorist M. Bakhtin, in what Michael Holquist has called an "extrinsic" approach to his theory.⁵ From the forms of the Bakhtinian analysis of the novel as a polyphonic form, we will retrieve the carnival-dialogical background of the typology of the underground that is materialized in Joker's grotesque-realist discourse. And we will discover in comics as a medium a "comic" rest that liberates us for a moment from the monological imposition of the hero and empowers us to claim as equals the participation in the social parliament. In its contents as well as in its forms, comic-books reveals themselves as a new type of polyphonic novel capable of sheltering divergence and favoring counterpoint composition, and it is no coincidence that many of the counter-cultural movements of the second half of the 20th century have found in its pages a way to escape censorship and official thought in order to communicate a whole series of dissonant, free, emancipatory contents.⁶ From the historical publication MAD (1952-¿?) to the underground Comix (*Zap Comix*, *Arcade*, *Bijou Funnies*, *Fabulous Furry Freak Brothers*, *Wimmen's Comix*, etc...), alternative comics are an ideal platform for the politically divergent, such as for example the first comics of gays and lesbians, drugs, social struggle,

⁵ "[...] [S]tudents of Bakhtin may be roughly classified as belonging to one of two camps. Many scholars concentrate on Bakhtin himself, while others use Bakhtin's ideas to study various subject of analysis. The first group may be characterized as intrinsic, or to use a more Bakhtinian vocabulary, as centripetal critics. They concentrate on the figure of Bakhtin himself, seeking better to understand his life and Works. A second, and much larger contingent, whom I shall call extrinsic, or centrifugal scholars, are less interested in Bakhtin himself than they are in exploiting Dialogism as a tool for pursuing their own research". Holquist, M., *Dialogism. Bakhtin and his World*, Routledge, London/New York, 2002, p. 185. On the history of the reception of Bakhtin during the last decades, see Sánchez-Mesa Martínez, D., *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*, Comares, Granada, 1999, pp. 7-19.

⁶ As Sánchez-Mesa has pointed out, several bajtinian categories such as "carnavalism" "are very profitable in the praxis of mass media [...] in their struggle against manipulation". Sánchez-Mesa Martínez, D, *El Gran tiempo de Mijail Bajtin. Suerte y riesgos de la crítica dialógica*. Tesis doctoral dirigida por Antonio Sánchez Trigueros, Universidad de Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada, marzo de 1995, p. 719.

etc.⁷ The typology of the underground extends and corroborates not only the relationship of its anti-heroes with these traits, but of comics with polyphonic literature in general.⁸

This last chapter will conclude with two practical exercises which will ratify the hypothesis put forward. Each of the exercises will focus on a Batman comic from different periods. The first exercise will study polyphony in *The Joker* nr. 9 (DC Comics, 1975), while the second will study the graphic novel written by Grant Morrison, drawn by Dave McKean and labeled by Gaspar Saladino *Arkham Asylum: A serious House on Serious Earth* (DC Comics, oct 1989). For our purposes, the difference between the two examples lies fundamentally in the platform from which the dissonant voice is intoned at the service of polyphony: a question in the discourse of the characters for the first case; a particularly formal question for the second, underlining what the scholar Thierry Groensteen has called one of the “two fundamental approaches to the language of comics”.⁹ In both cases, the Joker's madness resonates to the point of tearing down the contours of official ideology and transforming the limits of overdetermination. After more than a century of struggle, the comic is recognized as an art medium with a promising future.

⁷ As Art Spiegelman stated: “[W]ithout the Tijuana Bibles there would never have been a *Mad* magazine [...] and without *Mad* there would have never been any iconoclastic underground comix in the sixties”. Citado en Raeburn, D., “Two Centuries of Underground Comic Books”, en Dowd, D. B./Hignite, T. (eds), *Strips, Toons, and Bluesies*, Princeton Architectural Press, New York, 2004, p. 39.

⁸ About Comix Underground see García, S., *La novela Gráfica*, Astiberri, Bilbao, 2001, pp. 141-168. Also Sabin, R., *Comics, Comix & Graphic Novels. A History of Comic Art*, Phaidon, New York, 2010, pp. 92-129.

⁹ Groensteen, T., *The System of Comics*, University Press of Mississippi, Jackson, 2007, p. 79. Groensteen identifies two types of letterer: systematic ones that always repeat the same structure of speech balloons, and pragmatists that alter their appearance to best fit the story.

1. Para una hermenéutica del comic-book (super)heroico¹

Today we are beginning to realize that the new media are not just mechanical gimmicks for creating worlds of illusion, but new languages with new and unique powers of expression.

Marshall McLuhan, *Essay 11*.

1. Los comic-books y la crítica

En el año 1954, un psiquiatra germano-estadounidense de nombre Fredic Wertham escribió un libro titulado *Seduction of the Innocent*. En él, cargaba con una acerada pregunta:

¿Cuál es el significado en lo social de estos superhombres, supermujeres, superamantes, superchicos, superchicas, super-patos, super-ratones, super-magos, super-ladrones? ¿Cómo llegó Nietzsche a la enfermería?²

Previamente a ese trabajo, Wertham había estudiado la enfermedad mental desde el punto de vista clínico de Kraepelin, y en 1941 había escrito *Dark Legend*, basado en la historia de un joven asesino obsesionado con la fantasía fílmica, radiofónica, y del mundo de los comic-books. Dada la extremada popularidad de los comics en la época, Wertham se propuso entonces escribir *Seduction of the Innocent*, para intentar documentar la mala influencia de la cultura de masas (comic-books especialmente) sobre los jóvenes. El impacto de la obra fue tal, que Wertham fue invitado a comparecer ante el subcomité del senado sobre delincuencia juvenil. Aunque el informe final del comité no acusó formalmente a los comic-books de una implicación directa en la causa de los crímenes, sí recomendó no obstante que la industria de

¹ Una parte importante de los hallazgos de este capítulo han sido publicados: Carrión Arias, R., “Los Comic-studies y la hermenéutica literaria: elementos para una genealogía crítico-material desde el género superheroico”, RILCE, Revista de filología hispánica, vol. 35, nr. 1, 2019. Volumen dedicado a: *Actualidad de la Hermenéutica: teoría, filosofía, literatura, arte*, Sultana Wahnón (ed.), pp. 271-294.

² Wertham, F., *Seduction of the Innocent*, Rinehart and Co., New York, 1954, p. 15.

los comics rebajase el tono de sus contenidos, surgiendo de ese modo el célebre *Comics Code Authority* de 1954 (basado en el extenso código acordado por la Asociación de Editoriales de Revistas de Comics en 1948, quienes a su vez se basaron en el Código de Producción de Hollywood de 1930) como forma por parte de los editores de autocensurar sus propios contenidos.³

La historia de la discusión acerca de las repercusiones sociales de los comics es algo que ha acompañado a su propia historia prácticamente desde sus comienzos como cultura de masas. Ya a principio de los años 40, los comics-books habían sido descritos por Sterling North del *Chicago Daily News* como una “desgracia nacional” y una “excrecencia mohosa y perniciosa” que lo único que ofrecían a los niños era una suerte de “locura gráfica”:

La mayor parte de estas morbosas publicaciones basan su éxito en el caos, el asesinato, la tortura y el secuestro [...] Las heroicidades de Superman, las mujeres voluptuosas y ligeras de ropa, las refulgentes ametralladoras, la justicia encapuchada y la propaganda política barata podían encontrarse en cada página. [...] Tonterías sadistas [...] mal escritas y mal impresas – todo un esfuerzo para tus ojos y tu sistema nervioso - el efecto de estas pesadillas en papel pulpa es el de un estimulante para la violencia... A menos que no queramos educar una generación más violenta que la anterior, los padres y los profesores de toda América deben unirse para acabar con las revistas de comics.⁴

También en el año 1941, James Frank Vlamos de la revista *American Mercury* arremete contra los comic-books diciendo de ellos ser “el montón más grande de puro terror y de prodigiosa imposibilidad que nunca haya siquiera tentado el sano juicio de la juventud de una nación”, con el poder de satisfacer fantasías y crear mitos para una joven audiencia hambrienta de fáciles soluciones.⁵ Esta cruzada continuaría a partir de 1945 como reacción a los Crime Comics y a los Horror comics,⁶ y estaría dirigida en su mayor parte por asociaciones de padres y profesores. El discurso de un pastor metodista, Jesse Murrel, impulsa en 1948 la fundación del “Greater Cincinnati Committee on Evaluation of Comics Books”, teniendo lugar entre tanto piras de comics de forma aislada, como la de Binghamton en New York;⁷ y en 1949 aparecería el libro *Love and Death* del psicoanalista Gershom Legman, quien consideraba los comic-

³ Cfr. Nyberg, A., K., *Seal of Approval: the History of the Comic Code*, University Press of Mississippi, Jackson, 1998.

⁴ North, S., “A National Disgrace”, *Chicago Daily News*, 8 de mayo de 1940. Reimpreso en *Parent’s Magazine*, marzo 1941, p. 26.

⁵ Vlamos, J. F., “The Sad Case of the Funnies”, *American Mercury*, abril 1941, pp. 411-416.

⁶ Reitberger, R./Fuchs, W., *Comics. Anatomie eines Massenmediums*, München, 1971, p. 136.

⁷ *Ibid.*, pp. 136-137.

books un fenómeno-desviación cercano a la compensación de necesidades sexuales y sociales frustradas agresivas. Este tipo de acercamiento desde la psicología no ha desaparecido todavía a día de hoy.⁸

Los años 60 y 70, por su parte, serían años clave en la crítica a la cultura popular por parte de la izquierda intelectual, que se centró no tanto ya en las consecuencias de los comics para el individuo particular como en sus derivaciones para todo el cuerpo social. Para este tipo de crítica, los comic-books cumplen una función de dominación epistémica, reproduciendo en su forma y/o en su discurso una determinada imagen del mundo que oculta las contradicciones sociales reales y perpetuando desde el oscurantismo las relaciones de poder dadas.⁹ Una base para esta consideración son las tesis de la Escuela de Frankfurt, cuando estima que dicha función ideológica viene dada en los comics a través de la representación de la violencia como válvula de escape de la represión social en forma de “de-sublimación represiva” (Marcuse).¹⁰ Y en sus aspectos formales, en relación a su forma-producto técnicamente reproducible, perspectiva ésta que ya había asomado tímidamente en los años 50 pero que ahora, con la recuperación por parte de la academia de *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin y de la *Kulturkritik* de Adorno y Horkheimer, se instala exitosamente como desacreditación del medio y de sus aspiraciones artísticas en razón de sus formas de producción y reproducción industrial.¹¹

El axioma dominante en este tipo de crítica es aquel que reduce el valor estético de una obra a sus promesas emancipadoras. Este axioma, sin embargo, quedaría pronto discutido en la práctica con el *pop art* en general y con la obra de Roy Lichtenstein (1923-1997) de manera específica, cuando hizo de las técnicas mismas de reproducción industrial su propio objeto

⁸ Los resultados del estudio de Steven J. Kirsch y Paul V. Olczak buscan demostrar cómo después de consumir violencia la persona está más en disposición de considerar plausibles respuestas violentas. Ver Kirsch, S. J./Olczak, P. V., “Comic Book. Violence and Vengeance”, en: *Perspectives on Violence*, ed. Frederick K. Blucher, pp. 81-92, Nova Science Publisher, Hauppauge, 2003.

⁹ Se puede ver Seesslen, G., “Zur politischen Funktion der Superhelden-Comics”, *Science Fiction Times*, 1972/14, pp. 18-19; y también Hoffmann, M., *Was Kinder durch Micky-Maus-Comics “lernen”*, en: *Westermanns pädagogische Beiträge*, 1970/22.

¹⁰ El lugar clásico de esta teoría puede encontrarse en un pasaje de la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno, donde afirman que “Donald Duck en sus viñetas, como los más desafortunados en la realidad, reciben las palizas que reciben para que los espectadores vayan acostumbrándose a las suyas propias”. Horkheimer, M., Adorno, T. W., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M, 1984, p. 125. Esta tesis está ulteriormente desarrollada por Pehlke en Pehlke, M., “Die Zukunft der Comic strips”, en: Zimmermann, H. D. (ed), *Comic strips, Geschichte, Struktur, Wirkung und Verbreitung von Bildergeschichten*, Berlin, 1969; así como de forma oblicua en Doetinchem, D./Hartung, K., *Zum Thema Gewalt in Superheldencomics*, Berlin, 1974. Es especialmente significativo en el estudio marxista de esta problemática Dorfman, A./Mattelart, A., *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic*, International General, New York, 1976.

¹¹ Esta perspectiva ha calado hasta tal punto que hoy por ejemplo muchos, no sin cierta vergüenza, prefieren referirse a los comic-books como “novelas gráficas” cuando no son productos necesariamente coincidentes. Un eufemismo con el que cierta parte de la *intelligentsia* salva una parte para sacrificar el todo.

estético: colores planos y primarios, puntos Ben-Day, adaptación de personajes y viñetas aparecidos originariamente en revistas de comics, etc... Hoy día estos cuadros cuelgan libres de sospecha en galerías de renombre internacional.¹² Ya Picasso había admirado los comics,¹³ y él mismo había hecho sus incursiones en el medio.¹⁴ Literatos en el sentido tradicional, por su parte, también han vuelto intermitentemente su mirada hacia ellos.¹⁵ Con este viraje del *high-art* hacia esas formas comunicativas hasta entonces denostadas¹⁶ se abre un nuevo espacio para una gradual legitimación del medio camino a su reconocimiento artístico (bien como forma de literatura visual bien como un nuevo arte independiente o “novenno arte”) que la concesión del premio Pulitzer en 1992 a *Maus* (Art Spiegelman, 1977-1991) y su nutrida herencia no harán más que ratificar. El libro de M. Thomas Inge *Comics as Culture* ha mostrado en ese sentido el crecimiento y el desarrollo de los comic-books como un importante documento del s. XX, así como una parte constituyente de la cultura popular americana y las maneras en las que ha enriquecido la escena artística en todo el mundo además de otras formas culturales.¹⁷

*

Habida cuenta de su masiva difusión comercial, resulta por tanto un imperativo el estudio de la *mass-culture* y las series de tiras cómicas y los comic-books dentro del marco de la comunicación social.¹⁸ Sus efectos se vuelven patentes en la demanda progresiva de subproductos de *merchandising* inspirados en las historias de sus personajes, o de forma más

¹² Por ejemplo *Drowning Girl* (1963), un motivo extraído del comic-book de National Comics Publications *Secret Hearts* nr. 83, y que hoy se puede disfrutar en el Museum of Modern Art (MOMA) de New York [ver Hendrickson, J., *Roy Lichtenstein*, Benedikt Taschen, Köln, 1988, p. 31]. O también *Whaam!*, adaptación en formato lienzo de una viñeta extraída de la revista de National Comics Publications *All-American Men of War* del año 1962, y que hoy está en el Tate Modern de Londres.

¹³ “Picasso ha sido por mucho tiempo aficionado a los cómics americanos. La cultura *highbrow*, de Joyce a Picasso, ha admirado desde hace tiempo el arte popular norteamericano porque encuentra en él una reacción auténticamente imaginativa hacia la cultura oficial”. McLuhan, M., *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1965, p. 167.

¹⁴ Picasso dibujó seis viñetas para describir su viaje a París en compañía de Sebastià Sunyer en abril de 1904. Cfr. Ocaña, M^a T., *Picasso. Viatge a Paris*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977. Las viñetas satíricas de *Sueño y mentira de Franco* de 1937 también experimentaban con esta forma comunicativa.

¹⁵ Como ejemplo, el guión que William Borroughs escribió para una historia corta en comic: “The Unspeakable Mr. Hart”, *Cyclops*, nr. 3 y 4, 1970 [continuada tras el cierre de la revista en el proyecto *Ah Pook Is Here*]. En España, el escritor y cinematógrafo de la generación del 27 Ricardo García López (conocido por K-Hito) ya había colaborado en *Pinocho* y fue el director de otras tres revistas - entre ellas *Macaco* (1928-1930) - donde crearía caracteres famosos tales como “Gutiérrez”, “Macaco”, “Currinche” y “Don Turulato”.

¹⁶ Un artículo de la revista *Life* del año 1964 abría con el título: “Is He the Worst Artist in the U.S.?” [¿Se trata del peor artista de los EEUU?]. Cfr. Vogel, C., “A New Traveling Show of Lichtenstein Works”, *The New York Times*, 5 de abril de 2012.

¹⁷ Inge, M. T., *Comics as Culture*, University Press of Mississippi, Jackson, 1990.

¹⁸ En España por ejemplo, en un estudio presentado *Federación de Gremios de Editores de España* se aporta el dato de una facturación de 85,23 millones de euros y la venta de algo más de veintiún millones de ejemplares (un 2,9% del mercado) a un precio medio de 4,05 euros por ejemplar. Cfr. *Estudio de Comercio Interior del libro en España*, Federación de Gremios de editores de España, Madrid, 2010, pp. 100-101.

extrema en el conjunto de prácticas que asumen la forma de una religión *pop* practicada por la comunidad fan a través de Fandom y blogs digitales y/o convenciones internacionales donde los aficionados se reúnen disfrazados de sus héroes favoritos.¹⁹ En lo que algunos han querido localizar como “efecto Werther”,²⁰ muchos de esos fans se han pasado incluso a la acción real.²¹ El guionista de cine David Goyer afirma: “Los comic-books están de moda. Todos los estudios tienen al menos 10 proyectos en desarrollo basados en comic-books. Un montón de cineastas son fans de los comic-books – Sam Raimi, Guillermo del Toro, Bryan Singer. Ellos lo han hecho socialmente aceptable en Hollywood”.²² En sus portadas, publicaciones de prestigio internacional como *The Economist* o *Der Spiegel* caracterizan a políticos de actualidad como Rambo, Batman, Terminator, Superman o Xena;²³ al tiempo que casas editoriales como *Boom! Studios*, en vísperas de las elecciones presidenciales USA, han editado en forma de comic-book las biografías de los candidatos.²⁴ El comic-book es un fenómeno cada vez más visible e influyente y se ha convertido por derecho propio en parte del folklore contemporáneo, razón por la cual museos y bibliotecas han empezado también a recopilarlos en sus fondos.

¹⁹ Esta nueva forma de conciencia colectiva quedó ya bien descrita en 1940 por E. E. Smith, cuando se le pidió definir la importancia de la Primera Convención Internacional de Ciencia Ficción: “Lo que no lleva a juntarnos y lo que subyace a esta convención es una unidad de conciencia fundamental. Somos imaginativos, con una imaginación analítica y templada que los cuentos de hadas nunca satisfarían... Los fans de la Ciencia-Ficción forman un grupo sin parangón en la historia, en nuestra organización fiel, en nuestras profundas preferencias y aversiones, en nuestro compañerismo y nuestras lealtades... Hay una profunda satisfacción, un sentimiento de hermandad que nadie que no lo haya experimentado nunca podría siquiera acercarse a comprender”. Smith, E. E., “What does this convention mean?”, en: Warner, H. Jr. (ed.), *All our yesterdays: an informal history of science fiction fandom in the forties*, Chicago, Advent, 1969, p. 96. Para un estudio de la historia de la “cultura Comic-book”, véase Pustz, M., J., *Comic Book Culture. Fanboys and True Believers*, UPM, Jackson, 1999.

²⁰ “En el efecto Werther un miembro de la audiencia (a) experimenta un proceso de fantasía dentro de un contexto secular que (b) ayuda a dar forma al sentido del lector/espectador de lo que es deseable, de tal manera que, (c) el lector/espectador actúa de acuerdo con la visión inspirada por la interacción entre su propia fantasía y ese entretenimiento popular. Un efecto de Werther parece ser una forma de cambio voluntario en el comportamiento producida por la interacción con un poderoso artefacto de la cultura popular”. Lawrence, J. S./Jewett, R., *The Myth of the American Superhero*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids Michigan/Cambridge UK, 2002, p. 10.

²¹ Nos referimos a los llamados *Real Life Super Heroes*, individuos ataviados con uniformes super-heroicos de factura propia y con los que intervienen activamente en su comunidad: activismo social, labores de caridad, e incluso vigilancia vecinal y “vigilantismo” en general. Cfr. <https://web.archive.org/web/20140817182037/http://reallifesuperheroes.com:80/>, así como Lee, T., “Dressed for Halloween? No, to Clean Up Times Sq.”, *The New York Times*, 29 de octubre de 2007, o Jones, J., *I Spent a Night Patrolling with LightStep, Montreal's Real-Life Superhero*, VICE - United States. vice.com. Consultado el 14 de noviembre de 2014. Por otro lado, el fenómeno del vigilatismo ciudadano se ha extendido por otros países y en variantes más oscuras, como los recientes casos de las “patrullas ciudadanas”. Cfr. https://www.eldiario.es/catalunya/patrullas-ciudadanas-irrupen-Barcelona-sospechando_0_921808578.html. Consultado el 19 de julio de 2019; Burst-Bartels, N. M., “Bürgerwehr in Rostock Jagdszenen an der Unterwarnow”, *Berliner Zeitung*, 4.11.14. Ver supra, cap. 3, § 2.5.

²² *Wizard*, nr. 187, 2007, p. 15. Citado en Garret, G., *Holly Superheroes! Exploring the Sacred in Comics, Graphic Novels and Film*. Lousville/London: Westminster John Knox Press, 2008, p. 3.

²³ Garret, G., *Op. cit.*, pp. 3-4.

²⁴ *Decisión 2012*, Boom! Studios, 2011.

En ese contexto de presencia creciente en nuestra vida social, se sigue observando a un tiempo una cierta omisión académica del medio como forma legítima de comunicación. Las razones para ello vienen sin duda del lado de ciertas deficiencias en los modos de la crítica. En los ensayos semióticos recogidos y publicados en el año 1964 en un volumen titulado *Apocalittici e integrati*, el comunicólogo italiano Umberto Eco estudiaba el fenómeno de la cultura de masas como hecho efectivamente industrial, aunque ahora por vez primera desde la revisión crítica de su recepción y de sus presupuestos de partida. Hasta ese momento, y de acuerdo con una terminología acuñada por el experto en semiótica que hoy es ya célebre en sus usos, dicha recepción habitaba ciertamente en el espacio habido entre dos extremos: de un lado, los llamados “apocalípticos”; de otro, los “integrados”. Estos últimos son apologistas, y su error en palabras de Eco “estriba en creer que la multiplicación de los productos industriales es de por sí buena, según una bondad tomada del mercado libre, y no que debe ser sometida a crítica y a nuevas orientaciones”. Los “apocalípticos”, en cambio, son aristocráticos de la cultura, defensores de una cultura inmaculada superior, que por distinguir de manera axiológica entre el campo del “arte” propiamente dicho y el de una artisticidad “difusa” dirigida a productos de varia utilización²⁵ permanecen encerrados en el error de pensar “que la cultura de masas es radicalmente mala precisamente porque es un hecho industrial, y que hoy es posible proporcionar cultura que se sustraiga al condicionamiento industrial”.²⁶ Pero tal y como advierte Eco, el problema está mal planteado porque mueve atrapado en la obsoleta dicotomía de si la cultura de masas es “buena” o es “mala”, “[e]ntre otras razones porque la pregunta supone cierta desconfianza reaccionaria ante la ascensión de las masas, y quiere poner en duda la validez del progreso tecnológico, del sufragio universal, de la educación extendida hasta las clases subalternas, etc...”. Y está mal planteado además porque permanece ajeno a la consideración de que en la situación actual de la sociedad industrial aquel tipo de relación comunicativa conocida como conjunto de los medios de masas resulta en todo punto ineludible. Si el apocalíptico, moralista por vocación,

no llega, habitualmente, ni al mero análisis de las estructuras del producto. Más que leerlo, se niega a leerlo y lo condena como “ilegible”; más que someterlo a juicio, se niega a juzgarlo y lo encuadra en una presunta “totalidad” que hace de partida negativo el

²⁵ Eco, U., *Apocalípticos e integrados*, trad. Andrés Boglar, Tusquets editores, Fábula, Barcelona, 2006, p. 177.

²⁶ *Ibid.*, p. 66.

producto, totalidad que no entendemos cómo puede haber elaborado sin una confrontación dialéctica de los fenómenos singulares analizados objetivamente²⁷

lo que Eco proponía en estos ensayos era precisamente la *lectura* de estas estructuras como condición primera para el estudio de estos media. Y esto, como *punto de partida* para una investigación ulterior en otros niveles y desde diferentes perspectivas, también como vehículo de valores culturales como tales:²⁸

La investigación sobre las estructuras del producto puede solamente preceder a una investigación interdisciplinaria en que la *estética* puede definir las modalidades de organización de un mensaje, la poética que se halla en su base; la *psicología* estudiará la variabilidad de los esquemas de fruición; la *sociología* aclarará la incidencia de estos mensajes en la vida de los grupos; la *economía* y las *ciencias políticas* deberán poner en claro las relaciones entre tales medios y las condiciones de base de una sociedad; la *pedagogía* se planteará el problema de su incidencia sobre la formación de quienes pertenecen a esta sociedad; la *antropología cultural* establecerá, finalmente, hasta qué punto la presencia de estos medios es función del sistema de valores, creencias, comportamientos, de una sociedad industrial, ayudándonos a comprender qué sentido asumen en este nuevo contexto los valores tradicionales del Arte, la Belleza, lo Culto.²⁹

Como ejemplo para el caso específico de los comic-books, ciertas líneas para la investigación técnico-retórica a partir de sus novedades formales podrían ser para Eco: la sucesión cinematográfica de las viñetas, la ascendencia histórica, las diferencias, la influencia del cine en la puesta en escena, los procesos de aprehensión implicados, las diferentes posibilidades narrativas en relación, la unión entre palabra y acción mediante los determinados artificios gráficos y nuevo ritmo y tempo narrativo que de ahí derivan, los estilemas para la representación del movimiento, la técnica de la onomatopeya, la relación con la tradición pictórica precedente y la experiencia personal del lector, el nacimiento de un nuevo repertorio iconográfico y de estandarizaciones que funcionan como *topoi* o lugar común para la *koiné* de consumidores presentes y futuros, la estabilización de tipos caracteriológicos, con sus posibilidades pedagógicas y su función ideológica y mitopoyética, etc...³⁰ A lo que nosotros podríamos añadir: las repercusiones semánticas de las variantes cromáticas, la función

²⁷ *Ibid.*, p. 173.

²⁸ *Ibid.*, p. 66.

²⁹ *Ibid.*, p. 179.

³⁰ *Ibid.*, p. 77.

sintáctica de las intercalaciones publicitarias en el ritmo narrativo, la sintaxis de la seriación, etc... además de la construcción de cánones de personaje desde la posible ausencia de autores personales. Un análisis de este calibre lo lleva Eco a la práctica en su “Lectura de «Steve Canyon»” a través del examen del conjunto de los signos de once paneles de la tira semanal homónima:

La lectura de la página de Steve Canyon nos ha enfrentado con la existencia de un “género literario” autónomo, dotado de elementos estructurales propios, de una técnica comunicativa original, fundada en la existencia de un código compartido por los lectores y al cual el autor se remite para articular, según leyes formativas inéditas, un mensaje que se dirige simultáneamente a la inteligencia, la imaginación y el gusto de los propios lectores.³¹

Los comic-books, por lo tanto, son efectivamente un producto de la cultura de masas, aunque portadores de formas estilísticas y representativas originales que implican en activo a la comunidad de lectores y a cada lector en particular. Estas formas funcionan no sólo en el nivel de la estética, sino también como conformador de la costumbre de sus consumidores, es decir, como agente epistémico, ideológico y/o moralizante *según el caso*. De ahí que no se pueda hablar de los comic-books en abstracto como constitutivos o subversivos, a favor o en contra de las ideas o las maneras de un pueblo o nación por el hecho de ser “popular”³² (“[n]o es posible un enjuiciamiento general de este proceso”³³); sino que, como bien advierte Eco, “es precisa una valoración histórico-crítico-pedagógica *caso por caso*”.³⁴

2. El objeto de nuestro análisis

El presente trabajo se propone como objetivo el estudio de la figura “Batman”. Él es, junto con “Superman”, forma fundacional del género de Superhéroes en el comic-book americano, tras los cuales “las puertas se abrieron, y una horda de personajes en calzones comenzó a brincar por las páginas a cuatro colores de comic-book a comic-book”.³⁵ Cuando

³¹ *Ibid.*, p. 160.

³² Bongeo, M., *Op. cit.*, p. 26.

³³ Eco, U., *Op. cit.* p. 163.

³⁴ *Ibid.*, p. 163. La cursiva es mía. Eco extiende su análisis a otros personajes como Superman o las tiras de *Peanuts* (Charles Schultz). Cfr. Eco, U., *Op. cit.*, pp. 219-266. Lecturas que se consideran “constructivistas” y dicen ajustarse a las reivindicaciones de Eco hoy podemos por ejemplo encontrarlas en Maigret, E./Stefanelli, M. (eds.), *La bande dessinée: une médiaculture Broché*, Armand Colin, Paris, 2012.

³⁵ Harvey, R. C., *The Art of the Comic Book. An Aesthetic History*, University Press of Mississippi, Jackson, 1996, p. 21.

se habla de géneros, la discusión no está libre de dificultades, pues se trata en efecto de una categorización histórica contemplada meramente a posteriori a partir de unos patrones repetidos y constituidos como norma. Jonathan Culler define los géneros como grupos de normas y expectativas que ayudan a los lectores a asignar funciones a los varios elementos en una obra;³⁶ y John Fiske recuerda que “los géneros no han de ser vistos como formas de codificaciones textuales, sino como sistemas de orientaciones, expectativas, y convenciones que circulan entre la industria, el texto, y el sujeto”.³⁷ Paulatinamente, los estudios están viniendo a analizar la manera específica en que, en la industria del comic-book, dicha circulación viene dada como formación de una comunidad retórica de intercambio y cooperación recíproca entre la industria y los lectores/consumidores que confluye en las tiendas de comics o en las mencionadas convenciones o fanzines, o en un nivel más textual a través de auto-alusiones (intertextualidades) dentro de la propia narrativa o de páginas de cartas de los lectores inmediatamente tras ella.³⁸ Los géneros, entonces, pueden definirse sobre la base de un “modelo” o “paradigma” común a un determinado tipo de narrativa, construida sobre el espacio de la repetición y la particularidad, entre la imitación y la originalidad, en torno a un núcleo compartido.³⁹ ¿Cuál es ese núcleo (sobre el) que escribe el género de la narrativa superheroica? Se dice de las primeras trece páginas de la primera historieta de Superman contener en sí mismas todo el núcleo de la ficción superheroica:

- a) un planeta de origen desconocido al borde de la destrucción
- b) pérdida de los padres y último miembro de una dinastía
- c) rasgos divinos
- d) identidad secreta oculta tras un disfraz
- e) dificultades en las relaciones personales o emocionales
- f) gran preocupación por la justicia en memoria de su propio origen
- g) uso de superpoderes en la política en socorro de los más débiles⁴⁰

³⁶ Culler, J., *The pursuit of signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge, London, 1981, p. 123.

³⁷ Fiske, J., *Televisión Culture*, Routledge, London/New York, 1987, p. 111.

³⁸ Se puede ver a este respecto Wolfe, I., *The full-knowing fan boy: Superhero comic-books and the creation of a rhetorical community*. Presentado en la *International Conference on Chaos and Order in Literature, Cinema and the Visual Arts*, State University of West Georgia, 2002.

³⁹ Cfr. Bongco, M., *Reading Comics. Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books*, Routledge, New York/London, 2013, p. 85 y ss..

⁴⁰ *Ibid.*, p. 102.

Enclavado en un momento muy específico de la historia americana contemporánea, el género superheroico es un fenómeno típicamente belicista, heroicista y “vengador”, floreciente sobre las cenizas de la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial para ir luego menguando con la capitulación de las potencias del Eje y la desaparición de la amenaza inminente. Una vez finalizada la guerra, de entre todos los superhéroes que pasaron esos años por las páginas de los comic-books sólo Superman, Batman y Wonder Woman consiguieron sobrevivir sin interrupción en sus tiradas a un mercado cada vez más poblado por cowboys y romances, por historias de suspense y terror, en lo que Bradford Wright ha venido a definir como “afirma[ci]ón de la cultura triunfalista de la postguerra americana”. Para él, todos esos nuevos géneros “expresaban una seguridad moral acerca de las virtudes americanas, una seguridad en las instituciones de la nación, y un optimismo en torno a una nueva era de prosperidad”.⁴¹ Ni siquiera un personaje manifiestamente patriótico como el Capitán America (Simon J./Kirby J., 1941) continuó publicándose a partir de 1946. Durante aquella primera oleada de extinciones, fueron Superman y Batman los caracteres que, logrando adaptarse,⁴² mantuvieron al género vivo, llegando incluso a compartir publicación en alianza (*World's Finest Comics*, de 1941 a 1986) y consiguiendo una sólida permanencia que serviría de territorio firme para el futuro renacer de los superhéroes en 1961 de la mano de *Timely* - la futura *Marvel Comics* - momento a partir del cual el género superheroico no perdería ya nunca su fuerza. Esto nos lleva a la sugerente conjetura de que los rasgos claves del mismo deben observarse en la fisonomía de esos dos personajes, y de ahí su importancia primordial en el análisis.

Ahora bien, si la continuidad del género superheroico nunca se ha visto interrumpida desde su primera publicación en 1938, pero dicha supervivencia se ha debido a su capacidad adaptativa sobre las oscilaciones de la historia reciente: ¿cómo localizar entonces aquellos rasgos que M. Bongco denominaba sus elementos definitorios? En un producto industrial como los comic-books de personaje, la narrativa se escribe no desde un solo número o

⁴¹ Wright, B. W., *Comic Book Nation. The Transformation of Youth Culture in America*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London, 2001, p. 75. Incluso en el caso de los comics de terror publicados por la editorial de EC - desaparecidos finalmente tras la introducción del *Comics Code Authority* de 1954 - el tono subversivo y el triunfo a veces del mal sobre la virtud demostraban una relajación de las tensiones socio-políticas reales. En un anuncio comercial para los contribuyentes de *Writer's Digest*, William Gaines, editor de EC, requería específicamente “historias lógicas en las que el villano intenta salir airoso del asesinato – y probablemente lo consiga [...] La virtud no tiene por qué triunfar sobre el mal”. Citado en Hajdu, D., *The Tenth Plague: The Great Comic Book Scare and How It Changed America*, Straus and Giroux, Farrar, New York, 2008, p. 183.

⁴² “Batman’s survival as a cultural icon over sixty years can be attributed to his ability to adapt and change with the period”. Brooker, W., *Batman Unmasked. Analysing a Cultural Icon*, Continuum, London/New York, 2000, p. 33.

producto, sino desde la suma de todas sus historias, publicadas o por publicarse todavía. Es una continua *actividad performativa* realizada en el movimiento creativo de infinitos autores. Estos autores interpretan el horizonte canónico, y al hacerlo gradualmente lo amplían.⁴³ Desde ese punto de vista, la única manera de estudiar los personajes del cómic será desde la diacronía de *constantes caracteriológicas*, esto es, aparcando las diferencias sincrónicas para utilizarlas sólo como molde en negativo desde el que sentir el volumen del denominador común.⁴⁴ Por ilustrar esto con un ejemplo a menudo discutido por los fans, el Batman *camp* de Adam West en la segunda mitad de los años 60 y su correlato fantástico en las historias de comics no deberá ser leído como anomalía, sino como énfasis por la vía de la ampulosidad por desproporción y omisión de aquello que hoy podemos considerar el canon del personaje.⁴⁵ Y así con cada una de sus apariciones a lo largo de las últimas ocho décadas. Como argumenta Will Brooker, la *fluidez* significativa del personaje no es incompatible con la idea de un modelo mínimo de coherencia, sino que incluso la reclama.⁴⁶ Desde un crisol de referencias cruzadas, reputados guionistas contemporáneos como Frank Miller, Grant Morrison o Bruce Timm, o subproductos alternativos tales como el universo de *The Lego Batman Movie* (dir. C. Mckay, 2017), le han sacado jugo a este problema en sus historias.

En las páginas siguientes vamos a ocuparnos de estudiar los comic-books de “Batman” desde aquellas condiciones por las que llegaron a instituir la poética del “género superheroico” en la cultura popular. Nuestro ángulo de aproximación no se reducirá a un mero análisis formalista de sus comic-books desde el plano visual, o desde los mecanismos generales de interacción entre la imagen y la palabra. Tampoco van a discutirse aquí de manera específica sus cualidades y calidades estéticas, las cuales dependerán en muchos casos de cada producto particular. Evidentemente, estos asuntos no serán dejados de lado, pues en los comic-books de manera especial la forma determina esencialmente el contenido y los modos de construcción de un determinado mensaje. Sin embargo, nuestro análisis va a dirigirse al

⁴³ Alan Burnett, escritor y productor de *Batman: The Animated Series*, la serie “[e]s un tributo a Bob Kane, que fue capaz de crear un personaje con un núcleo tan sólido que cientos de artistas y escritores pudieron hacerlo suyo por un tiempo antes de pasárselo a los siguientes intérpretes”. Cfr. *Batman: The Animated Series*, en: *Batman The complete Animated Series*, Deluxe limited edition, Warner Bros, 2018. La cursiva es mía.

⁴⁴ Para el asunto del canon, se puede ver Durand, K. K., “Batman’s Canon. Hybridity and the Interpretation of the Superhero”, en: Durand, K. K./Leigh, M. K. (eds.), *Riddle Me This Batman! Essays on the Universe of the Dark Knight*, McFarland, Jefferson, 2011, pp. 81-92.

⁴⁵ “El Batman panzudo y gafe interpretado por Adam West, aunque rara vez se proyecta en el molde de Wertham como un enemigo del Bat-mythos, es generalmente visto por los fanáticos de los comics como un payaso cuya versión inexacta del personaje se ha convertido desafortunadamente en la imagen predominante en la mente del público en general que no lee comics”. Brooker, W., *Batman Unmasked*, Continuum, London/New York, 2000, p. 171. Sobre el Batman “camp”, se puede ver Yockey, M., *Batman*, Tv Milestones Series Wayne State University Press, Detroit, 2014.

⁴⁶ Brooker, W., *Batman Unmasked*, Continuum, London/New York, 2000, pp. 39-40.

contenido, al *qué* y no al *cómo*; al “sentido profundo” de la obra (M. M. Bajtin), que en el caso de esta “obra viva” entenderemos como “ideología” en dos sentidos divergentes aunque complementarios: por un lado, como ocultamiento de relaciones históricas reales por medio de ciertas estructuras formales y de contenido; por el otro, como constitución de relaciones históricas reales desde un ideario de signos, símbolos y valores que se encuentran en la *realidad literaria* y que el lector interpreta, reconfigura y asimila de forma activa.

¿Por qué de repente un estudio sobre la ideología implícita al “discurso Batman”? En la introducción al libro *Comics and Ideology*,⁴⁷ los autores discuten por qué es importante dedicarse a los estudios ideológicos cuando se discute sobre comics. Ahí argumentan, en primer lugar, que es precisamente la peculiar naturaleza de los comics la que hace a su forma ideológicamente interesante. La naturaleza compleja de la combinación entre imágenes y palabras en un espacio reducido permite una gran flexibilidad en la manipulación de significados. Esto acontece por ejemplo por el empleo necesario de estereotipos con los que imprimir la información, o por la gran variedad de técnicas empleadas para poner en relación imagen y palabra dando lugar (o no) a una ambigüedad de significaciones. Pero por otro lado, dicen ellos, dicha cuestión refiere al significado social de la forma, es decir, a su ya mencionada amplia difusión comercial.⁴⁸ Para el caso Batman, multitud de ediciones, reediciones, historiografías, películas, series de televisión y subproductos de consumo han acompañado al personaje a lo largo de todos estos años, definiendo con ello una parte muy importante de lo que ha venido a ser la cultura de masas norteamericana (y por extensión, contemporánea) y los modos de consciencia que le acompañan. Como ha descrito el guionista y editor Dennis O’Neil:

Batman y Robin son parte de nuestro folklore. Incluso a pesar de que sólo una pequeña parte de la población lee sus cómics, todo el mundo los conoce igual que todo el mundo conoce a Paul Bunyan, Abe Lincoln, etc... Batman y Robin son el equivalente postindustrial de las figuras populares [*folk figures*]. Están mucho más arraigados en nuestras psiques colectivas de lo que pensábamos. Debido a que estos personajes existen desde hace cincuenta años, todos en nuestro país los conocen. Tienen sobre la gente algunos de los efectos que antes solía tener la mitología; y una vez ahí, ya es imposible evitar la cuestión de la religión.⁴⁹

⁴⁷ McAllister, M. P./Sewell, E. H./Gordon, I., (eds.), *Comics & Ideology*, Peter Lang, New York, 2001, p. 3 y ss.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁹ Citado por Pearson y Uricchio, “Notes from the Batcave”, en: Pearson, R./Uricchio, W., *Reframing Culture: The Case of the Vitagraph Quality Films*, Princeton University Press, 1993, p. 23.

Existen indudablemente muchos estudios al respecto del personaje, desde enciclopedias sobre su vida y continuidad a historiografías sobre su origen, así como libros variados sobre diversos temas que se sirven del personaje para tratar otros asuntos de mayor o menor interés.⁵⁰ Sin embargo, y salvo ciertas excepciones concernientes al revisionismo superheróico efectuadas por estudios de crítica literaria como anexo a ciertos relatos puntuales, son muy pocos los estudios que se han detenido a analizar el contenido ideológico que subyace a sus historias; y, más allá de las compilaciones en volúmenes colectivos, prácticamente ninguno en la forma de un estudio monográfico dedicado en exclusividad.⁵¹ De toda esa bibliografía, además, no sobra recordar que la inmensa mayoría ha sido publicada en Norteamérica y en lengua inglesa, ocasionando con ello la limitación de su confección y su recepción a un determinado marco lingüístico y sociológico. Ya en 1970 el intelectual argentino Oscar Masotta advertía que nuestro personaje es “demasiado conocido como para poder decir algo nuevo en cuatro o cinco líneas, demasiado difícil y demasiado cercano de la atmósfera – de la moda o del arte – de los años sesenta, como para ser tratado superficialmente”.⁵² El presente estudio intentará ser una de las primeras excepciones a esa extraña norma del silencio, por cuanto hará por presentar al personaje en una lengua que no es la suya y desde una cierta distancia cultural que permita juzgar los mecanismos ideológicos ocultos que puedan mover al personaje sin renegar ni salirse por completo del marco axiológico que por esencia lo constituyen.

⁵⁰ Como ejemplo, Mark D. White, William Irving y Robert Arp (eds.) con su *Batman and Philosophy. The Dark Knight of the Soul* (Blackwell Philosophy and Pop Culture Series, John Wiley & Sons, 2008), donde más que analizar la filosofía subyacente al “discurso Batman” lo que los autores hacen en él es explicar una gran variedad de corrientes filosóficas distintas de la mano de ciertos ejemplos extraídos *ad hoc* de productos puntuales del personaje, en algunos casos incluso bajo mutua contradicción. Algo parecido a lo que ya habíamos encontrado en McLaughlin, J. (ed.), *Comics as Philosophy*, University Press of Mississippi, Jackson, 2005. Para una crítica de este último se puede ver Miettinen, M., “Comics OR Philosophy? A Review of Comics as Philosophy [2005]”, *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, nr. 5.4 [2011], Dept of English, University of Florida, <http://imagetext.english.ufl.edu/imagetext/>.

⁵¹ Como muestra de esta afirmación, la exigua brevedad del capítulo 4 “La externalización de la oscuridad” (Batman y Lex Luthor) dentro del reciente libro de Julio Embid *Con capa y antifaz. La ideología de los superhéroes*, Ed. Catarata, Madrid, 2018, pp. 44-50.

⁵² Cfr. Masotta, O., *La historieta en el mundo moderno*, Paidós, Buenos Aires, 1970, pp. 17-18.

3. El método de análisis

3.1. De camino a la especificidad del objeto

A día de hoy, las estrategias existentes para interpretar la semántica del cómic son variadas, y siguen todavía sin definirse con claridad. Esto ha provocado una gran cantidad de tentativas dispersas, que especialistas como Tim Lanzendörfer y Matthias Köhler han venido a ordenar en tres direcciones:⁵³ una preferencia *formalista*, que recoge las formas en que los comics operan como medio, sus códigos comunicativos, sus partes constitutivas y la manera en que crean significados y funcionan como un todo,⁵⁴ una segunda *culturalista*, que busca estudiar la relevancia de los comics en sus contextos históricos, sociales y culturales.⁵⁵ Y por último, una tercera vía de tratamiento, la cual intenta *integrar* en un mismo análisis las tareas que las dos primeras atienden de forma separada.⁵⁶ Desvinculada de ese eje podríamos añadir,

⁵³ Lanzendörfer, T./Köhler, M., "Introduction: Comics Studies and Literary Studies", en: Lanzendörfer, T./Köhler, M. (eds.), *Beyond Moore, Miller, Maus: Literary Approaches to Contemporary Comics*, Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. A Quarterly of Language, Literature and Culture, Special Issue, nr. 59.1, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2011, pp. 1-2.

⁵⁴ Aquí tendríamos los trabajos seminales del artista Will Eisner *Comics and Sequential Art*, Poorhouse Press, Tamarac, 1985; y *Graphic Storytelling and Visual Narrative* Poorhouse Press, Tamarac, 1996. Otros estudios formalistas son por ejemplo: Harvey, R. C., *The Art of the Comic Book: An Aesthetic History*, UPM, Jackson, 1996; Peeters, B., *Lire la bande dessinée*, Flammarion, Manhecourt, 2003; Grünwald, D., *Comics*, Niemeyer, Tübingen, 2000; Packard, S., *Anatomie des Comics*, Wallstein, Göttingen, 2006; Dittmar, J., *Comic-Analyse*, UVK, Konstanz, 2008; Schüwer, M., *Wie Comics erzählen*, WVT, Trier, 2008; Vilches, G., *El guión de cómic*, Diminuta, Barcelona, 2016. Son dignos de mención los dos tomos de Thierry Groensteen *Système de la bande dessinée* (PUF, Collection Formes sémiotiques, Paris, 1999 y 2011). Por la forma de su exposición y la influencia de sus hallazgos, es referente fundamental la obra de Scott McCloud *Understanding Comics* (Tundra Publishing, Northampton, 1992) y *Making Comics* (Harper, New York, 2006); en el ámbito castellano, podemos mencionar Bergado, R./Gálvez, P./Guiral, A./Redondo, J., *Cómic: Manual de instrucciones*, Astiberri, Bilbao, 2016. Citados mayoritariamente por Lanzendörfer, T./Köhler, M., *Op. cit.*, pp. 1-2.

⁵⁵ Cfr. por ejemplo Inge, M. T., *Comics as Culture*, UPM, Jackson, 1990; Pustz, M. J., *Comic Book Culture*, UPM, Jackson, 1999; Wright, B. W., *Comic Book Nation. The Transformation of Youth Culture in America*, Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore/London, 2001; Gabilliet, J-P, *Of Comics and Men: A Cultural History of American Comic Books*, UPM, Jackson, 2010; Platthaus, A., *Im Comic vereint: Eine Geschichte der Bildgeschichte*, Fest, Berlin, 1998; Ditschke, S./Kroucheva, K./Stein, D. (eds.), *Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Transcript, Bielefeld, 2009; Berninger, M./Ecke, J./Haberkorn, G. (eds.), *Comics as a Nexus of Cultures: Essays on the Interplay of Media, Disciplines, and International Perspectives*, McFarland, Jefferson, 2010; Moix, T., *Historia social del cómic*, Bruguera, Barcelona, 1968. Citados mayoritariamente por Lanzendörfer, T./Köhler, M., *Op. cit.*, p. 2.

⁵⁶ Cfr. por ejemplo Witek, J., *Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*, UPM, Jackson/London, 1989; Carrier, D., *The Aesthetics of Comics*, Pennsylvania State Univ. Press, 2000; Hein, M./Hüners, M./Michaelson, T., *Ästhetik des Comics*, Erich Schmidt, Berlin, 2002; Heinz Ludwig, A. (ed.), *Comics, Mangas, Graphic Novels*, Edition Text+Kritik, München, 2009; Goggin, J./Hassler-Forest, D. (eds.), *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form*. McFarland, Jefferson, 2010; Grünwald, D., *Struktur und Geschichte der Comics*, Christian A. Bachmann, Bochum, 2010; Round, J., *Gothic in Comics and Graphic Novels: A Critical Approach*, McFarland, Jefferson, 2014; Duncan, R./Smith, M. J., *The Power of Comics. History, Form and Culture*, Continuum, New York/London, 2009; Trabado Cabado, J. M. (ed.), *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, Arco libros, Madrid, 2013. Citados mayoritariamente por Lanzendörfer, T./Köhler, M., *Op. cit.*, p. 2.

además, una tendencia fundamentalmente historicista, cuya exposición de obras y autores recupera un sentido cronológico.⁵⁷

No obstante estos posibles tanteos, se echa en falta en todo ese elenco de interpretaciones una reflexión definida sobre el medio desde un punto de vista hermenéutico, esto es, un acercamiento que no sólo interprete sino que - como propone Wahnón para la literatura⁵⁸ - piense de forma consciente qué hace cuando interpreta. Una reflexión capacitada, además, para prever y abordar futuras variaciones (formales, materiales) en la incesante y apasionante evolución del medio. A primera vista, esta ausencia podría fácilmente justificarse sobre la premisa de que los comics son un fenómeno relativamente joven, y por lo tanto “no existe todavía una tradición de los Comic Studies”⁵⁹ como tal. Pero esto no es más una explicación que una evasiva. Pues el problema, en el fondo, es qué forma debería adquirir esa mencionada tradición de los *Comic Studies* y por qué. Lo que se juega por tanto detrás del escenario es el esfuerzo por definir la especificidad del objeto y cuáles son los métodos que por derecho y necesidad le corresponden. Y no existen todavía en ese sentido muchos estudios que frecuenten dicho problema.

¿De qué objeto, entonces, estamos aquí hablando? Para empezar, hay que considerar la pertenencia o no del cómic al fenómeno literario mismo. Las nuevas técnicas de producción, reproducción y consumo han transformado y siguen transformando “lo literario” a una velocidad fascinante. De la oralidad o el *scriptorium*, a la imprenta, a la prensa, al libro digital o al audio-book por señalar ciertos hitos epocales, surgen continuamente nuevos objetos sobre los que la ciencia interpretativa todavía no tiene protocolos de análisis. Y así por ejemplo, considerar un audio-book como un producto musical sería completamente desacertado, si bien tampoco puede ser ya considerado un libro en sentido tradicional, siquiera aquel cuyo texto en cuestión reproduce. Lo mismo se puede decir para el caso de los cómics, pues se trata igualmente de un medio de naturaleza *híbrida*, del que cabe la legítima duda de si pertenece

⁵⁷ Cfr. a título de muestra: Sabin, R., *Comics, Comix & Graphic Novels. A History of Comic Art*, Phaidon, London/New York, 2010; VVAA, *Marvel Chronicle*, Dorling Kindersley, London, 2008; Levitz, P., *75 Years of DC Comics. The art of modern Mythmaking*, Taschen/DC Comics, Los Angeles, 2010; Trabado, J. M., *Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa norteamericana*, Cátedra, Madrid, 2012; Fernández, D. J./Jiménez, J./Pineda, A. (eds.), *El terror en el cómic*, Comunicación social, Sevilla, 2013; Pérez del Solar, Pedro, *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española, 1980-1986*, Iberoamericana editorial Vervuet, Estudios de la Cultura de España, 2014.

⁵⁸ Wahnón Bensusan, S., “Teoría literaria y hermenéutica: para otra ética de la interpretación”. en: Wahnón Bensusan, S., (ed.), *Perspectivas actuales de la hermenéutica literaria: para otra ética de la interpretación*, Universidad de Granada, Granada, 2014, p. 4.

⁵⁹ Berninger, M./Ecke, J./Haberkorn, G. (eds.), *Comics as a Nexus of Cultures: Essays on the Interplay of Media, Disciplines, and International Perspectives*. Jefferson, NC: McFarland, 2010, p. 3. Citado en Lanzendörfer, T./Köhler, M., *Op. cit.*, p. 1.

por derecho propio al campo de la literatura y de cuál ha de ser la disciplina que los estudie: la literatura comparada, la semiótica, etc... O quizás acaso una calculada combinación de todas ellas.

Lo primero que hay que diferenciar a este respecto es que el cómic, entendido de modo general como la representación de un significado por medio de una viñeta donde el dibujo se articula con un texto, es un arte en sí mismo - el noveno para ser exactos. Will Eisner lo llamó “arte secuencial”, en tanto que “la disposición de dibujos o imágenes y palabras para narrar una historia o dramatizar una idea”.⁶⁰ Otros autores como R. C. Harvey lo han definido como “narraciones pictóricas o exposiciones en las que las palabras (a menudo insertadas en el área de la imagen dentro de los globos de voz) suelen contribuir al significado de las imágenes y viceversa”.⁶¹ Este tipo de definiciones destacan algo significativo: que los comics surgen por combinación de las artes del espacio (pictóricas mayoritariamente) y del tiempo (rítmicas por definición), y que vienen normalmente acompañadas por textos escritos que contribuyen a la creación de su sentido. Esta naturaleza mixta no los aleja necesariamente de sus parientes de la literatura, pues además del elemento textual, se trata de un medio *impreso* por definición; y en el caso particular de los *comic-books* americanos, *bande dessinées* franco-belgas, *historietas* españolas, *fumetto* italianas o *mangas* japoneses, por no decir de las *novelas gráficas*, su formato encuadernado los asemeja enormemente a un libro en el sentido tradicional. Esto último no debería sin embargo llevarnos a engaño, pues como recuerda el mismísimo Stan Lee para el comic-book americano, a estas alturas éste ya no puede ser entendido como un volumen recopilatorio de comic-strips como sí lo fuera allá en sus orígenes,⁶² sino como un producto particular con unas cualidades muy determinadas:

Consideremos la palabra *comicbook*. Llevo años luchando una batalla perdida contra el resto del mundo por esta palabra. Casi todo el mundo la deletrea *comic book* como si fueran dos palabras separadas. Así, *comic* [cómico] sería un adjetivo que modifica la palabra *book* [libro], haciendo de él por tanto un libro cómico. Una interpretación así le daría al lector ocasional la impresión falsa... Ahora, consideremos la sola palabra *comicbook*. ¡Ay, vaya diferencia! De repente, ya no es una apelación

⁶⁰ Eisner, W., *Comics and Sequential Art*. Poorhouse Press, 1985, p. 5.

⁶¹ Harvey, R. C., “Comedy at the Juncture of Word and Image”, en: Varnum, R./Gibbons, C. (eds.), *The Language of Comics: Word and Image*. University Press of Mississippi. 2001, p. 76.

⁶² Cfr. Beerbohm, R./Olson, R. D., “The platinum Age: the American Comic Book: 1883-1938, Further Concise History & Price Index of the Field as of 2008”, en: *The Official Overstreet Comic Book Price Guide*, 38ª ed., ed. Robert M. Overstreet, House of Collectible, New York, 2008, p. 367.

indicativa de lecturas humorísticas, sino más bien un término genérico que denota un tipo específico de publicación.⁶³

Este tipo de *especificidad* va a exigir, por lo tanto, un nuevo tipo de mirada hermenéutica, con unos métodos de análisis que encajen con sus leyes de composición técnica y respondan con soltura a la diferencia de su naturaleza combinada. Una tarea nada fácil, por otro lado, cuando sus líneas de gestación son tantas y tan variadas. Es en el marco de esta necesidad que surge entonces la idea de la *interdisciplinariedad*: en los comics más que nunca, su sentido, parafraseando la “comprensión dialógica activa” de M. M. Bajtin, “descubre sus profundidades al encontrarse y al tocarse con otro sentido, un sentido ajeno: entre ellos se establece una suerte de diálogo que supera el carácter cerrado y unilateral de estos sentidos, de estas culturas”.⁶⁴ El sentido de los comics emana, por tanto, de una interconexión con las otras artes, así como con discursos de carácter heterogéneo (históricos, estéticos, filosóficos, etc...). Y esto orienta al hermeneuta hacia el extenso litoral de una ciencia de la cultura.

Una revelación de este tipo posiblemente pondrá en guardia al lector, pues le recordará el intento de autores como Iuri Lotman, Siegfried J. Schmidt o Teun A. van Dijk cuando propusieron integrar la ciencia literaria en una suerte de semiótica de la cultura⁶⁵ o de ciencia general de los medios de comunicación.⁶⁶ De acuerdo con aquel plan, la *comparación* que viene significada en la etiqueta de “literatura comparada” dejaba de ser de la literatura con la literatura (tal y como reza en su sentido originario) para pasar a serlo con otras artes y discursos.⁶⁷ Como resultado, se inauguraba la era de los *Cultural Studies* y la *interdisciplinariedad*, en la que la teoría de la literatura comenzaría un doloroso proceso de renuncia a su objeto propio. El hermeneuta literario pasaba a convertirse en una especie de “policía” según la célebre metáfora formulada por Jakobson en 1921, y la literatura comparada perdería en especificidad:

Hasta ahora se podría comparar a los historiadores de la literatura con un policía que, proponiéndose detener a alguien, hubiera echado mano al azar de todo lo que encontró en la habitación y aún de la gente que pasaba por la calle vecina. Los

⁶³ Lee, S., “Introduction”, en: Daniels, L. (ed.), *Marvel: five fabulous Decades of the world's greatest comics*, Virgin Books, London, 1991, p. iii.

⁶⁴ Bajtin, M. M., “De los apuntes de 1970-1971”, en: Bajtin, M. M., *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1982, p. 352.

⁶⁵ Cfr. Lotman, I. M., *Semiótica de la cultura*, selección de Jorge Lozano, Madrid, Cátedra, 1979.

⁶⁶ Schmidt, S. J., *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1990, p. 14. Para este tema, cfr. Wahnón, S., *Op. cit.*, p. 26.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 31.

historiadores de la literatura utilizaban todo: la vida personal, la psicología, la política, la filosofía. Se componía un conglomerado de pseudo disciplinas en lugar de una ciencia literaria, como si se hubiera olvidado que cada uno de esos objetos pertenecen respectivamente a una ciencia: la historia de la filosofía, la historia de la cultura, la psicología, etc..., y que estas últimas pueden utilizar los hechos literarios como documentos de segundo orden.⁶⁸

Irónicamente, este peligro de dispersión desaparece en el caso de los comics. Pues precisamente en razón de su naturaleza específica, aquella interdisciplinariedad que estuvo a punto de acabar con la ciencia literaria se presenta en este caso como una estrategia indispensable de acceso específico al objeto. En el origen de los comics a principios del s. XX está una apertura coyuntural que conecta las técnicas, las expresiones artísticas y los discursos culturales - la misma que por otro lado nos traería el arte cinematográfico, y más recientemente los videojuegos. De ahí que los estudios sobre comics hayan de hacer uso de una variedad de textos, medios, disciplinas y discursos (literarios, políticos, filosóficos...) que reflejen dicha apertura, sin que esto haya necesariamente de comprometer la ciencia comparatista en cuestión. No se trata de una licencia arrogada, es una necesidad de la especificidad. La tarea entonces es definir qué clase de textos, medios, disciplinas y discursos aplicar a qué comics. En el párrafo siguiente vamos a tratar de ajustar este asunto para los comic-books de superhéroes en particular - piedra angular del comic-book americano en general - de cara a definir posteriormente las posibilidades metodológicas para la búsqueda de su sentido en la artísticidad.

3.2. ¿Cómo es posible el conocimiento en una hermenéutica del comic-book?

Para el cometido recién propuesto, vamos a introducir en este punto lo que podríamos considerar las dos tendencias de corte fundamentales en la metodología interpretativa del comic-book. Como demostraremos a continuación, ambas disposiciones se van a revelar insuficientes. Su consideración, sin embargo, es necesaria para poder luego lanzar una propuesta metodológica a nuestro juicio más propia y adecuada para nuestro objeto.

⁶⁸ Citado en 1925 por Boris Eijerbaum en *La teoría del "método formal"*, en: Todorov, T. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, S. XXI, México, 1970, pp. 25-26. Citado a su vez por Wahnón, S., *Op. cit.*, p. 30.

La primera de esas corrientes, altamente recurrente, deriva de la teoría campbelliana del *monomito*. En 1949, el mitólogo estadounidense Joseph Campbell (1904-1987) escribió *The Hero with a thousand faces*, una obra en la que se proponía demostrar la estructura común que subyace a los relatos mitológicos de todas las culturas. Bajo el signo de la teoría de las “ideas elementales” de Adolf Bastian, quien creyó poder encontrar fundamentos comunes con los que construir una *Weltanschauung* unitaria para toda la historia de la humanidad; de las investigaciones sobre el mito tanto de J. G. Frazer como de Otto Rank; así como igualmente influenciado por la teoría de los arquetipos y del inconsciente colectivo de Carl Jung, Campbell normaliza los relatos mitológicos de acuerdo a lo que él denominó “monomito” o “viaje del guerrero”. Un recorrido en el que se embarcan *todos* los héroes de aventura:

Ya sea el héroe ridículo o sublime, griego o bárbaro, gentil o judío, su viaje varía muy poco en su plan esencial. Los cuentos populares representan la acción heroica como física; las mayores religiones muestran la deuda como moral; sin embargo, se encontrarán sorprendentemente pocas variaciones en la morfología de la aventura, el papel envuelto en ellas, las victorias ganadas. Si uno u otro de los elementos básicos del patrón arquetípico se omite de un cuento de hadas, leyenda, ritual o mito dado, resulta quedar implícito de alguna otra manera – y la omisión en sí misma es algo más que presente en la historia de la patología y del ejemplo.⁶⁹

Según el análisis de Campbell, *todos* los héroes de la cultura reproducen en mayor o menor medida un viaje de reconocimiento en tres estadios. El primer estadio es el de la *partida* o *separación*, desplegada asimismo en cinco momentos. La primera de ellas es “La llamada a la aventura”, en la cual el héroe recibe un mensaje que le impele a emprender un viaje potencialmente peligroso. Si rechaza ese mensaje, experimenta entonces el “rechazo a la llamada”. Cuando acepta la aventura, recibe ayuda sobrenatural o algún tipo de ayuda inesperada.⁷⁰ A partir de ese momento el héroe está preparado para “cruzar la primera puerta” [*The first Threshold*] o “la barriga de la ballena”, una experiencia física o mental por la que el héroe habrá de abandonar la comodidad de su hogar para adentrarse en lo desconocido.

El segundo estadio del viaje es el de la *iniciación*, e incluye seis categorías: “El camino de las pruebas” [*The Road of Trials*] son las batallas que el héroe ha de afrontar de camino; le sigue “el encuentro con la diosa” [*The meeting with the goddess*], un incidente en el que una

⁶⁹ Campbell, J., *The hero with a thousand faces*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1949, p. 38.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

figura poderosa o sobrenatural le imprime fuerzas al héroe con las que continuar el viaje; el héroe puede ser puesto a prueba por la “mujer como tentación” [*Woman as the Temptress*], otra figura femenina; en la subfase de “reconciliación con el padre” [*Atonement with the father*], el héroe ha de confrontar los “aspectos horrorosos del padre”, el cual influencia al héroe.⁷¹ La “apoteosis” [*Apotheosis*] es la realización del potencial heroico del héroe. El héroe obtiene entonces la “gracia definitiva” [*Ultimate Boon*] para iluminar, beneficiar o redimir el mundo con su retorno.

Y el tercer y último estadio: el *retorno*. Esta última etapa se subdivide también en seis categorías. El héroe puede sentir la “negativa al retorno”, donde el héroe no quiere dejar el otro mundo para volver a casa. El “vuelo mágico”, es el proceso en el que finalmente sí vuelve a casa, pero si no consigue realizarlo debe experimentar el “rescate del mundo exterior” [*Rescue from Without*]. El héroe entonces “cruzaré el umbral del regreso” [*The Crossing of the Return Threshold*], y se convertirá en el “maestro de dos mundos” [*Master of Two Worlds*], con lo que finalmente, obtendrá la “libertad de vivir” [*Freedom to live*] - lo cual no es otra cosa que la reconciliación de la conciencia individual como la voluntad universal, es decir, la aceptación de la condición humana.⁷²

Desde su publicación, esta explicación de los mitos heroicos a partir de un patrón denominador común ha gozado de un considerable respaldo en la práctica comparada. Entre otros muchos autores, podemos subrayar por ejemplo a John G. Cawelti, en cuyo honor la *American Culture Association* presenta un premio anual.⁷³ Richard Reynolds hace lo propio cuando estudia el caso particular de los comic-books de superhéroes como narrativa mitopoética.⁷⁴ Una gran parte de la bibliografía que se ocupa del género superheroico afirma de ese modo que las conexiones con lo sagrado están presentes en los comic-books desde sus inicios, por ejemplo en su disposición de personajes sutilmente desnudos aun cuando van

⁷¹ *Ibid.*, p. 126.

⁷² *Ibid.*, p. 238.

⁷³ “El verdadero foco de interés en las historias de aventuras es el carácter del héroe y la naturaleza de los obstáculos que tiene que superar. Esta es la más simple y quizás la más antigua y atractiva de todas las formulaciones. Se puede trazar claramente una línea entre estas y los mitos y épicas de épocas anteriores las cuales han sido cultivadas de una forma u otra por casi todas las culturas humanas. Por lo menos en la superficie, el atractivo de esta forma es obvio. Presenta un personaje con el que la audiencia se identifica, atravesando los peligros más fundamentales hasta alcanzar el éxito. Quizás, la fantasía moral implícita en este tipo de historia es la de la victoria sobre la muerte, aunque también hay todo tipo de triunfos subsidiarios disponibles dependiendo del material cultural particular empleado: el triunfo sobre la injusticia y la ausencia de ley en el western; la salvación de la nación en las historias de espías; la superación del miedo y la derrota del enemigo en la historias bélicas”. Cawelti, J. G., *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, University of Chicago Press, Chicago, 1976, p. 40.

⁷⁴ Cfr. el análisis de Reynolds acerca de la figura del padre en los comic-books de superhéroes en el párrafo titulado “*Atonement with the Father*”: *Superman*, en: Reynolds, R., *Superheroes. A Modern Mythology*, Series: Studies in Popular Culture, UPM, Jackson, 1994, p. 60 y ss.

ceñidos en su vestimenta (“El lector comprende de manera inconsciente que la casi desnudez de colores llamativos es el atuendo propio de los personajes de ficción que recrean sueños y fantasías, igual que los antiguos dioses”);⁷⁵ o también en el hecho explícito de que muchos de los superhéroes más importantes son o están inspirados en dioses y héroes clásicos (Hércules, Shazam - encarnando como acrónimo los poderes de Salomón, Hercules, Atlas, Zeus, Aquiles y Mercurio -, Wonder Woman y las Amazonas, Hawkman y la mitología egipcia, el mutante Mercurio o el mismo dios Thor entre muchos otros).⁷⁶ Una narrativa superheroica autoconsciente de su tradición ha tematizado estas supuestas conexiones de manera explícita, como por ejemplo *Prometea* de Alan Moore, o los guiños de su *Watchmen*, cuando el personaje de Ozimandias recorre para su iniciación el mismo viaje que siglos antes había hecho su héroe y modelo Alejandro Magno.⁷⁷ Además, estas conexiones están también presentes en otros medios, tal y como acreditó públicamente el mismo George Lucas al reconocer su inspiración directa en la teoría campbelliana del monomito en el momento de elaboración del guión de una de las mayores mitologías que la industria cultural haya dado a luz en la segunda mitad del s. XX: *Star Wars*.⁷⁸

Sin embargo, a pesar del atractivo de su planteamiento y de su extendida popularidad, esta teoría campbelliana de los mitos no está ni mucho menos libre de dificultades. Donald J. Cosentino describe la propuesta de Campbell como una “sopa de mitos que pierde todo sabor local”.⁷⁹ Y Robert Elwood, en su *The politics of Myth*, afirma que Campbell entiende el mito de manera sesgada, desde la “tendencia a pensar los pueblos, la razas, las religiones o los grupos en términos genéricos”,⁸⁰ para acabar “representando fuera de toda duda su apropiación por la conciencia burguesa [...] tendiendo a subjetivizar y a estetizar los mitos y las historias que tienen sus verdaderas raíces en la alienación social y la privación

⁷⁵ Daniels, L., (ed.), *Marvel: five fabulous Decades of the world's greatest comics*, H.N. Abrams, London, 1991, p. 17.

⁷⁶ Cfr. Bainbridge, J., “Worlds with Worlds. The role of Superheroes in the Marvel and DC Universe”, en: Ndalians, A. (ed.), *The Contemporary Comic Book Superhero*, Routledge, New York, 2009, p. 67.

⁷⁷ El problema de los arquetipos de Jung ha sido también tematizado en la serie *The Maxx* (Kieth, S., Image Comics, marzo 1993-agosto 1998). Cfr. Klock, G., *Op. cit.*, pp. 6-8.

⁷⁸ Cfr. Larsen, S./Larsen, R., *Joseph Campbell: A Fire in the Mind. The Authorised Biography*, Inner Traditions/Bear, 2002, p. 541. Se puede ver también el primer capítulo (*The Hero's Adventure*) de la serie documental *The Power of Myth* (PBS, 21 de junio 1988-26 junio 1988). Este uso mediado de la antigüedad mítica ha sido denominado por C. W. Marshall “indirect reference” (cfr. Marshall, C. W., “Odysseus and the Infinite Horizon”, en: Kovacs, G./Marshall, C. W. (eds), *Son of Classics and Comics*, Oxford University Press, 2015, p. 21).

⁷⁹ Cosentino, D. J., “African Oral Narrative Traditions” en: *Teaching Oral Traditions*, Foley, J. M. (ed.), Modern Language Association, New York, pp. 174-188.

⁸⁰ Elwood, R., *The politics of Myth: a Study of C.G. Jung, Mircea Eliade, and Joseph Campbell*, SUNY, Press, Albany, New York, 1999, p. X.

económica”.⁸¹ En otras palabras, Campbell estaría ignorando el movimiento contingente de lo histórico-material conforme a redes de intereses, para forzar en su lugar una categorización idealista-universalizante desde la que obliga a cada mito singular a encajar en categorías más amplias, perdiendo por tanto en precisión sobre la particularidad. En nombre de una suerte de *mitología sobre la mitología*, se obvia el carácter específico del relato. Un buen ejemplo para demostrar esta pérdida para el caso del comic-book superheroico es la inadvertencia de lo que Umberto Eco llamaba “presentificación continua”,⁸² crisis del tiempo narrativo que crea un clima onírico donde “cada uno de los acontecimientos reanuda, con una especie de inicio virtual, el acontecimiento anterior, aunque ignorando el final del mismo [...] *como si nada hubiera sucedido antes, o sea, como si el tiempo hubiese vuelto a empezar*” -⁸³ y que procede de la necesidad de su valorización como mercancía.⁸⁴ Este rasgo, por ejemplo, es novedoso, y no procede en absoluto de los mitos clásicos. Y es que en definitiva, como nos recuerda el mitólogo G. S. Kirk: “no hay ninguna definición del mito. No hay ninguna forma platónica del mito que se ajuste a todos los casos reales. Los mitos difieren enormemente en su morfología y su función social”.⁸⁵

La innegable insuficiencia de la teoría clásica del monomito para explicar la singularidad ha movido finalmente a algunos seguidores a reconocer una cierta obligación de estos relatos con las tendencias culturales y políticas del período histórico en el que se pronuncian, se comparten, se cuentan. Este es el caso, sin ir más lejos, de Richard Reynolds, cuando admite desde el punto de vista de la semántica que “[l]as narrativas superheroicas aclaran sustancialmente ciertos mitos ideológicos acerca de la sociedad a la que se dirigen”.⁸⁶ En el espacio de esa concurrencia surge entonces el denominado “criticismo mítico”:

El criticismo mítico es un tipo de criticismo retórico que examina un texto dado en relación a sus significados simbólicos-culturales. Los símbolos utilizados en el curso de

⁸¹ *Ibid.*, p. 145.

⁸² Eco, U., *Op. cit.*, p. 239.

⁸³ *Ibid.*, p. 242.

⁸⁴ En el comic-book superheroico, este “esquema iterativo” es el mecanismo que permite una cantidad ilimitada de microrrelatos (un crimen tiene lugar – Clark Kent se transforma en Superman – Superman impide el crimen y detiene a los agresores – Superman vuelve a transformarse en Clark Kent) como infinita fuente de valorización y consumo dentro de un macrorrelato estático e inamovible (el planeta Krypton va a estallar – Kal-El es su único superviviente – Kal-El llega a la Tierra y vive en ella como Clark Kent – Clark Kent se transforma continuamente en Superman para salvar la Tierra de infinitos peligros); en los relatos clásicos, por contraste, no existe diferencia alguna entre el microrrelato y el macrorrelato: a Heracles se le conoce por el ciclo de sus trabajos, y a Ulises y a Eneas por los episodios narrados en la *Odisea* y la *Eneida*, ni más ni menos.

⁸⁵ Kirk, G. S., *Myth: its meaning and functions in ancient and other cultures*, Sather Classical Lectures, vol. 40, xii, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1970; Univ. of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1970. Citado por García Gual, C., *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 1995, p. 15.

⁸⁶ Reynolds, R., *Superheroes. A modern Mythology*, UPM, Jackson, 1994, p. 74.

una narrativa a menudo representan otras figuras o valores dentro de una tradición cultural dada. Todo criticismo retórico se preocupa por el significado, y en el criticismo mítico los investigadores analizan el texto cuidadosamente de cara a identificar la manera en la que símbolos clave presentes en el texto están dirigidos a preocupaciones culturales adicionales.⁸⁷

Este tipo de criticismo es por ejemplo el que ponen en práctica autores como John S. Lawrence y Robert Jewett. En su estudio *The Myth of America Superhero*, dichos autores consideran variaciones contextuales del monomito campbelliano; y así, localizan lo que ellos denominan el “monomito americano”:

Una comunidad en un paraíso en armonía es amenazada por el mal; las instituciones normales fracasan al intentar contener esta amenaza; un superhéroe altruista emerge para renunciar a las tentaciones y llevar a término las labores de redención; ayudado por el destino, su victoria decisiva restaura la comunidad a su condición paradisíaca: el superhéroe vuelve entonces a la oscuridad. [...] [E]l monomito americano seculariza los dramas judeo-cristianos de redención comunitaria que surgieron en suelo americano, combinando elementos del servidor altruista que da impasiblemente su vida por los otros y del cruzado entusiasta que destruye el mal... Sus habilidades superhumanas reflejan una esperanza por lo divino, poderes redentores que la ciencia no ha llegado a erradicar del entendimiento popular.⁸⁸

Según Lawrence y Jewett, la estructura del monomito campbelliano está efectivamente presente en multitud de relatos contemporáneos (*Matrix*, *Rambo*, *Star Trek*, *Star Wars*, etc.). Pero cuidándose de reducir y limitar el monomito a un esquema ahistórico de explicación universal acerca del conjunto de mitologías posibles, aquí los autores estudian el uso concreto que se ha hecho y se hace de él en la construcción de los modelos ideologizantes y de valor que han servido para edificar, sustentar, perpetuar y extender la nación norteamericana. Para estos autores, el patrón del monomito se demuestra válido en tanto que funcional para la cultura capitalista-industrial (estadounidense), en cuya clave la filosofía moral y política podría llegar a resolver preguntas como éstas:

⁸⁷ Duncan, R./Smith, M. J., *The Power of Comics. History, Form and Culture*, Continuum, New York/London, 2009, p. 284.

⁸⁸ Lawrence, J. S./Jewett, R., *Op. cit.*, pp. 6-7.

...¿por qué en un país que se erige a sí mismo como el modelo democrático supremo para el mundo nos deleitamos representando impotentes instituciones democráticas que sólo pueden ser rescatadas por superhéroes al margen de la ley? ¿Son estas historias válvulas de escape para el stress de la democracia, o representan el anhelo de algo diferente a ella?⁸⁹

Más adelante en este trabajo profundizaremos de manera específica en algunas de las cuestiones que aquí estos autores nos plantean. De momento, merece la pena destacar la propensión ampliamente extendida que existe dentro de los estudios críticos sobre el medio a relacionarlo con matrices arquetípicas dadas, inclinación que podría llevar a conclusiones etnológicas tan arriesgadamente genéricas como la siguiente:

Las identidades secretas siempre llamaron la atención de los hijos de los *inmigrantes judíos*, por supuesto porque giraban en torno a la idea de llevar la máscara que les permitía ser americanos, consumidores seculares modernos, pero que les permitía también formar parte de una sociedad secreta al estilo de un viejo Caín, sin peligro entre aquellos que conocían su secreto. Los superhéroes trajeron algo a esas historias que *El Zorro* y el *Pimpinela Escarlata* nunca alcanzaron, pues sus identidades, los hombres en mallas de colores, eran tan elementales, tan universales, tan transcendentales para el mundo que les hacía llevar máscaras que portaban con ellos un optimismo sin precedentes acerca del valor de la realidad interior de cada uno. Todos sabíamos que Clark Kent era sólo un juego fingido por Superman, y que el único tipo que importaba era aquel alienígena que apareció por Metropolis sin historia y sin padres.⁹⁰

Los estudios comparativos en ese sentido son muchos; y la práctica totalidad de ellos se mueve, como decimos, en la matriz propuesta a mediados del s. XX por Joseph Campbell en remisión a componentes antropológicos dados de antemano.⁹¹

*

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 7-8.

⁹⁰ Jones, G., *Men of tomorrow. Geeks, Gangster, and the Birth of Comic-books*, Basic Books, New York, 2004, p. 29. El subrayado es mío.

⁹¹ A los estudios ya citados, podemos sumar el ejemplo de Packer, S., *Superheroes and Superegos: Analyzing the Minds Behind the Masks*, ABC-CLIO, 2009, p. 86 y ss.; la conexión que se establece entre el cómic superheróico y el mundo clásico en Kovacs, G./Marshall, C. W. (eds.), *Classics and Comics*, Oxford University Press, 2011; el criticismo mítico de Van Ness, S. J., *Watchmen as Literature: A Critical Study of the Graphic Novel*, McFarland, 2010; el redescubrimiento de la superheroína en McCausland, E., *Wonder Woman. El feminismo como superpoder*, Errata Naturae, Madrid, 2017 (especialmente el cap. V “Mutaciones del arquetipo, el viaje de la superheroína”); o Vélez A., *Superheroínas. Lo que no sabías sobre las mujeres más poderosas del cómic*, Redbook ediciones, Barcelona, 2017 (especialmente el § “Las heroínas patrióticas. Dios salve a América”, pp. 47-54). Además de un largo etcétera.

Este programa de considerar gran parte de los productos culturales de la sociedad industrial, los comic-books en particular, como una “mitología moderna”,⁹² deudora en definitiva de estructuras arquetípicas que están en su base, es estimulante, y no ponemos en duda su puntual utilidad para el análisis de algunos rasgos de nuestro objeto. Sin embargo, es importante subrayar los serios riesgos que supone. Si estos esquemas están diseñados, en mayor o menor medida, para ayudarnos a reconocer de manera mayéutica algo que en el fondo ya conocíamos, entonces el éxito del modelo se mide en la coincidencia, en la continua referencia a la identidad, y cuando mejor funciona es cuando la diferencia se reduce a cero. Pero al proceder de esta manera, estaremos anulando la posibilidad del arte como producción libre y creativa, y estaremos malinterpretando las razones del reiterado interés del lector y de la crítica por estos productos. El uso de la “mitología estructural” para la explicación de fenómenos que son históricos (i.e. dinámicos) nos ata de pies y manos para alcanzar a entender precisamente lo que queda fuera del esquema, y por lo que en último término seguimos acercándonos a ellos: en el caso de la obra de arte, y del comic-book en particular, su *originalidad*. Se requiere por tanto sobre el mito una perspectiva más abierta que le permita hablar desde su particularidad.

Una de las propuestas más recientes en este sentido es, por ejemplo, la de Geoff Klock en su obra *How to Read Superhero Comics and Why*, cuando analiza el tercer movimiento que se dio en la historia del comic-book americano a partir de la década de los 80, ese periodo que otros llaman el periodo postmoderno o deconstruccionista de la historia del comic-book y que el autor denomina periodo de la “narrativa superheroica de revisión” (*revisionary superhero narrative*).⁹³ En esa obra, Klock intenta demostrar cómo la ficción superheroica hay que entenderla dentro de la historia de su tradición como una historia de *influencias acumuladas*, en una línea de continuidades y discontinuidades. Pero esta línea no remite una y otra vez, como sí afirman otros autores de la crítica literaria, a un patrón arquetípico dado, sino que se mueve en un espacio interpretativo donde se garantiza la posibilidad de un discurso nuevo y original (“becomes new”). Para afirmar esto, Klock se inspira en las posibilidades creativas que aporta el “viraje” del *misreading* bloomiano (*clinamen* en sentido estricto, de acuerdo con el término acuñado por Lucrecio para defender la doctrina epicúrea de la creación)⁹⁴ hacia algo más allá de la significación e interpretación literal:

⁹² Cfr. Reynolds, R., *Superheroes. A Modern Mythology*, UPM, Jackson, 1992.

⁹³ “Aquí, la densidad constructora de la tradición se convierte en ansiedad, y la narrativa superheroica en literatura”. Klock, G., *How to read Superhero comics and why*, Continuum, New York, 2002, p. 3 y ss.

⁹⁴ Bloom, H., *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Oxford, 1973, p. 14.

Todos los criticismos que se consideran como tales vacilan básicamente entre la tautología - en la que el poema es y se significa - y la reducción - en la que el poema significa algo que no es en sí mismo un poema. El criticismo antitético debe empezar por negar tanto la tautología como la reducción, una negación ésta mejor ofrecida por la afirmación de que el significado de un poema sólo puede ser poema, pero *otro poema - un poema no en sí mismo*. Y no un poema elegido con total arbitrariedad, sino cualquier poema mayor escrito por un indudable precursor, incluso aunque el efebo nunca *leyera* ese poema. El estudio de las fuentes es aquí completamente irrelevante; estamos aquí hablando de palabras primarias, pero los significados antitéticos y las mejores interpretaciones equívocas [*misinterpretations*] de un efebo bien pueden ser de poemas que nunca ha leído.⁹⁵

Del Batman de Frank Miller a la obra de Alan Moore, pasando por el análisis de las revisiones llevadas a cabo por Grant Morrison, Warren Ellis o Peter Milligan, la propuesta de Klock en clave bloomiana es clara, y se levanta en cierto modo como protesta contra todas esas lecturas que quieren ver en las figuras superheroicas “la cara número mil una, mil dos o mil tres del héroe monolítico campbelliano de las mil caras”.⁹⁶ Lecturas arquetípicas que Klock enmarca en lo que él llama “la tríada Jung-Lévi-Strauss-Campbell”,⁹⁷ y que a la postre no consiguen aportar grandes novedades para el análisis crítico del medio y de sus figuras más allá de acabar desautorizando el valor de los comic-books como obra de arte en sí misma. Un propósito sin duda encomiable, si no fuera porque, en el fondo, vuelve a funcionar de manera temerariamente idealista al explicar el fenómeno creativo no en los márgenes de ese fenómeno histórico específico sino de manera autónoma por referencia/divergencia posible a otras obras del medio.⁹⁸ En otras palabras, y tal como evidencia su selección de autores y obras,⁹⁹ Klock quiere pensar la cuestión del espacio creativo en los comic-books desde una concepción clásica de la autoría personal en un proceso histórico limpio y lineal. No contempla en cambio ese proceso desde una lógica de producción que lo hace dependiente, sin ir más lejos, de las cifras de ventas; o que modula la autoría según las necesidades del copyright y el canon de personaje, haciendo desaparecer en la mayor parte de los casos la figura del autor personal a

⁹⁵ *Ibid.*, p. 70. Citado en Klock, G., *Op. cit.*, p. 11.

⁹⁶ Klock, G., *Op. cit.*, p. 8.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ En referencia por ejemplo a *The Dark Knight Returns* de Frank Miller, Klock busca argumentar que “intenta conformar una historia (*story*) que ofrece un sentido de su historia (*history*), más que añadir mecánicamente otra historia (*story*) al folklore Batman”. Klock, G., *Op. cit.*, p. 28.

⁹⁹ “Muchas obras en el género de superhéroes no estarán presentes en la discusión, incluyendo muchos comics de superhéroes etiquetados recientemente como revisionarios o revisionistas”. Klock, G., *Op. cit.*, p. 16.

favor de una suerte de autoría compartida (dibujantes, guionistas, entintadores, rotulistas, editores, etc...). Y es que las formas de autoría clásica tal y como se conocen desde la era de la imprenta son en el caso de los comic-books generalmente inexistentes, y allí cuando se celebran suceden como acontecimiento excepcional a la normativa periódica.

No vamos a negar que existen dentro del medio algunas “lecturas equívocas” de personaje, especialmente a partir del estallido creativo de la década de los 80. Esta equivocidad creadora, como veremos más adelante a lo largo de nuestro estudio, puede ser útil en muchas ocasiones para el análisis, pues la ansiedad por salir de la influencia que han padecido algunos autores creativamente más ambiciosos sirve muchas veces para poner de manifiesto ciertos lugares comunes de la narrativa desde los que poder estudiar con comodidad ciertos rasgos caracterológicos propios del canon del personaje. Pero estas tomas de distancia son, en realidad, prácticas heterodoxas, desviaciones ricas pero puntuales del canon y del núcleo colaborativo de la autoría compartida que, más allá de su valor analítico, no bastan por sí solas como objeto último desde el que poder considerar la esencia específica del producto si luego no son de nuevo reintegrados en la forma producto de la que se derivan. El mismo *The Dark Night Returns* de Frank Miller, al que Klock recurre en su libro con tanto convencimiento, contradice su propia tesis por la vía de la deconstrucción del autor individual, pues “[l]a versión que finalmente se hizo debía de ser su [de Miller] cuarto o quinto borrador. El argumento básico era el mismo, pero de camino sufrió un montón de desviaciones [detours]” de mano del director editorial de DC Dick Giordano así como otros muchos artistas.¹⁰⁰ La hoy aceptada consideración de los héroes del comic-book como “el equivalente postindustrial de las figuras populares [folk figures]”¹⁰¹ remite indirectamente a la idea de una *Volksdichtung* o poesía popular, lo que supondría una emancipación relativa del dogma de la autoría individual con todas sus implicaciones.¹⁰² Lecturas contra-estructuralistas como la de Klock parecen a menudo obviar esta posible peculiaridad.¹⁰³

¹⁰⁰ Daniels, L., *Batman: The Complete History*. Chronicle Books, 1999, p. 147.

¹⁰¹ Dennis O’Neil. Citado por Pearson y Uricchio, “Notes from the Batcave”, en: Pearson, R./Uricchio, W., *Reframing Culture*, Princeton Univ. Press, 1993, p. 23.

¹⁰² En la polémica clásica en torno a los textos homéricos, F. Nietzsche argumentaba que “no existe de hecho, en la realidad, una contraposición de esa naturaleza entre poesía popular [*Volksdichtung*] y poesía individual [*Individualdichtung*]; más bien toda poesía, y naturalmente también la poesía popular, necesita de un individuo particular como mediador. Aquella contraposición, por lo demás ilegítima, sólo tiene sentido si se entiende por poesía individual una poesía que no ha crecido sobre el terreno de los sentimientos populares, sino que se remonta a un creador extraño al pueblo y ha sido creada en una atmósfera extraña al pueblo, por ejemplo en el gabinete de estudio del erudito”. Nietzsche, F., *Philologische Schriften, (1867-1873)*, Bornmann, F./Carpitella, M. (ed.), *Kritische Gesamtausgabe Werke*, vol. II.1, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1982, p. 261.

¹⁰³ Me parece pertinente completar esta idea con una cita con la que Umberto Eco problematiza este asunto: “La industria de la cultura de masas fabrica los comics a escala internacional y los difunde a todos los niveles: ante ellos (como ante la canción de consumo, la novela policiaca y la televisión) muere el arte popular, el que surge

Geoff Klock publicó en el año 2002 *How to Read Superhero Comics and Why*, sin duda bajo el signo de Harold Bloom; y lo tituló así además en homenaje a su *How to Read and Why* (publicado por Bloom en el año 2000). Desde entonces, una serie de autores se han acogido a este tipo de lectura.¹⁰⁴ Otros, en cambio, han denunciado sus carencias, aduciendo que más allá de la promesa de una metodología general “no consigue ofrecernos una manera de «leer» cómics de superhéroes, ni siquiera arremete contra la idea de que realmente existe una manera, *per se*, de leerlos”, sino que se limita en su lugar a la descripción puntual de “cómo ciertos relatos de superhéroes posteriores a la edad de plata han respondido de manera consciente a sus inmediatos y potentes precursores de la edad de plata tardía”.¹⁰⁵ El problema de la propuesta metodológica de Klock estriba, en mi opinión, en no adecuarse plenamente a la naturaleza específica del objeto. Y eso le impide contextualizar sentidos, así como reconocer en último término las razones materiales por las que, en general, se produce el salto creativo.

**

De manera que, entre un planteamiento como el de las estructuras arquetípicas por un lado, y un planteamiento como el de la lectura equívoca por el otro, nos encontramos curiosamente con una situación muy parecida a aquella con la que se encontró Immanuel Kant cuando quiso establecer en su *Crítica de la razón pura* (1781/1787) la posibilidad de los *juicios sintéticos a priori* para la ciencia.¹⁰⁶ Pues por un lado nos encontramos con una metodología la cual, en el afán por referir el producto cultural al esquema dado del mito, no consigue sin embargo explicar cómo ese producto cultural tiene de original lo que tiene de original. Por otro lado, nos encontramos con una metodología que, intentando salvaguardar la posibilidad de la libertad creativa, tan sólo apunta a los espacios abiertos creados en el *misreading* de la tradición, pero sin atender a las razones materiales últimas por las cuales se da *ese misreading* y no otro *misreading* cualquiera más allá de la personalidad y el genio

desde abajo, mueren las tradiciones autóctonas, no nacen ya leyendas contadas al amor del fuego, y los narradores ambulantes no se llegan ya a las plazas ni a las eras a mostrar sus retablos. La historieta es un producto industrial, ordenado desde arriba, y funciona según toda la mecánica de la persuasión oculta, presuponiendo en el receptor una postura de evasión que estimula de inmediato las veleidades paternalistas de los organizadores. Y los autores, en su mayoría, se adaptan: así los comics, en su mayoría, reflejan la implícita pedagogía de un sistema y funcionan como refuerzo de los mitos y valores vigentes”. Eco, U., *Op. cit.*, p. 257.

¹⁰⁴ Por ejemplo Di Liddo, A., *Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel*, UPM, Jackson, 2009, pp. 47 y ss.

¹⁰⁵ Fleming, J., “Review of How to Read Superhero Comics and Why by Geoff Klock”, en: *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*. 2.1 (2005). Dept of English, Univ. of Florida. 8 Jul 2017. <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v2_1/reviews/fleming.shtml>.

¹⁰⁶ “Es un gran avance el poder reducir multitud de investigaciones a la fórmula de una única tarea. Pues no sólo se alivia así el propio trabajo determinándolo con exactitud, sino también la tarea crítica de cualquier otra persona que quiera examinar si hemos cumplido o no satisfactoriamente nuestro propósito. La tarea propia de la razón pura se contiene entonces en esta pregunta: *¿cómo son posibles los juicios sintéticos a priori?*” Kant. I., *Kritik der reinen Vernunft*, B 19.

puntual del poeta. En definitiva, y sin olvidar en ningún momento las distancias hermenéuticas que envuelven al objeto, pudiéramos casi sentirnos ante el clásico problema epistemológico de la modernidad: racionalismo frente a empirismo, entre la seguridad del *juicio a priori* que se cobra la espontaneidad del conocimiento nuevo (*juicio analítico*) y el dinamismo del *juicio sintético* que no puede ver antes de la experiencia (*juicio a posteriori*).¹⁰⁷ Dicho problema ya había sido previsto por Kant para el enigma de la producción estética en su *Crítica del Juicio* (1790), cuando refería las dos características de la obra bella en términos de *ejemplaridad* (su referencialidad dentro de ciertos esquemas) y *originalidad* (su distancia frente a obras anteriores):

Aunque el arte mecánico y el arte bello se distinguen mucho el uno de otro, el primero como mero arte de la laboriosidad y el estudio [*Erlernung*], y el segundo como arte del genio, no existe, sin embargo, arte bello alguno en el que algo mecánico que pueda ser comprendido y ejecutado de acuerdo a reglas -y por tanto *dentro de los criterios de lo enseñable* [*Schulgerechtes*]- no suponga la condición esencial del arte. Pues algo debe ser allí pensado como fin, ya que si no, no se podría llamar arte a su producto, sino que sería un mero producto de la casualidad; pero para dirigir un fin en la obra, se exigen determinadas reglas de las que nadie se puede librar. Y puesto que la originalidad del talento es una (pero no la única) parte esencial del carácter del genio, así las mentes ingenuas creen que la mejor manera de demostrar que son genios florecientes es renunciando a la obligación del aprendizaje de las reglas [...]. El genio sólo puede aportar *material rico* [*reichen Stoff*] como productos del arte bello; su procesamiento, y la *forma*, requieren de un talento educado por la escuela, para hacer de ello un uso que pueda salir airoso ante el juicio [*Urteilkraft*].¹⁰⁸

¹⁰⁷ “Los juicios analíticos (los que afirman) son por tanto aquellos en que el nexo entre predicado y sujeto se piensa mediante la identidad; aquellos por el contrario en que se piensa dicho nexo sin identidad se llamarán sintéticos. Podríamos también denominar a los primeros juicios explicativos, y extensivos los segundos, pues aquellos no añaden nada al concepto del sujeto mediante el predicado sino que simplemente lo descomponen en sus conceptos parciales, los cuales eran ya pensados en dicho concepto del sujeto (si bien de forma confusa). Por el contrario, los últimos añaden al concepto del sujeto un predicado que no era pensado en él ni podía extraerse de ninguna descomposición suya. [...] De ello se desprende por tanto claramente: 1) que los juicios analíticos no amplían nuestro conocimiento sino que exponen el concepto ya poseído por mí y me lo hacen comprensible; 2) que para reconocer que un predicado no contenido en el concepto le pertenece, no obstante, tengo que poseer, en el caso de los juicios sintéticos, algo más (X) que el concepto de sujeto en lo que apoyar el entendimiento. [...] La experiencia es, pues, aquella X exterior al concepto A sobre el que se basa la posibilidad de síntesis del predicado [...] (B) con el concepto A”. Kant, I., *KrV*, A 8.

¹⁰⁸ Kant, I., *Kritik der Urteilkraft*, § 47.

El principal inconveniente radica, empero, en que para Kant la obra de arte es producto del *genio* o “talento natural”, quien, a pesar de no poder prescindir del todo de las reglas heredadas de la tradición, “da la regla como naturaleza”.¹⁰⁹ Pero esto es algo que no tiene validez alguna cuando hablamos de muchos de los productos de la cultura industrial, en los que con frecuencia no sólo se echa en falta la presencia del genio sino fundamentalmente la del autor mismo. Un hecho que no impide, por otro lado, que exista la mercancía cultural *original*. La pregunta entonces se reformula: ¿cómo es posible la *creación sintética a priori* en la industria cultural? ¿Cuál es la condición de posibilidad de la originalidad de los productos de la *mass culture* cuando no pueden escapar de las condiciones materiales de su producción? A lo que cabe plantearse: ¿no será precisamente esa condición, a saber, la de ser productos históricos de un momento contingentemente propuesto, la que defina las reglas de su espontaneidad? Como ya vimos en el análisis de Eco, los productos culturales del capitalismo industrial gozan de un estatuto muy particular, entre lo “apocalíptico” de la sobredeterminación y la libre “integración”. En su necesidad por llegar a toda la comunidad y sobrevivir en el mercado viene inscrita de por sí la posibilidad de hacerlo de manera original, sin nada que envidiar a cualquier obra de arte de la “alta cultura” la cual es supuestamente deudora sólo de la virtud del genio creador individual. La posibilidad de que una mercancía cultural adquiera valor artístico original y ejemplar reside en su propia naturaleza como mercancía cultural, es decir en cómo las razones de su ontología exigen una semántica conocida entre un autor/productor y lector/consumidor al tiempo que abre un margen más o menos arriesgado de emprendimiento e innovación: oferta y demanda en los márgenes de la comunicación. De ahí por tanto que el análisis crítico no deba atender tan sólo a la determinación de una base estructural sobre un producto aparentemente inmóvil, ni tampoco al solo arrobamiento e intensidad de la lectura equívoca o *misreading*, sino que tiene que estudiar esa tensión desde las condiciones histórico-contingentes que pueden en un momento determinado producir el salto cualitativo. Sin olvidar, además, que este salto no se produce como alteración específicamente deliberada del orden de las cosas, sino como resultado “encontrado” que aparece sobre la superficie comunicativa en momentos puntuales de reproducción de su sustrato. El análisis crítico ha de aprender a mirar desde la lógica tectónica de la producción cultural, no al margen de ella. Otra cosa sería no corresponder a la naturaleza diferenciada de su objeto.

¹⁰⁹ *Ibid.*, § 46.

Considero, así pues, que la metodología que andamos buscando no puede ser otra que la de una *genealogía crítico-material* que sirva de articulación entre la singularidad de la obra y la reconstrucción de las condiciones de su acaecimiento. Si atendemos primeramente al adjetivo “crítico” tal y como figura en esta nominación, éste adquiere varios sentidos, pues por un lado es heredero de la tradición ilustrada frankfurtiana que busca en el análisis del discurso el desenmascaramiento de poderes ocultos que tienen una clara agenda política y axiológica de ocultamiento de las verdaderas relaciones sociales, en otras palabras “ideológica”. Por otro lado, y por ello mismo, se trata de un método “crítico” por cuanto asume el principio kantiano de una crítica (del griego *krinein*: separar, diferenciar) como estudio de las *condiciones de posibilidad* de la obra en cuestión. Esto implica ciertamente una historización de la obra, es decir un análisis dentro del contexto histórico-material en que se genera. Pero, a diferencia de la simplificación de la determinación base-superestructura por reflejo de los métodos histórico-materialistas al uso, ahora habrá de apoyarse conjuntamente en *la letra*, es decir en los materiales específicos de su particularidad. Éste es el significado último de crítica “material”, una perspectiva combinada que considera la obra como un producto de su contexto pero no la reduce a él.

Para ese fin, es importante ante todo señalar que la cualidad de la obra no se limita a reflejar su contexto de manera pasiva, sino que reúne activamente dentro de sí una serie de incidencias materiales desde cuya densidad se reifica dicha realidad. De la teoría del reflejo pasamos ahora a una teoría de la *refracción*, ahí donde el autor y su enfoque juegan su carta. Hermeneutas cercanos a la tradición marxista tales como V. N. Voloshinov y el círculo de Bajtin ya habían planteado una posibilidad semejante como salida a la encrucijada objetivismo/subjetivismo (con sus ascendentes en el estructuralismo y el romanticismo),¹¹⁰ primero a cuenta del lenguaje y luego como corrección de las corrientes formalistas rusas.¹¹¹

¹¹⁰ Cfr. Gardiner, M., *The Dialogics of Critique. M. M. Bakhtin and the Theory of Ideology*, Routledge, London/New York, 1992, pp. 10-17.

¹¹¹ Voloshinov, V. N., *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, trad. Tatiana Bubnova, Alianza, Madrid, 1992, pp. 47-48]: “La existencia reflejada en el signo no tanto se refleja propiamente como se *refracta* en él. ¿Qué es lo que determina la refracción del ser un signo ideológico? Es la intersección de los intereses sociales de orientación más diversa, dentro de los límites de un mismo colectivo semiótico; esto es, *la lucha de clases*. La clase social no coincide con el colectivo semiótico, es decir, con el grupo que utiliza los mismos signos de la comunicación ideológica. Así las distintas clases sociales usan una misma lengua. Como consecuencia, en cada signo ideológico se cruzan los acentos de orientaciones diversas. El signo llega a ser la arena de la lucha de clases. [...] Este carácter *multiacentuado* del signo ideológico es su aspecto más importante. [...] La clase dominante busca adjudicar al signo ideológico un carácter eterno por encima de las clases sociales, pretende apagar y reducir al interior la lucha de valoraciones sociales que se verifica en él, trata de convertirlo en signo monoacentual. [...] Pero en realidad todo signo ideológico vivo posee, como Jano bifronte, dos caras. Cualquier injuria puede llegar a ser elogio, cualquier verdad viva inevitablemente puede ser para muchos la mentira más grande. En las condiciones normales de vida social esta *contradicción implícita* en cada signo ideológico no puede manifestarse plenamente, porque un signo ideológico es, dentro de una ideología dominante, algo

Para estos teóricos, la intención del autor proyecta refractada no como una reproducción simétrica, sino como imagen transfigurada, exagerada, dramatizada como rayo.¹¹² La obra da así a significar, junto a la palabra del autor, una realidad histórica compleja con la que entra en *diálogo*. En virtud de las condiciones fundamentales de su producción (estar concebidos como mercancía comunicativa para el consumo, extensión en el tiempo y sobre todo ausencia de una única autoría unívoca) los comic-books son un magnífico ejemplo en el que reconocer *in extremis* este fenómeno.

En consecuencia, la crítica material que aquí intentamos defender se diferencia de las posturas histórico-materialistas en que nosotros asociamos el sentido de la obra no a una sola dinámica particular (“lucha de clases”, la genialidad individual, etc.) sino de modo más amplio a la incidencia de muchos otros factores de corte (intereses productivos, expectativas y sueños de la comunidad comunicativa a la que va dirigida, desplazamiento de los juegos modernos de sentido y de poder, etc...) que van a verse reunidos y re combinados en última instancia por el tamiz particular del autor dialogante. Ante todo, esto significa dos cosas: por un lado, se rechaza cualquier lógica determinista formulada de antemano, pues las condiciones históricas de gestación de la obra son múltiples y se cruzan de manera fortuita; por otro lado, la naturaleza organizada e insólita de la obra no responde plenamente a una independencia intencional (sea de clase, individual, etc), pues de nuevo la intención no es ponderable cuando las líneas o razones de gestación son muchas y variadas. La crítica material es un proceder que trabaja desde la contingente continuidad de un contexto generador hacia la ocasional

reaccionario y trata de estabilizar el momento inmediatamente anterior en la dialéctica del proceso generativo social, pretendiendo acentuar la verdad de ayer como si fuera la de hoy. Es lo que determina la capacidad refractante y distorsionadora del signo ideológico dentro de los límites de una ideología dominante”.

En cuanto a los intentos de mediación del énfasis formalista en la forma pura (externa) con su concreción histórica (interna), se puede ver Medvedev, P. N., *The Formal Method in Literary Scholarship*, trad. Albert J. Wehrle, Harvard Univ. Press, Cambridge, 1985, especialmente pp. 93 y 121-122.

¹¹² “Si imaginamos la *intención* de esa palabra, su *orientación hacia el objeto* como un rayo, podremos entonces explicar el juego vivo e irrepetible de colores y de luz en las facetas de la imagen creadas por la palabra a través de la refracción [*преломление*] del rayo-palabra, no ya en el interior del objeto mismo [...], sino en medio de las palabras, las valoraciones y los acentos «ajenos», atravesados por el rayo en su camino hacia el objeto: la atmósfera social de la palabra, que rodea al objeto, hacen que brillen las facetas de su imagen”. Bajtin, M. M., “La palabra en la novela”, en: *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena, S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, p. 95. Como complemento a esta idea: “Algunos elementos del lenguaje expresan abierta y directamente (como en poesía) las intenciones semánticas y expresivas del autor; otros refractan esas intenciones: el autor no se solidariza por completo con tales palabras y las acentúa de manera diferente - humorísticamente, irónicamente, paródicamente – Una tercera categoría se halla todavía más lejos de su instancia semántica última, y refracta todavía más bruscamente sus intenciones; y finalmente existen algunos elementos faltos por completo de las intenciones del autor”. *Ibid.*, pp. 115-116. “[S]e refractan las intenciones del prosista, y se refractan según diversos ángulos, en función del carácter social ideológico ajeno, del fortalecimiento y la objetivación de los lenguajes del plurilingüismo que se refractan”. *Ibid.*, p. 116. “Las intenciones del escritor en prosa son refractadas, y en diferentes ángulos, dependiendo del grado en que las lenguas refractadas y heteróglotas con las que trata son socio-ideológicamente ajenas, ya encarnadas, y ya objetivadas”. *Ibid.*, p. 300.

recombinación por el autor dentro de la variedad activa de las formas de la recepción. Al operar de este modo, este tipo de crítica le concede a la obra una relativa autonomía semántica que explicará su novedad y especificidad, mientras habla de cuestiones de composición histórica. Respeta una de las máximas más requeridas de la tradición hermenéutica de *atención a la letra*, al tiempo que reclama el estudio de la contextualidad.

Necesitamos, consecuentemente, de una técnica que ayude a reconstruir las causas de los signos del presente desde los signos del presente. Esa técnica es la *genealogía*. Descubierta por el filósofo alemán Friedrich Nietzsche para la ciencia literaria en sus estudios filológicos de juventud,¹¹³ el método genealógico atiende a la dialéctica interna de la obra no desde una diacronía lineal sino desde la confrontación de líneas de intereses divergentes que en un momento determinado producen su “emergencia” o “surgimiento” (*Entstehung*). El método genealógico es un método de investigación histórica que ha de trabajar en regresión desde la contingencia del signo/síntoma orgánico (*Zeichen/Symptom*) hacia el conjunto de causas posibles, sirviéndose para ello de las así llamadas hipótesis de la procedencia (*Herkunfts-Hypothesen*).¹¹⁴ Ya subrayó Michel Foucault la importancia que concedió Nietzsche a la diferenciación entre el estudio de la *procedencia* (*Herkunft*) y el estudio del *origen* (*Ursprung*): pues mientras el *origen* remite a un principio inmutable, puro y a priori como fundamento de la verdad, la *procedencia* en cambio viene determinada por el movimiento del devenir de sus elementos, *en* el tiempo y *desde* el tiempo, que no *a pesar de* él.¹¹⁵ Un análisis genealógico depende así de lo que Nietzsche denominó “sentido fluido”:

La historia entera de una ‘cosa’, de un órgano, de un uso, puede ser así una ininterrumpida cadena indicativa de interpretaciones y reajustes siempre nuevos, cuyas causas no tienen siquiera necesidad de estar relacionadas entre sí, antes bien a veces se suceden y se relevan de un modo meramente casual. El ‘desarrollo’ de una cosa, de un uso, de un órgano es, según esto, cualquier cosa antes que su *progressus* hacia una meta, [...] la sucesión de procesos de avasallamiento más o menos profundos, más o menos

¹¹³ Cfr. Carrión Arias, R., *Historia de la literatura griega (1874-76). Los orígenes del método genealógico en F. Nietzsche*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a.M./New York, en prensa.

¹¹⁴ Nietzsche, F., *Zur Genealogie der Moral*, Prólogo § 4, *Kritische Studien Ausgabe* (en adelante KSA) vol. 5, Colli, G./Montinari, M. (ed.), p. 251.

¹¹⁵ Foucault, M., *Nietzsche, la genealogie, l’histoire*, en: Bachelard, S., et al., *Hommage à Jean Hyppolite*. Paris, PUF, 1971, pp. 145-72. Sobre el asunto *Herkunft* vs. *Ursprung* en Nietzsche, me permito la remisión a mi artículo “Nietzsche y el método genealógico”, *Estudios Nietzsche*, Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche, vol. 13, Trotta, Madrid, 2013, pp. 15-26.

independientes entre sí, que tienen lugar en la cosa [...]. La forma es fluida, pero el ‘sentido’ lo es todavía más...¹¹⁶

Si en lugar de “cosa”, “uso” u “órgano” leemos “la obra de arte”, veremos que en ella se consolidan una serie de ascendientes cruzados que a menudo poco o nada tienen que ver con ninguna intención primera, y que afloran en la obra como efecto (como signo, como síntoma) que habrán de ser comprendidos por el hermeneuta. La obra de arte, y el comic-book de superhéroes para lo que aquí nos interesa, disfrutan la forma que presentan no por “ser” sino por “acontecer”, es decir por devenir en el tiempo de acuerdo a un canon en constante evolución. La idea del “sentido fluido” es por eso una disposición muy apropiada para nuestros fines, pues solamente atendiendo a la fluidez del presente podremos dar cuenta de las razones de la obra como destino no necesariamente buscado pero siempre encontrado, así como de la refracción que se produce cuando el autor las convierte en materia y ésta es recibida por el lector.¹¹⁷

Entre la inviabilidad de esquemas “analíticos a priori” para el estudio del signo artístico - especialmente en lo que estos impiden para el análisis del carácter de lo nuevo y creativo que tiene la obra de arte - y la impracticabilidad de esquemas “sintéticos a posteriori” como p. ej. los basados en la tradición pura de la lectura equívoca del *misreading* bloomiano que no consiguen dar explicación del cambio cualitativo sin depender de la experiencia específica, la posibilidad de un carácter sintético a posteriori para el “signo” artístico reside por tanto en el cuerpo de la dialéctica interna de sus intereses. Sólo así se nos garantiza la posibilidad del estudio de lo nuevo y casual desde un sustrato material histórico previo con el que entablar diálogo:

Seguir la filial compleja de la procedencia es [...] mantener lo que sucedió en la dispersión que le es propia: es reparar en los accidentes, las desviaciones ínfimas, [...] los retornos completos, los errores, los fallos de apreciación, los malos cálculos que han dado

¹¹⁶ Nietzsche, F., *Op. cit.*, pp. 314-315.

¹¹⁷ Como señala Felix Recio en su reseña de la obra de Foucault: “El genealogista se da como objeto el suceso. El suceso tomado como singularidad. Construir la singularidad requiere dos operaciones: en primer lugar, desprender del suceso la finalidad previa que se encargaría de proyectar, desprenderlo de la intencionalidad que podría representar de la causa que supuestamente lo origina. Separar del suceso todo aquello que estando alojado en él, se supone, sin embargo que le preexiste. Considerar un suceso separado de la causalidad, finalidad e intencionalidad es construirlo, antes de realizar el análisis, como un objeto raro que suscita extrañeza. En segundo lugar, la singularidad de los sucesos seda incluso en su retorno, «captar su retorno pero no para trazar su evolución, sino para encontrar las diferentes escenas donde (los sucesos) han encontrado diferentes papeles». Lo que retorna o se repite no es lo mismo sino lo diferente”. Recio, F., “Nietzsche, la genealogía, la historia de Michel Foucault”, *Política y Sociedad*, Revista de la Universidad Complutense, Facultad de Políticas y Sociología, vol. 4, 1989, p. 138.

a luz a aquello que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no están en absoluto la verdad ni el ser, sino la exterioridad del accidente.¹¹⁸

Existen ya bastantes estudios genealógicos sobre el problema de la modernidad, los de Michel Foucault por delante de todos ellos. Ya Nietzsche hizo lo propio para el estudio de la moral, de los valores, y de los prejuicios de la metafísica, e incluso también para la Historia de la Literatura Griega.¹¹⁹ Sin embargo, no existen demasiados estudios genealógicos que tengan en su objeto específico un *mass media* como los comics. Entre dichos estudios aislados puede hoy contarse el posible acercamiento de Thomas Becker,¹²⁰ así como el artículo de Jared Gardner “Serial Killers: The Crime Comics of Ed Brubaker and Sean Phillips”.¹²¹ Como explica éste último autor en su *Abstract*:

Este ensayo traza la genealogía del cómic de género criminal desde sus primeros orígenes en la década de 1940 y su desaparición a manos de Fredric Wertham y el Comic Code de 1954, a la forma específica que recibieron a manos de Ed Brubaker y Sean Phillips a partir de comienzos de los años noventa, centrándose especialmente en su trabajo en torno a *Sleeper* y *Criminal*. Combinando discusiones culturalistas, formalismos y de género, el artículo señala cómo el regreso de Brubaker y Phillips al cómic de género criminal enfatiza las maneras en que las ficciones ostensiblemente ‘pulp’ pueden ser significativas obras de arte.

Estas tentativas son por supuesto dignas de consideración, pues a su manera acercan la dimensión genealógica a nuestro objeto de análisis. Sin embargo, se echa en falta en ellas un cierto rigor metodológico en relación a la “genealogía” como concepto filosófico. En realidad, tan sólo Cong Minh Vu, en sus trabajos en la Universidad de Caen Basse-Normandie para el seminario doctoral de Paris I/Paris IV (2011/2012) dedicados a Superman, se ha acercado al fenómeno superheroico no desde una perspectiva totalizadora sino específicamente

¹¹⁸ Foucault, M., *Op. cit.*, p. 152.

¹¹⁹ Cfr. las lecciones de Basel de 1874-76, KGW II.5, pp. 1-353 [ed. en castellano: *Obras Completas*, vol. II, pp. 591-806, trad. de Rafael Carrión Arias y Diego Sánchez Meca].

¹²⁰ Becker, T., “Genealogie der autobiografischen Graphic Novel: Zur feldsoziologischen Analyse intermedialer Strategien gegen ästhetische Normalisierungen”, en: Ditschke, S./Kroucheva, K./Stein, D. (eds.), *Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Transcript, Bielefeld, 2009, pp. 239-264.

¹²¹ Gardner J., “Serial Killers: The Crime Comics of Ed Brubaker and Sean Phillips”, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. A Quarterly of Language, Literature and Culture*, Special Issue, nr. 59.1, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2011, pp. 55-70.

genealógica, es decir, como método de investigación histórica contrapuesta a la investigación del origen. En uno de esos trabajos expone efectivamente lo siguiente:

Proponemos abrírnos a nuevo método de investigación en historia del arte: la genealogía. Tomamos prestado este concepto de Nietzsche y Michel Foucault para ofrecer una nueva perspectiva sobre el estudio histórico. Sin embargo, nuestro propósito no es la historia misma, es decir, como objeto epistemológico. Nosotros centraremos nuestra presentación en el enfoque genealógico a través del estudio de un ejemplo cinematográfico. Se trata de Superman.

Nuestro objetivo será resaltar sus orígenes estéticos e ideológicos y luego cuestionar sus actuales condiciones de resurgimiento. ¿Cuáles son las virtudes masculinas y más ampliamente que están ahí vehiculadas? ¿Existe una repetición o divergencia entre los valores de principios del siglo XX y de principios del siglo XXI?¹²²

Los ensayos de Cong Minh Vu son en todo punto meritorios en tanto que reivindican la genealogía en su marco filosófico y la aplican a sendas muestras del fenómeno superheroico contemporáneo, específicamente Superman y el Joker.¹²³ A pesar de ello, como precursores no han sabido o no se han atrevido a profundizar en dicho fenómeno con la amplitud debida y la profundidad adecuada, limitándose a ofrecer tímidas incursiones en el objeto las cuales no sería de extrañar pasaran desapercibidas por anecdóticas. En nuestra opinión, una genealogía crítico-material ha de venir imbricada en los problemas más fundamentales de la modernidad occidental, y esto sólo es posible desde una perspectiva más documentada y ambiciosa. Con el estudio sobre Batman que el lector tiene ahora entre las manos, aspiraremos por fin a cubrir un sonoro vacío en relación al fenómeno superheroico como tal, y buscaremos sentar las bases para una discusión rigurosa sobre el tema.

¹²² Minh Vu, C. *La généalogie comme méthode de recherche en histoire de l'art*, en: <http://ed-histart.univ-paris1.fr/documents/pdf/resume%20Vu%20Con%20Ming.pdf>. Ver también *Généalogie d'une figure super-héroïque*, en: <http://ed-histart.univ-paris1.fr/documents/pdf/S7-vu-histoire.pdf>. Consultados el 16 de octubre de 2019.

¹²³ Minh Vu, C., “La figure du Joker, de Jack Nicholson (Batman, Tim Burton, 1989) à Heath Ledger (The Dark Knight, Christopher Nolan, 2008)”, *Cycnos*, Volume 27 n°2 – 2011. En: <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=6779>. Puesto en línea el 8 de julio de 2013. Consultado el 16 de octubre de 2019.

2. *Gotham City* y el alma de la ciudad contemporánea

When is a man a city? When it's Batman or when it's Gotham. I'd take either answer. Batman is this city, understand that. You have to understand that.

Neil Gaiman, "When is a Door: The Secret Origin of the Riddler",
en: *Secret Origins Special*, nr. 1, DC Comics, 1989

1. Batman: ¿*Typus* o *Topos*?

En el capítulo titulado "Uso práctico de los personajes" dentro de su antología de 1964 sobre los medios de comunicación de masas conocida como *Apocalípticos e integrados*, el semiólogo italiano Umberto Eco estudiaba la distinción entre los conceptos de *typus* y *topos* para la estética literaria, y la manera en que las figuras literarias se debaten entre ambos extremos.

Según Eco, las *figuras tipo* son aquellos personajes o situaciones "capaces de convertirse en modelos de vida y en emblemas sustitutivos del juicio de nuestra experiencia",¹ hasta el punto de servir como conceptos referenciales en la forma de categorías universales de acción. Así, por ejemplo, calificamos una acción como "kafkiana" cuando sobrepasa los límites de toda lógica de la expectativa; o de "quijotesca" cuando describimos la acción emprendida por un ideal contra el mundo; o llamaremos Don Juan al eterno conquistador, y Emma Bovary nos evocará la imagen del adulterio castigado. Todas las figuras típicas son fórmulas que llegan a alcanzar la abstracción conceptual de la conducta humana a través de su propia imagen, razón por la que nos identificamos con ellas emocional e intelectualmente y atesoran un valor especial para la estética literaria.

Esta universalización, no obstante, no es ahistórica. Al tratarse de productos históricos, lo que retrata son condiciones de procesos históricos contingentes, es decir, la época de aquellos hombres que las forjaron. De tal modo, y siguiendo por ejemplo la teoría estética de

¹ Eco, U., *Apocalípticos e integrados*, Fabula Tusquets editores, 1995, p. 212.

G. Lukács, un personaje significativo es típico cuando tiene una fisionomía completa, moral e intelectual, con la que el autor “consigue revelar los múltiples nexos que unen los rasgos individuales de sus héroes con los problemas generales de la época; cuando el personaje vive, ante nosotros, los problemas generales de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individualmente suyos, y que tienen para él una importancia vital”.² O como Marx y Engels habían visto con anterioridad, se trata de personajes en los que se individualizan experiencias sociales fundamentales.³ Esto no siempre sucede de manera automática, pues no todas las figuras literarias de un periodo determinado transmiten algo universal sobre el hombre o el tiempo que las creó. Ni tampoco sucede necesariamente de una manera premeditada.⁴ Dicho por tanto de otro modo, la universalidad de los personajes típicos no es arquetípica sino histórica, pues “expresan con eficacia la condición – o ciertas condiciones – de la civilización contemporánea y el estado de una cultura”.⁵ Raskolnikov levantando el hacha contra Aliona Ivánovna es una situación ejemplar de una modalidad contingente. Los personajes típicos son en ese sentido formas particulares que recrean una cierta universalidad histórica, que expresan eficazmente ciertas condiciones de la cultura en que se gestan y que funcionan por tanto como voz de un *Zeitgeist* particular.

Todo lo contrario sucede sin embargo con los *topoi* (del griego τόπος, lugar). Los *topoi* o lugares comunes de la experiencia artística son figuras o situaciones reiterativas del repertorio del arte que remiten a un imaginario ya dado: el príncipe bello y la bruja verrugosa, las esquinas mal iluminadas, la noche oscura y tormentosa, la fortaleza en la montaña, etc. Si el *tipo* son formas individuales y originales que adquieren cierta pretensión de universalidad, el *topos* en cambio es empleo no individual, no original, de un repertorio existente y reconocible dentro de una *koiné* comunicativa dada. Si el tipo requiere de un genio creador especial capaz de articular figuras con las que conceptualizar de manera original una realidad histórica dada, el *topos* en cambio busca el fácil reconocimiento de las figuras de cara a establecer un discurso de consumo perfectamente asumible. Los *topoi* son convenciones por las que el lector ha de poder transitar de modo seguro:

² Citado en Eco, U., *Op. cit.* p. 201. Del ensayo de Lukács “Die intellektuelle Physiognomie der Künstlerischen Gestalten” en: *Probleme des Realismus*, Berlin, Aufbau, 1955.

³ Eco, U., *Op. cit.*, p. 196.

⁴ Ahí tenemos según Marx y Engels el ejemplo de Balzac, un autor considerado abanderado del catolicismo legitimista y cuyos personajes sin embargo eran personajes *típicos* de su tiempo, testimonio de la decadencia de una sociedad burguesa en violenta transformación por conflictos de clase. Cfr. *Brief von Engels an Margaret Harkness in London*, 1888, Marx und Engels Werke (MEW), t. 37, Dietzt Verlag, Berlin, pp. 42-44.

⁵ Eco, U., *Op. cit.*, p. 203.

El topos como módulo imaginativo se aplica en aquellos momentos en que cierta experiencia exige de nosotros una solución inventiva, y la figura evocada por el recuerdo viene a sustituir un acto compositivo de la imaginación que, buceando en el repertorio de lo *ya hecho*, se exime de inventar aquella figura o aquella situación que la vivacidad de la experiencia postulaba.⁶

El topos es por tanto un caso de alejandrismo creativo, de “empleo del lugar literario como sustitutivo de la invención”⁷ por el cual “no es la energía formativa sino la superposición del topos, lo que forma la experiencia”.⁸ De tal modo que, y a diferencia del tipo que abre nuevas vías para la crítica histórica, el topos tiene normalmente un carácter conservador, pues “el topos está prefijado, y por tanto refleja un orden preexistente a la obra. Sólo una obra que cree *ex novo* un tipo humano puede proponer una visión del mundo y un programa de vida que estén más allá del estado de hecho”.

*

En el caso de un personaje de la mass culture/pop culture como Batman (Bob Kane, 1939): ¿estamos hablando de un *typus* o de un *topos*? Como recuerda Eco, uno tiene normalmente la sensación de que sólo aquellas obras que comúnmente vienen siendo consideradas como manifestaciones de un arte “culto” o “superior” son capaces de ofrecer *tipos* originales, mientras que en la narrativa de consumo sólo pueden encontrarse *topoi* más o menos existentes. Esta consideración es cierta la mayor parte de las veces y especialmente en la narrativa gráfica o cómic, que en razón de su naturaleza y por la pura economía del medio necesita de manera indispensable proceder por medio de estándar convencionales sin los cuales no conseguiría nunca llegar a la *koiné* comunicativa a la que quiere dirigirse. Como en el caso de las novelas de folletín por entregas, que deben ser leídas a intervalos y el autor se ve por tanto obligado a proponer situaciones y personajes estándar con los que poder ofrecer al lector puntos claros de referencia sin exigirle un esfuerzo desmesurado de memoria, así también en los comic-books “el único auxilio mnemotécnico que el lector puede recibir radica pues en el empleo de estándares reconocibles”,⁹ de manera que “[e]l mismo signo gráfico exigido a la historieta obliga a una estandarización casi total”.¹⁰

⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 214. Para el estudio de los *topoi* en la tradición occidental, se puede ver Curtius, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, cap. V y VI.

⁹ Eco, U., *Op. cit.*, p. 168.

¹⁰ *Ibid.*, p. 164. Una excepción a este hecho se encuentra en lo que hoy se conoce como Novela Gráfica (*Graphic Novel*). Como añade Eco para este tipo de publicación alternativa: “las historietas a las que se reconoce mayor validez y madurez estética e ideológica, no son las que se publican por entregas sino las que en el ámbito de una

Esto nos lleva a la cuestión de si el cómic es capaz de crear tipos o sólo estándares, *topoi*. Se trata básicamente de establecer cómo se funden los elementos originales con los elementos estandarizados, de cotejar si las potencialidades comunicativas funcionan o en cambio se pierden cuando se refiere a personajes estándar.¹¹ En ese sentido, y como afirma Umberto Eco en su ensayo *Lectura de Steve Canyon*: “el empleo del topos no impide necesariamente la obtención de un éxito artístico”. Pues “es un hecho que, en algunos casos (por ejemplo determinadas narraciones de ficción) el topos convencional (el héroe espacial, el monstruo con ojos de insecto [...] el tecnarca intergaláctico, o el científico loco) constituye el elemento básico de una alegoría que lo supera, y asume funciones de rotura y de propuesta, no de mera confirmación de los hechos”,¹² sucediendo a veces que “un lugar, un símbolo muy trajinado y de pesada tradición histórica, al inmiscuirse en una nueva obra se encarna tan bien que se convierta en un tipo individualísimo a pesar de sus originales funciones simbólicas”.¹³ ¿En qué momento sucede esto? ¿Cuándo y cómo rompe un *topos* convencional sus propias limitaciones y explora el ámbito de la categoría típica? En opinión de Eco, esto tiene lugar cuando el personaje “deja de constituir la función central, para convertirse en soporte de otros contenidos que la narración tiende a expresar usando el topos explícitamente como tal”. Es en ese preciso momento cuando el *topos* deja de sostener y manejar la acción narrativa y el relato se puede permitir expresar, libre ya de restricciones formales, rasgos creativos sobre el paisaje contemporáneo desde el que se desarrolla la acción.¹⁴

Respecto a un fenómeno narrativo como el de Batman, por tanto, estaríamos ante un caso de esta naturaleza. Por un lado, cuando el personaje recurre de forma reiterativa a esquemas cognitivos dados de antemano y conocidos por la *koiné* comunicativa estará actuando como un *topos*. Veremos más adelante con más detalle a qué nos estamos refiriendo, aunque podríamos adelantar *la noche* como lugar: Batman como criatura de la noche evoca toda una serie de significados preconcebidos. Por otro lado, sin embargo, la narrativa del personaje produce ocasionalmente ciertos elementos que hace de ella una expresión típica de rasgos muy específicos de la modernidad. Igual que sucede a los ojos de Eco con el personaje

sola columna – o de cualquier forma, en un solo agregado de viñetas - agotan su propia historia”. *Ibid.*, p. 168. Sobre las llamadas *Graphic Novels*, se puede ver Trabado Cabado, J. M. (ed.), *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Arco/Libros, Madrid, 2013.

¹¹ Eco, U., *Op. cit.*, p. 164.

¹² *Ibid.*, p. 218.

¹³ *Ibid.*, p. 208.

¹⁴ “[A]un en el ámbito de una narrativa popular, como los comics, se dan casos en que un personaje aparentemente esquemático, presuntuosamente convencional, se convierte en algo más, en un «hombre», en un modelo de situaciones morales concretísimas; y se ha convertido en tal, merced a una especial estructura de la narración, a un sistema de reiteraciones y *leit motiv*, que han contribuido a excavar, bajo la corteza del esquema convencional, la profundidad de un tipo”. *Ibid.*, p. 218.

de Gea Tellus que en el *Ulises* se convierte en el personaje Molly Bloom,¹⁵ también Batman pasará de símbolo a tipo original más a menudo de lo que pudiera imaginarse. Esto explica, por otro lado, por qué el personaje no tardaría en devenir, junto a Superman, modelo fundacional para el resto de los justicieros por venir.¹⁶

**

El presente capítulo intentará analizar por qué Batman es una figura clave en la narrativa contemporánea con la que ganar un provechoso acceso gnoseológico al *Genius loci* de la ciudad moderna. Batman es un personaje que ha venido acompañando el desarrollo de la ciudad capitalista-industrial desde finales de la década de 1930 hasta el día de hoy. Este hecho es fundamental y va a proporcionarnos suficiente material para el estudio sincrónico comparativo de los diferentes usos de la acción, de los contextos y los personajes década tras década como ya se ha hecho con otros personajes clave.¹⁷

Esta peculiaridad abre también un nuevo espacio de posibilidades para el análisis desde el campo de lo diacrónico-estructural. Al contrario que cualquier otro personaje de la “alta literatura” que ha nacido de manera puntual y acabada de la pluma de un único autor personal, Batman pertenece a un soporte sometido a un imperativo de la iteración que obliga a los personajes a ser retomados una y otra vez no por uno sino por incontables autores. Este preciso fenómeno provoca, de entrada, una normalización horizontal del personaje según unos estándares colectivos gestados en el marco de toda una historia compartida conforme a la continua necesidad de invocar un *topos* común que sirva de referencia de reconocimiento, una especie de “memory of genre” editorialmente dictado como canon o “biblia de personaje” desde el que no faltar a la continuidad¹⁸. Como resultado, su narrativa reproduce una imagen tridimensional de la ciudad a gran escala.¹⁹

¹⁵ *Ibid.*, p. 208.

¹⁶ En un primer crossover Spider-man/Batman, comenta el Hombre-araña tras su primer encuentro con el Hombre-murciélago: “¡No puedo creerlo! Yo... Peter Parker... ¡cara a cara con Batman! Este tipo no es otro musculitos en pijama del montón... ¡Es una leyenda! ¿Y quién soy yo para cuestionar una leyenda?” DeMatteis, J. M./Bargley, M., *Spider-man and Batman (Disordered minds)*, DC/Marvel, sept. 1995.

¹⁷ Por ej. Hausmanniger, T., *Superman. Eine Comic-Serie und ihr Ethos*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1989.

¹⁸ En el caso de Batman tenemos por ejemplo O'Neil, D., *A Brief Batbible: Notes on the Dark Knight Detective*. Manuscrito inédito, abril de 1989. En este documento de diez páginas se expone “todo lo que el presente editor considera que los nuevos dibujantes y escritores necesitan saber para crear historias básicas de Batman”, y esto conforme a las siguientes categorías: Quién es, dónde vive, la Bat-cueva, sus socios, su personalidad, ¿Bruce o Batman?, sus artefactos, su ciudad.

¹⁹ Este fenómeno lo había analizado por ejemplo el teórico ruso Antsiferov (1889-1958) cuando en su obra *El alma de St. Petersburgo* escribía: “La reflexión de St. Petersburgo en las almas de nuestros artistas literarios no es gratuita. No se trata aquí de la arbitrariedad de las personalidades fuertes. Se puede sentir cierta consistencia e incluso regularidad detrás de todas estas impresiones. Uno tiene la inamovible impresión de que el alma de la ciudad tiene un destino propio, y de que nuestros autores, cada uno desde su momento, advirtieron ciertos momentos en la historia del alma de la ciudad”. Antsiferov, N. P., *Душа Петербурга*, 1922; reedición en: Kniga, Moscú, 1991, p. 39.

Pero en una vuelta de tuerca, es precisamente esa disolución de la autoría personal delegada en una multiplicidad lo que hace de Batman un personaje *vivo* y en evolución, y por tanto lo que hace de la imagen recién mencionada una imagen *dinámica*. El personaje no es producto de nadie sino de la editorial, y ésta vive de la deuda e instalada en una particular ansiedad entre lo que es y lo que puede llegar a ser, es decir entre la ejemplaridad y la originalidad. Como resultado, el personaje va “creciendo” en un diálogo tensionado con la tradición. Los productos de la ciudad toman consciencia de dicha ciudad y, sin salirse de ella, van acompañando de manera activa su paulatina transformación. En el presente capítulo vamos a ver cómo esto sucede a través de un personaje como Batman en tres momentos: desde los rasgos característicos de su origen urbano; desde la concepción que ofrece e impone de la ciudad contemporánea y de sus habitantes; y desde un ejemplo paradigmático de auto-consciencia de estos rasgos.

2. Batman: de la ciudad a la viñeta

La historia del comic-book tal y como hoy lo conocemos comienza con la tira cómica de finales del siglo XIX - de donde tomará prestado su nombre - y con el desarrollo de las modernas posibilidades de impresión en masa. Estas tiras trabajaban sobre una combinación entre imagen y palabra, con cierto predominio de la primera,²⁰ caricaturizando sobre la realidad en formato diario y funcionando como comentario continuado de los acontecimientos y de la actualidad más reciente.²¹ Esta nueva forma comunicativa se había originado en Europa con los experimentos formales del artista suizo Rodolphe Töpffer (1799-1846) cuando combinó por primera vez de una manera muy específica dibujos con palabras -²² innovación que, una vez traducida al inglés, inspiraría a un montón de imitadores.²³ El desarrollo fue rápido, y la semana entre el 17 y el 24 de octubre de 1897 el guionista y dibujante

²⁰ Algunos hablan de *Bilddominanz*, como por ejemplo Zimmermann, H. D., *Von Geist der Superhelden. Comicsstrips*, München 1973, pp. 13-29; o también Kunzle, D., *History of the Comic Strip, vol. 1, The Early Comic Strip*, University of California Press, Berkeley, 1973, pp. 2-3.

²¹ Hausmanninger, T., *Op. cit.*, p. 13 y ss.

²² Decía Töpffer lo siguiente: “Los dibujos sin su texto tendrían únicamente un significado impreciso; el texto, sin los dibujos, no tendría significado en absoluto. La combinación de ambos engendra un tipo de novela”. Citado en Robinson, J., *The Comics: An Illustrated History of Comic Strip Art*, G. P., Putnam’s Sons, New York, 1974, p. 18. Sobre la revolución estética de Töpffer, se puede ver Groensteen, T., *M. Töpffer invente la bande dessinée*, Les impressions nouvelles éditions, Coll. Reflexions fait, Paris, 2014.

²³ El poeta alemán J. W. Goethe encomió el talento de Töpffer, y había predicho de que “si de cara al futuro eligiera un tema menos frívolo y se controlara un poco, produciría cosas más allá de toda concepción”. Eckermann, J. P., *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (4 de enero de 1831), Brockhaus, Leipzig, 1836.

norteamericano Richard Felton Outcault dio el paso en *New York World* de la simple viñeta cómica a la secuencia de imágenes en una tira o *strip* con “The Origin of a New Species, or the Evolution of the Crocodile Explained”, luego acompañada por su célebre “Yellow Kid” en forma de pequeña escenificación. Harían falta todavía una serie de importantes ajustes, especialmente la inclusión de bocadillos de diálogo, hasta que el 25 de octubre de 1896 una tira presentara al “chico de amarillo” manteniendo un diálogo mediante un fonógrafo/loro primero a través del texto impreso en su camiseta y en la última viñeta mediante un bocadillo.²⁴ Estamos ante el nacimiento del medio en su forma consolidada como “arte secuencial” (Will Eisner), con una serie de características bien definidas.²⁵ En los años siguientes, entre 1897 y 1932, las tiras de los caracteres más populares serían compiladas y reimpresas en formato barato en más de mil publicaciones,²⁶ naciendo así los cuadernillos de *comic-strips* o tiras cómicas en su forma definitiva de papel blanco de seis por nueve pulgadas impreso en grupos de puntos de cuatro colores (amarillo, cian, magenta y negro).²⁷ Buscando ahorrarse los costes de las licencias necesarias para las reimpresiones, y convencido de que, si éstas vendían, un material original lo haría aún más, el editor Malcolm Wheeler-Nicholson publicaría en febrero de 1935 el primer número de la revista *New Fun* partir de materiales enteramente originales (no una reedición) con personajes nuevos y desconocidos. Surgen en ese momento los comic-books como algo diferente a las tiras cómicas, a saber,

²⁴ Cfr. Gubern, R., *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Edicions 62, 1972, p. 21.

²⁵ Para comenzar, la evidente narración secuencial a través de viñetas en lo que Scott McCloud define como “yuxtaposición pictórica y de otras imágenes en secuencia deliberada, conformada con la intención de ofrecer información y/o producir una respuesta estética en el observador” (McCloud, S., *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperPerennial, 1993, p. 9). Pascal Lefevre y Charles Dierick, por su parte, definen el cómic como “la yuxtaposición de imágenes fijas - casi siempre dibujadas - en apoyo de un acto comunicativo”. Lefevre, P./Dierick, C., “Introduction”, en: *Forging a New Medium: The Comic Strip in the Nineteenth Century*, VUB Press, Brussels, 1998, pp. 12-13; ver también García, S., *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri, 2010, p. 66. Además, cuando hay texto éste se sitúa en el interior de la viñeta y los diálogos se encierran en bocadillos (Gubern, R., *Op. cit.*, pp. 21-22; García, S., *Op. cit.*, p. 66. Philippe Marion ha hablado también de una homogeneidad o continuidad gráfica entre texto e imagen (Marion, P., *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993, p. 61). Como añadidura, se puede hablar también de la presencia continuada de un personaje central (Sabin, R., *Comics, Comix & Graphic Novels: A History of Comic Art*, Nueva York, Phaidon, 1996, p. 15). Referidos en Bartual Moreno, R., *Poética de la narración pictográfica: de la tira narrativa al cómic*, Tesis doctoral, Dpto. Lingüística general, Lenguas modernas, Lógica y Filosofía de la ciencia y Teoría de la literatura y literatura comparadas. Univ. Autónoma de Madrid, Facultad Filosofía y Letras Madrid, 2010, pp. 67-68.

²⁶ Cfr. Beerbohm, R./Olson, R. D., “The platinum Age: the American Comic Book: 1883-1938, Further Concise History & Price Index of the Field as of 2008”, en: *The Official Overstreet Comic Book Price Guide*, 38ª ed., Robert M. Overstreet (ed.), House of Collectible, New York, 2008, p. 367.

²⁷ Goulart, R., *Great American Comic Books*, Publications International, Lincolnwood, 2001, p. 7.

como mercancía independiente a la adquisición de un periódico y cuya existencia ya no depende de una publicación mayor sino de sus propias ventas.²⁸

La era de los superhéroes, por su parte, arranca en enero del año 1933. Jerry Siegel, un adolescente judío de diecisiete años del medio-oeste norteamericano, fanático de Edgar Rice Burroughs y la ciencia-ficción pulp y editor él mismo de un fanzine sobre el tema, escribe una historia corta de nombre “The Reign of Superman” tras la que comienza a desarrollar junto con su amigo Joe Shuster un guión basado en un super-hombre que viene de otro planeta.²⁹ Al principio, Siegel y Shuster no tienen mucha suerte a la hora de encontrar un editor, pues en ese momento la propuesta resulta todavía “demasiado fantástica” y “difícil de vender”.³⁰ Todo esto cambiará cuando un empresario de nombre Harry Donenfeld se haga con la compañía de Wheeler-Nicholson “National Comics” y se deje convencer por sus editores de que podía aprovechar las crecientes potencialidades de composición técnica para concebir un nuevo tipo de cómic. Siegel y Shuster, que querían ver a su personaje impreso cuanto antes, acceden a vendérselo por un precio irrisorio en lugar de a un periódico tal y como venía siendo lo habitual en esos casos. De esa manera, en junio de 1938 nace el primer número de “Action Comics” (ver figura 1), y para sorpresa de todos, el éxito del personaje es casi inmediato.³¹

Por aquellas fechas, Vince Sullivan era el editor de la revista “Detective Comics”. Él la había creado como el equivalente en comic-book de las revistas *pulp*, y en ella ofrecía historias enmarcadas específicamente en el género detectivesco y policiaco.³² En los Estados Unidos, este género era el resultado de sintetizar el género detectivesco clásico procedente de Europa - en el que el protagonista utiliza el razonamiento para resolver los enigmas - con la singularidad propia del país: EEUU es un país que nació de la violencia, y las *Pulp Magazines* reproducían este tipo de historias de héroes tarados y maltratados en medio una sociedad en crisis.³³ Tras conocer el éxito obtenido por aquel nuevo héroe variopinto de nombre Superman,

²⁸ Véase Hatfield, C., *Comix, Comic Shops, and the Rise of alternative Comics, Post 1968*, en: *Alternative Comics. An Emerging Literature*, UPM, Jackson, 2005.

²⁹ Steranko, J., *The Steranko History of Comics*, vol. 1, Reading, Supergraphics, Pennsylvania, 1970, pp. 35 y ss.

³⁰ Reitberger, R./Fuchs, W., *Comics. Anatomie eines Massenmediums*, München, 1971, p. 104.

³¹ *Action Comics* vendió 130.000 de su tirada de 200.000 ejemplares - un 65%, cuando por aquel entonces un 50% de ventas en su primera edición estaba ya considerado un éxito sustancial (cf. Uslan, M., *Foreword*, en: *Superman. The Action Comics, Archives*, vol. 3, DC Comics, New York, 2001, p. 2). Para el número 7, el número de ventas llegaba ya al medio millón de ejemplares; y para el número 16, la tirada llegaba a los setecientos cincuenta mil ejemplares con unas ventas del 87%. Si en un primer momento Donenfeld se había también horrorizado por lo ridículo que resultaba tener en la portada a un personaje multicolor levantando un coche, su increíble éxito de ventas resultaría a partir de 1939 en una colección propia. Lo sorprendente, como apunta Goulart, es que “[e]n 1938 ningún comic book había despertado el suficiente interés para garantizar un comic book propio” (Goulart, R., *The Assault on Childhood*, London, 1970, p. 179).

³² Jones, G., *Men of Tomorrow: Geeks, Gangsters and the Birth of the Comic Book*. New York: Basic Books, 2004, p. 120.

³³ Cfr. Simsolo, N., *El cine negro*, trad. Alicia Martorell Llinares, Alianza, Madrid, 2007, pp. 51-55.

Sullivan quiso para sí otro superhombre, pero uno que encajara con las historias *hard boiled* de su revista. Así, invitó a sus colaboradores a presentar diferentes diseños de superhéroes investigadores, sin mayor éxito que un “Crimson Avenger” (Jim Chambers, 1938).³⁴ Fue entonces cuando hablaría con otro joven de origen judío fascinado por las *comic-strips*, un artista neoyorquino llamado Bob Kane anteriormente conocido como Bob Kahn.³⁵ En un contexto donde los comic-books y especialmente las historias de superhéroes eran un fenómeno todavía emergente, la primera dificultad era convencerle de que Kane se pasase a las mismas. A la pregunta del artista de cuánto obtenían Siegel y Shuster por su reciente creación, el editor le contestó que nada menos que ochocientos dólares a la semana. Sullivan le pidió un superhéroe el viernes, y Kane apenas tardó el fin de semana en satisfacerle.³⁶

Dicho personaje era Batman. Al principio, el diseño preliminar que Kane le mostró al también dibujante Bill Finger venía irremediablemente inspirado en el modelo de Superman, con aquella “S” en el pecho y una indumentaria de forzado circense

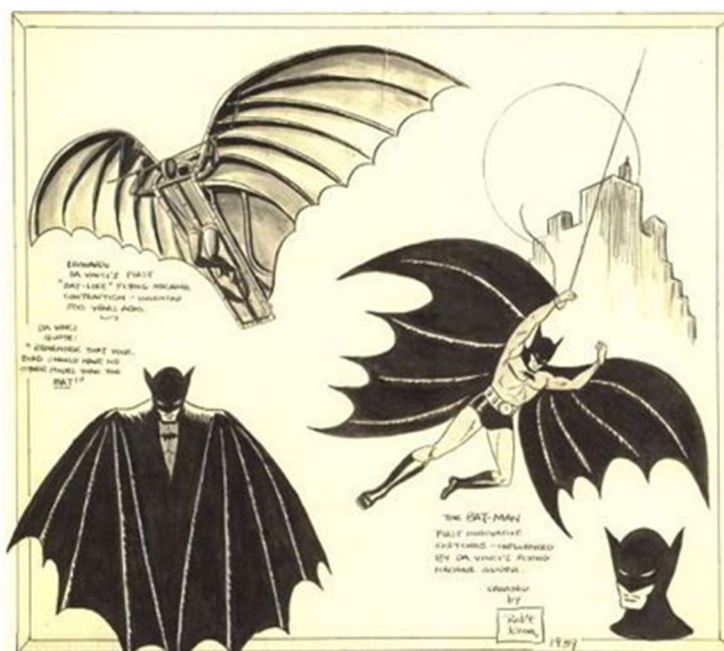


FIGURA 2: Diseños originales de Bob Kane

basada en el color y con reflejos de héroes como Hércules o Sansón³⁷ tal y como Siegel y Shuster habían concebido el ideal de superioridad basado en la fuerza física.³⁸ Kane había

³⁴ *Detective Comics*, nr. 20, oct. 1938. Cfr. Levitz, P., *75 Years of DC Comics. The Art of Modern Mythmaking*, Taschen/DC Comics, Los Angeles, 2010, p. 51.

³⁵ El origen judío de los más importantes autores del comic-book (Will Eisner por delante de todos) es casi una constante; así como también el cambio de nombre de muchos de ellos para ocultarlo y pasar como parte de la mayoría norteamericana: entre otros, Jerome Siegel utilizó los pseudónimos Jerry Siegel, Joe Carter y Jerry Ess; Stanley Lieber pasó a ser Stan Lee; y Jacob Kurtzberg pasaría a ser conocido como Jack Kirby. Cfr. *Ibid.*, p. 52.

³⁶ Kane, B./Andrae, T., *Batman and Me: An Autobiography of Bob Kane*, Eclipse Books, Forestville, 1989, p. 35.

³⁷ Cfr. Siegel, J.; cit. en: Steranko, J., *Op. cit.*, pp. 37-39.

³⁸ Cfr. Siegel, J.; cit. por O. Wiener, en Wiener, O., “Der Geist der Super-Helden”, en: Zimmermann, H. D. (ed.), *Vom Geist der Superhelden. Comic Strips. Zur Theorie der Bilder Geschichte*, DTV, München, 1975, p. 137. Cabe aquí recordar cómo, en medio de las limitaciones de la calidad gráfica de aquellos días, los trajes de colores permitían identificar al héroe y distinguirlo de otros personajes y de otros héroes. Es lo que Scott McCloud denomina “amplificación por medio de la simplificación” (*amplification through simplification*) [McCloud, S., *Understanding Comics: The Invisible Art*. Harper Perennial, New York, 1993, p. 30], pues los cartoons acontecen sobre el medio en forma de conceptos [*Ibid.*, p. 41]. A partir de ese momento, el traje será el signo por antonomasia

optado primeramente por un diseño relativamente luminoso con grandes alas de pájaro incorporadas al traje, y lo llamaría “Bird-Man” (el hombre pájaro). Pero, tras consultarlo con Finger, éste observó que dicho diseño no tendría cabida en una revista de título “Detective”, y le sugirió volver la mirada hacia los héroes oscuros de las revistas *pulp* de la mano de varias modificaciones: un par de guantes para evitar dejar huellas dactilares, una capa-máscara en lugar de una máscara y de las alas, y un espectro de color diferente más basado en los grises y los negros.³⁹ Además del pertinente rediseño del logo pectoral de Superman por la silueta de un murciélago, Kane le añadiría unas alas inspiradas en diseños de Leonardo Da Vinci (ver figura 2).⁴⁰ No obstante un cierto margen de libertad en cada una de las futuras interpretaciones del personaje - entre la comunicabilidad y la innovación y desde la oportunidad de acentuar ocasionalmente unos rasgos sobre otros - este esquema permanecería como canónico hasta nuestros días.

En mayo de 1939, el número 27 de la revista “Detective Comics” presentaría definitivamente al personaje con las siguientes palabras:

El Hombre-murciélago [*The Bat-man*], una figura de aventura y misterio luchando por lo correcto [*righteousness*] y apresando a los malhechores [*the wrong doer*], en una batalla solitaria contra las fuerzas malvadas de la sociedad [*the evil forces of the society*]... mientras su identidad se mantiene en secreto. (ver figura 3)



FIGURA 3: Primera viñeta de *Detective Comics*, nr. 27, mayo de 1939

de la heroicidad en un mundo no-superheroico por el que su sola aparición generará por sí misma un juego específico de expectativas sobre él.

³⁹ Kane, B./Andrae, T., *Op. cit.*, p. 41.

⁴⁰ Para la controvertida originalidad de estos diseños, y su plagio creíble, o el juego de sus influencias, se puede ver Reed, R., “Secret Origins of the Batman”, en: *Dial B for Blog*, <http://www.dialbforblog.com/archives/389/>. Consultado el 28 de septiembre de 2019.

Es un hecho más que conocido que todos los superhéroes ocultan deliberadamente su identidad superheroica tras una identidad pública que les sirve como máscara o farsa desde la que no levantar sospechas, que les sitúa en una posición de independencia entre la ley y los criminales, y que en un sentido meta-narrativo sirve además para acentuar las cualidades excepcionales del protagonista: Superman asume el rol de un inocente periodista asalariado del Daily Planet, Spiderman el de un “nerd” de barrio, Hulk el de un científico, Daredevil el de un simple abogado, etc.⁴¹ Para la identidad pública de Batman, Finger inventó el nombre de Bruce Wayne, distanciándose ingeniosamente del nombre secreto de Superman (Clark Kent de Kansas) cuyos orígenes denotaban una ascendencia de clase media trabajadora:

El nombre propio de Bruce Wayne le vino de Robert Bruce, el patriota escocés. Bruce, a pesar de ser un playboy, sería un hombre de la alta burguesía. Buscaba un nombre que sugiriese colonialismo. Probé con Adams, Hancock... y entonces pensé en Mad Anthony Wayne.⁴²

En el caso de la narrativa Batman, esta génesis aristocrática de Bruce Wayne cumple varias funciones estructurales. Por un lado, es el modo de suministrar al personaje los medios logísticos para luchar contra el crimen allí donde andaba falto de poderes y habilidades sobrehumanas. En segundo lugar, dicha cuna otorga al personaje a los ojos del lector medio estadounidense un origen lo suficientemente extraño como para llegar a considerarle un *outsider* o *extranjero* (condición del superhéroe) sin necesidad de hacerle provenir de otro planeta. En términos generales, además, pone finalmente de manifiesto hasta qué punto Batman nació precisamente como reacción necesaria a Superman al tiempo que como su contrapunto complementario, una naturaleza adquirida sin la que no habría podido sobrevivir a toda la invasión de personajes-imitación que luego sobrevendrían: Wonderman, Starman,

⁴¹ Como herramienta mnemotécnica para la comunidad comunicativa tanto como instrumento de “amplificación por medio de la simplificación” (ver infra, nota 38), hay que subrayar la aliteración de los nombres propios de la mayoría de esos personajes: “Tengo la peor memoria del mundo”, dijo Stan Lee. “Así que finalmente me di cuenta de que si pudiera darle a alguien un nombre donde el apellido y el nombre comienzan con la misma letra, como Peter Parker, Bruce Banner, Matt Murdock, entonces si podía recordar un nombre me diría acerca del otro, pues sabía que empezaría con la misma letra”. Furey, E., “Stan Lee’s «A Brief History of Marvel» with Kevin Smith”. Entrevista a Stan Lee con motivo del filme *Spiderman 2*, en: *Comic News*, 11 sept. 2006, <http://www.cbr.com/stan-lees-a-brief-history-of-marvel-with-kevin-smith/>. Consultado el 8 de enero de 2019. Cabe mencionar aquí cómo en el contexto de la historieta española el recurso mnemotécnico es la rima: “Anacleto, Agente Secreto”, “Mortadelo y Filemón, Agencia de Información”, “Pepe Goteras y Otilio, Chapuzas a Domicilio”, etc...

⁴² *Ibid.*, p. 44.

Hydroman, Doll Man, Hyperman, Strongman, Blue Bolt, Blue Beetle, Red Raven, Green Lantern, Owl, Zebra, Fox, Spider, Ferret, Shark, Flame, Ray, y un largo etcétera.... Una de las más recientes películas de la franquicia (*Batman v. Superman: Dawn of Justice*, Snyder, Z., 2016) tematiza perspicazmente esta secuencia.

En esta concepción dualista del superhéroe moderno, Superman sería por tanto el héroe para el día, el representante del paraíso perdido americano en un ideal del origen que deberá ser restaurado. Con un diseño gráfico inspirado directamente en el *Art Déco* de la *Works Progress Administration* del New Deal, con líneas firmes, rectas y luminosas tanto en los personajes humanos como en objetos y máquinas,⁴³ Superman inspiraba grandeza, esperanza y optimismo para el futuro, y glorificaba a los trabajadores y la regulación financiera. Es eso

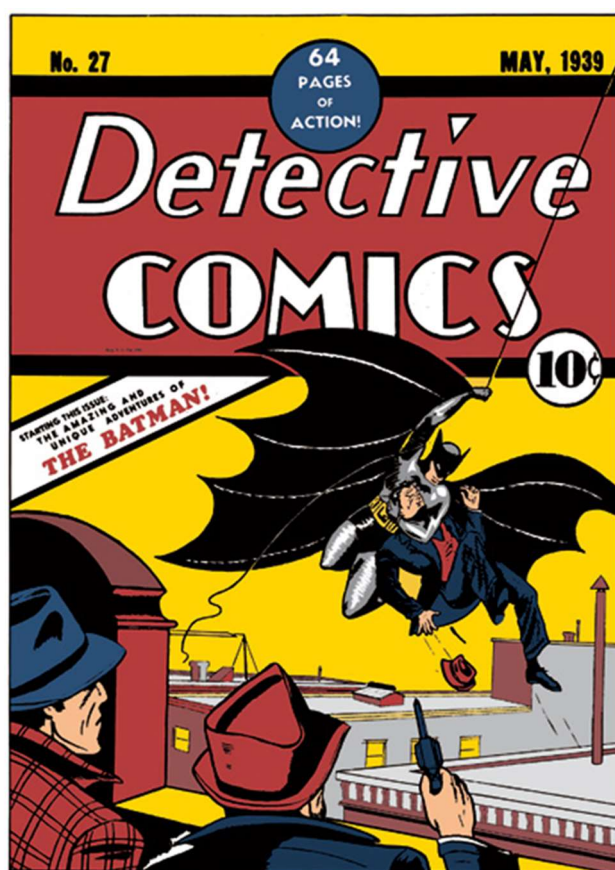


FIGURA 4: *Detective comics* nr. 1, mayo de 1937

que Bradford W. Wright ha caracterizado como “super-New Dealers”.⁴⁴ Alienígena criado en Kansas por una humilde familia de granjeros, él era la celebración del *common man* u hombre sencillo propia de la era post-depresión, la médula espinal de América y la misma que encontraba la virtud en las novelas de John Steinbeck, en las películas de John Ford y Frank Capra o en las composiciones de Aaron Copland, aquella que sirvió para forjar un concepto nuevo e inclusivo de la identidad americana (ver figura 5). En las portadas de sus primeros números,

Superman se enfrentaba cara a cara contra coches, trenes, tanques, puentes y demás máquinas de la modernidad, así como a políticos corruptos y comerciantes estafadores. En aquellas primeras historias, salvará a prisioneros inocentes de ser linchados, luchará por mejorar las condiciones de trabajo de la época, y se encarará con industriales ambiciosos que quieren acaparar la riqueza de America

⁴³ Cfr. Couch, N. C. C., *Jerry Robinson, Ambassador of Comics*, Abrams ComicArts, New York, 2010, p. 40.

⁴⁴ Wright, B. W., *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2001, p. 57.

para sí y hasta con la policía y la Guardia Nacional cuando intentan frenar su iniciativa. Superman batallaba “contra esos enemigos de sangre fría determinados a acabar con las oportunidades para obtener la felicidad de la juventud poco privilegiada”⁴⁵ de aquella “tierra de la libertad y hogar de los valientes”.⁴⁶ Él era un campeón de los oprimidos.⁴⁷

Batman en cambio, de inspiración directa en los héroes *pulp* que le preceden (especialmente el caso de Nick Carter y Doc Savage, The Shadow, The Spider y The Bat)⁴⁸, y con un diseño directamente inspirado en las películas de terror gótico de la *Universal Pictures*, en el *noir* y las películas de gangsters de la *Warner Bros.*, y en última instancia en la hipnótica estética del expresionismo alemán (*Das Cabinet des Dr. Caligari* [Wiene, R., 1920], *Nosferatu* [Murnau, F. W. 1922], *Metropolis* [Lang, F., 1927] etc.)⁴⁹ era una figura de la noche y para la noche.⁵⁰ “Help! The devil himself” grita un ciudadano cuando avista su figura.⁵¹ Con sus formas demoníacas, Batman personificaba el lado oscuro de aquellos años: los amenazantes laberintos de la desconfianza, la perversión del deseo, el “disruptive stranger”, el dolor de la pérdida... la transmutación del bien por el mal, en definitiva, sólo que por una vez de

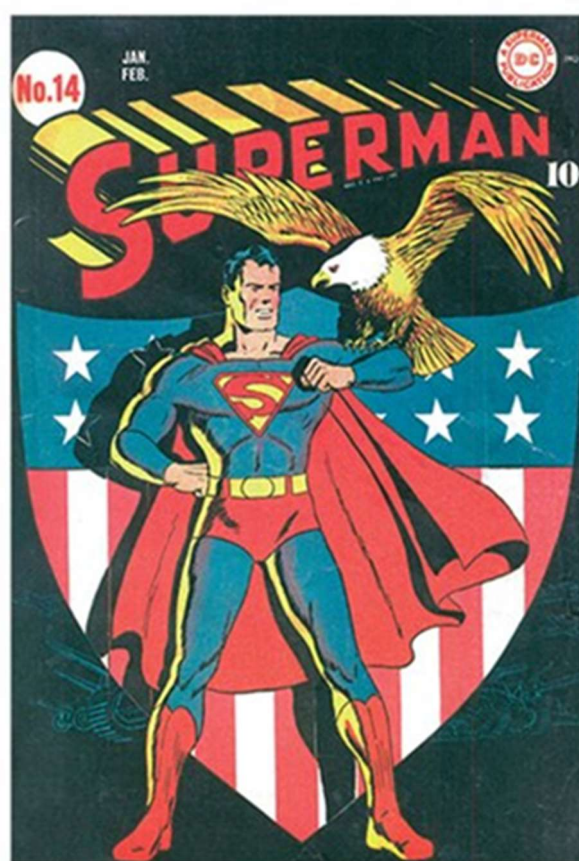


FIGURA 5: Mítica portada de Fred Ray para el número 14 de *Superman*, enero-feb de 1942.

⁴⁵ *Superman*, nr. 16, Detective Comics Inc., mayo-junio 1942.

⁴⁶ *Action Comics*, nr. 52, Detective Comics Inc., sept. 1942.

⁴⁷ “Superman directly engaged the terms of modernity in America, embodying popular longings to challenge the inequities of its system of corporate capitalism”. Regalado, A. J., *Modernity, Race and the American Superhero*, en: McLaughlin, J. (ed.), *Comics as Philosophy*, UPM, Jackson, 2005, pp. 91-92.

⁴⁸ Cfr. Duncan, R./Smith M. J., *The Power of Comics. History, Form and Culture*. The Continuum International Publishing Group, New York, 2009, p. 225.

⁴⁹ Cfr. Couch, N. C. C., *Op. cit.*, p. 37. Para la influencia del expresionismo alemán en los primeros superhéroes, se puede ver el tratamiento en forma de relato que hacen los hermanos Lofficier en sus tres números de la línea *Elseworlds* (otros mundos): *Superman's Metropolis* (DC Comics, 1996); *Batman: Nosferatu* (DC Comics, 1999); *Wonder Woman: The Blue Amazon* (DC Comics, 2003).

⁵⁰ Más adelante, Jerry Robinson también añadiría el filme *Citizen Kane* (O. Wells, 1941) como influencia mayor. Cfr. la entrevista a J. Robinson por Steve Ringgenberg en *Comics Interview*, nr. 57, 1988, p. 25.

⁵¹ Finger, B./Kane, B., *Detective Comics*, nr. 31, National Allied Publications, sept. 1939.

nuestro lado. Las líneas torcidas, afiladas y grotescas de los personajes y los objetos, la arquitectónica violenta y opresiva de sus escenarios, las perspectivas forzadas y la omnipresencia de sombras y claroscuros a partir de una afortunada combinación de la limitada paleta de colores, todo ello escenificaba el impacto post-depresión y la noche de entreguerras más acuciante y turbadora. El héroe de ahí nacido, la fantasía de superarla.

Batman fue creado en 1939 por Bob Kane y Bill Finger,⁵² y continuado y perfeccionado posteriormente por incontables autores de acuerdo con dichas líneas fundamentales. Sus historias han sido desde entonces publicadas en formato comic-book por la editorial “DC Comics” en sus diferentes nomenclaturas - de 1938 a septiembre de 1946 denominada “Detective Comics Inc.”; de 1946 a 1961 “National Comics Publications, Inc.”; de 1961 a 1977 “National Periodical Publications, Inc.”; y a partir de 1977 su nomenclatura definitiva “DC Comics” - en sendas cabeceras de manera continuada (*Detective Comics* y *Batman*, y más adelante también otras tales como *Legends of the Dark Knight* y *Shadow of the Bat*, etc.), así como en colecciones paralelas junto a otros superhéroes (*World’s finest*, *JLA*, etc.). El personaje ha sido puntualmente objeto de relanzamientos en las líneas *The New 52* y *Rebirth*. Además, ha protagonizado multitud de novelas gráficas independientes (i. e. publicaciones sin continuidad editorial con arcos argumentales cerrados), relatos breves,⁵³ adaptaciones noveladas,⁵⁴ e incluso novelas *sensu stricto* como por ejemplo las recientes *Batman: Nightwalk* (Lu, M., Random House, 2018), *Harley Quinn: Mad Love* (Cadigan, P, Titan, 2018), *The Killing Joke* (Phillips, G. Titan, 2018) o *Batman: The Court of Owls* (G. Cox, Titan, 2019). En 1943 Batman obtuvo su primera versión serial para la TV, y en 1949 de nuevo junto a su ayudante Robin. Entre 1966 y 1968 el canal ABC exhibió una nueva serie de 120 episodios, y desde la fundacional *Batman: The Animated Series* ha frecuentado a partir de 1992 diferentes programas de animación para la televisión. Ha entrado en la historia del cine de la mano de seis largometrajes de imagen real hasta la fecha: *Batman* (T. Burton, 1989), *Batman Returns* (T. Burton, 1992), *Batman Forever* (J. Schumacher, 1995), *Batman y Robin* (J. Schumacher, 1997), *Batman Begins* (C. Nolan, 2005), *The Dark Knight* (C. Nolan, 2008), *The Dark Knight Rises* (C. Nolan, 2013). A lo que hay que añadir (auspiciado por los futuros proyectos de la corporación Time Warner Inc., propietaria entre otras de DC Comics, Warner

⁵² Para la polémica acreditación de la creación, se puede ver Vilches, G., *Breve historia del cómic*, Nowtilus, Madrid, 2014, p. 39. También el documental audiovisual *Batman and Bill* (D. Argott/Joyce, S. M., 9.14 Pictures, 2017).

⁵³ Cfr. Morrison, G., “The Clown at Midnight”, en: *Batman*, nr. 663, DC Comics, abril 2007.

⁵⁴ Por ejemplo Gardner, C. S., *Batman: Novel*. Novelización de la película basada en el guión de Sam Hamm y Warren Skaaren, Grand Central Publishing, New York, 1989.

Bros., Warner Bros Animation, HBO o Cartoon Network Studios) un nuevo impulso a la franquicia con una serie de *crossovers* en cine y televisión, tales como *Batman v Superman: Dawn of Justice* (2016), *Suicide Squad* (2016), *Justice League* (2017), *Joker* (2019) o la serie *Gotham* (2014-2019). Y en el entretanto, hemos podido encarnarle en videojuegos narrativos o de acción⁵⁵ y ha sido modelo para infinidad de juguetes y artículos de *merchandising* que incluso han generado su propio relato, como por ejemplo el filme *The Lego Batman Movie* (C. McKay, 2017) y sus correspondientes cortos de animación.

3. *Gotham City*, el murciélago y la identidad: “I shall become a bat”

Todo (super)héroe viene siempre indefectiblemente acompañado de una *Origin-Story*, esto es, un acontecimiento que defina quiénes son desde el porqué y el para qué. Las historias de Batman tienen lugar en una ciudad ficticia de nombre “Gotham City”, una metrópolis vencida por el crimen y la oscuridad como escenario para su relato definitorio.

¡El Hombre-murciélago, y cómo llegó a serlo!

Hace unos 15 años, Thomas Wayne, su mujer y su hijo iban andando a casa después de ver una película...

THOMAS WAYNE: ¿Qué es esto?

LADRÓN: ¡Esto es un atraco, colega! ¡Me llevaré el collar que lleva, señorita!

T. WAYNE: Déjala en paz..., tú. ¡Oh...!

LADRÓN: ¡Tú lo has querido!

MARTHA WAYNE: ¡Thomas! Le has matado... ¡Socorro! ¡Policía! ¡Auxilio!

LADRÓN: Esto hará que te calles...

Los ojos del chico son presa del pánico ante la escena que tiene ante sí.

BRUCE WAYNE: ¡Padre... Madre! ¡Muertos...! Están... muertos.

Días después, una curiosa y extraña escena tiene lugar:

B. WAYNE: Y yo juro por el espíritu de mis padres vengar sus muertes invirtiendo el resto de mi vida cazando criminales.⁵⁶

⁵⁵ Cfr. para el tema Ortega, J. L., *Batman: un héroe de videojuego*, Ed. Héroes de papel, Sevilla, 2019.

⁵⁶ Finger, B./Kane, B., *Detective Comics* nr. 33, Detective Comics Inc., nov. 1939. Ver figura 6.

SECRET ORIGINS

BATMAN

BY BOB KANE

...EERIE FIGURE OF THE NIGHT - NEMESIS OF CRIME - THIS IS THE BATMAN!

AS ORIGINALLY PUBLISHED IN DETECTIVE COMICS #33 (NOV, 1939)

LEGEND

THE BATMAN AND HOW HE CAME TO BE

SOME FIFTEEN YEARS AGO, THOMAS WAYNE, HIS WIFE, AND SON, WERE WALKING HOME FROM A MOVIE...

W. WHAT IS THIS?

A STICKUP, BUDDY! I'LL TAKE THAT NECKLACE YOU'RE WEARIN', LADY!

LEAVE HER ALONE, YOU - OH...

YOU ASKED FOR IT!

THOMAS! YOU'VE KILLED HIM - HELP! POLICE... HELP!

THIS'LL SHUT YOU UP!

BATMAN



FIGURA 6: Finger, B./Kane, B., *Detective Comics*, nr. 33. nov 1939

Como se puede perfectamente observar, en el origen de la caza contra el crimen emprendida por Bruce Wayne está la muerte de sus padres cuando era niño, tras un forcejeo en un atraco delante de sus propios ojos.⁵⁷ Las historias de Batman establecen de este modo un puente con las historias del *Film-Noir*, en las que el héroe viene marcado de principio por una cicatriz originaria, por un dolor fundacional. Como reacción a esa tragedia, Bruce Wayne se prepara concienzudamente, tanto físicamente como en sus habilidades deductivas y científicas (“se convierte en un científico magistral” y “entrena su cuerpo hasta la perfección física”)⁵⁸ para combatir el crimen sembrando el terror entre los criminales. En otras palabras, se consagra a la causa del “hombre-murciélago”.

La muerte de papá me ha hecho millonario. Estoy preparado... Pero antes de nada tengo que encontrar un disfraz. Y como los criminales son gente supersticiosa, mi disfraz tendrá que ser capaz de sembrar el terror en sus corazones. Deberé convertirme en una criatura de la noche, negra, terrible... ¡Me convertiré en un MURCIÉLAGO!⁵⁹

Por un lado, esta imagen de hombre-murciélago no parecería en principio un *typus* original. El murciélago es un motivo muy popular en las historias *pulp* de detectives y venganza de los años 30,⁶⁰ siendo un elemento destacado dentro de un repertorio mitológico, antropológico o mágico compartido - aquello que el guionista Grant Morrison ha definido como “una sombra elemental y espantosamente aterradora de terror primordial”⁶¹ - y cuya sola presencia denota toda una declaración de principios acerca de su metodología: una

⁵⁷ “Batman nació en un momento breve y violento en el cual un joven Bruce Wayne se vio forzado a observar el brutal asesinato de sus padres de manos de un ladrón callejero”. Giordano, D., “Introduction: Growing up with the greatest”, en: Gold, M. (ed.), *The Greatest Batman Stories Ever Told*, DC Comics, New York, 1988, p. 8.

⁵⁸ Finger, B./Kane, B., *Detective Comics*, nr. 33, nov. 1939.

⁵⁹ *Ibid.* Y en revisiones contemporáneas del personaje: “Los criminales son el horror, los corazones de la noche. Tengo que disfrazar mi terror. Los criminales son cobardes. Un presagio terriblemente supersticioso. Una panda de cobardes. Mi disfraz debe golpear el horror. Tengo que ser negro. Horrible. Los criminales son una panda cobarde y supersticiosa. Tengo que ser una criatura, tengo que ser una criatura de la noche. Mamá está muerta, papá está muerto, Bruce está muerto. Me convertiré en un murciélago”. Morrison, G., *Arkham Assylum. A Serious House on Serious Earth*, DC Comics, 1989; “Sin avisar, se acerca... atravesando la ventana de tu estudio, y la mía... Lo he visto antes... en algún lugar. Me asustó como a un niño... me asustó. Sí, padre, me convertiré en un murciélago”. Miller, F., *Batman: Year One*, parte 1, en: *Batman*, nr. 404, DC Comics, feb. 1987.

⁶⁰ Bob Kane menciona el filme de crimen y misterio *The Bat Whisper* (West, R., 1931) como una de sus influencias, especialmente en lo que refiere al disfraz de fantasma del asesino y la Bat-señal que utiliza para anunciarse a sus víctimas. En el film de 1935 *The Spider*, un villano de nombre “The Bat Man” se le aparecía al héroe protagonista. El editor de Detective Comics Harry Donenfeld había publicado previamente en 1936 una historia con un “Batman” (*Spicy Mystery Stories*); y apenas dos meses después de la publicación de la primera historia de nuestro Batman, en la revista pulp *Black Book Detective* apareció otro detective disfrazado de murciélago: “The Black Bat”.

⁶¹ Morrison, G., “Full Script and Notes”, en: Morrison, G./McKean, D., *Arkham Assylum. A Serious House on Serious Earth*, edición por el 15th Aniversario, DC Comics, 2004, p. 54.

determinada hora del día (la noche), un lugar (las esquinas invisibles de los edificios), así como el silencio, la sorpresa y el terror. Por otro lado, a partir de cierto momento empezamos a entenderlo como un símbolo en sí mismo, es decir como un signo “semánticamente reflexivo, en el sentido de que es una parte de aquello que significa”:⁶² la máscara oscura como referente de la soledad y del fracaso de *nuestro* sistema; la rabia como reacción. Esa cierta topología ya asomaba en justicieros anteriores - sin ir más lejos *El Zorro*, en quien tanto Bob Kane como el joven Bruce Wayne encuentran parte de su inspiración.⁶³ Sin embargo, paulatinamente ha ido reclamando un espacio tipológico propio, hasta alcanzar a conquistar una individualidad de repertorio particular. Lo veremos a continuación.

*

A partir del asesinato de sus padres, la vida del joven Bruce Wayne da un vuelco, y de hijo de millonarios se transmuta en vigilante enmascarado, en huérfano individualista y autárquico que se toma la justicia por su mano y reclama la soberanía más allá de los límites de la legalidad. Hasta ahí, nada necesariamente diferente del resto de los vengadores enmascarados de la ficción: como recuerda M. A. Collins, todo vengador “es un representante solitario del bien en un mundo en el que el mal es la moneda de cambio, donde el héroe acaba lleno de cadenas, quizás encerrado en un manicomio, quizá ejecutado, si no se enfundase en una identidad secreta mientras lleva a cabo su misión contra el crimen para limpiar la sociedad”.⁶⁴ A primera vista, la muerte de la familia Wayne parecería entonces el simple catalizador para que su último representante dé el salto a la acción.

Pero, como afirma Reynolds: “toda historia de Batman es en cierto punto una extensión de su *Origin-Story*”.⁶⁵ Y esto implica necesariamente un espacio propio de individualidad narrativa. Las historias de vengadores, cada una a su mejor manera, no sólo tratan del abismo devorando a sus hijos cuando se aventuran en las *neighborhoods* equivocadas, sino también de cómo ese abismo los devuelve luego al mundo. Por eso, para que esta lógica tenga cierta vigencia tipológica esas *neighborhoods* no pueden ni deben funcionar como meros universales. Las historias de Batman no suceden aleatoriamente en la Roma del I a. C., ni en el espacio de disolución del califato de Bagdad. Tampoco tienen lugar en la isla de Utopía, ni en ninguna ciudad imaginada cualquiera. Las historias de Batman suceden en Gotham City, que declina ser un mero decorado para proclamarse de forma activa un elemento generativo

⁶² Eco, U., *Op. cit.*, p. 207.

⁶³ Daniels, L., *Batman: The Complete History*. Chronicle Books, 1999, p. 18.

⁶⁴ Collins, M. A., “Prefacio”, en: *Batman Archives*, vol. 2, DC Comics, New York, 1991.

⁶⁵ Reynolds, R., *Super Heroes: A Modern Mythology*, UPM, Jackson, 1994, p. 67.

de la narrativa y de su ideología: no es *en* sus callejones, sino que *son* sus callejones los que despojan al joven Wayne de sus padres y le impelen a pasarse a una zona gris de la justicia.⁶⁶ Como ha señalado certeramente W. Uricchio, Gotham “es inseparable de la lógica narrativa del personaje, y sirve no sólo como escenario sino también como condición para la generación iterativa de infinitas historias”.⁶⁷ El trauma fundacional de las aventuras de Bruce Wayne data de la muerte de sus padres (un crimen mayor) cuando, en virtud del *derecho de propiedad*, su padre se resiste a ceder lo que es suyo (el collar de su mujer, y por extensión su mujer misma) en el contexto de un hurto (un crimen menor) cometido en Park Row, dentro del deprimido *downtown* de Gotham, por una figura *anónima*.⁶⁸ De ahí la pertinente tesis de que su narrativa viene construida, en enorme medida, desde la problemática de la propiedad privada:

La Origin Story, tan importante para la lógica narrativa y el lugar generativo de Gotham City en su seno, porta más que la sola base para los actos iterativos de venganza, obsesión y justicia en un entorno urbano malevolente. También establece una relación particular de autoridad y derechos de propiedad.⁶⁹

Tal y como estudió en su momento la teoría materialista del fetichismo mercantil, Marx y Lukács especialmente, la mercancía capitalista desprende de forma necesaria una ilusión epistémica sobre la naturaleza de la realidad. Esto se produce desde la necesidad que tiene la

⁶⁶ “LAURA: ¿Qué es lo que te lleva a la oscuridad? BRUCE WAYNE: Yo soy parte de ella. Yo soy la oscuridad... la oscuridad de la justicia por hacer [*undone*] LAURA: Seguro que no naciste en la oscuridad... BRUCE WAYNE: Oh, sí... en una esquina de Gotham. El homicidio fue mi comadrona. Y mi grito de nacimiento [*birth cry*] fue un grito de venganza”. Grell, M./Khromov, A., *Batman: Masque*, DC Comics, Elseworlds, 1997.

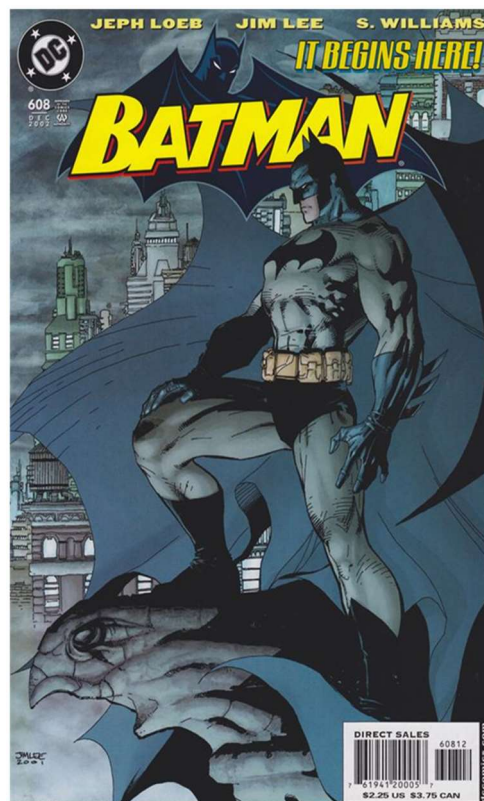
⁶⁷ Uricchio, W., *The Batman's Gotham City™: Story, Ideology, Performance*; en: Ahrens, J./Meteling, A. (eds.), *Comics and the City*, The Continuum International Publishing Group, New York, 2010, p. 125.

Y en otro pasaje: “Las poco iluminadas calles de Gotham ofrecen el escenario para el nacimiento de Batman, una escena primordial en la cual el joven Bruce Wayne es testigo del asesinato de sus padres. Y esas mismas calles y condiciones proporcionan el locus, condición y causa para la obsesiva batalla de Batman contra el crimen. En este caso, el valor de Gotham es mucho mayor que un mero decorado para las aventuras de un superhéroe: deviene su relación generativa hacia lo narrativo, la fuente de la eterna iteración de la franquicia”. *Ibid.*, p. 120.

⁶⁸ Esta formulación sufre una primera interferencia en *Batman* nr. 47 (junio-julio 1948), cuando se presenta por primera vez al personaje de Joe Chill - un ratero de poca monta - y Batman descubre que asesinó a sus padres; después de comunicárselo Chill a sus secuaces, estos le matan a tiros porque lo consideran culpable de la existencia del justiciero. En *Detective Comics* nr. 235 (sept. 1956) Batman descubre además que el crimen de Chill no fue mera coincidencia sino que se trataba de un asesino contratado por el jefe de la mafia Lew Moxon, empresario enemigo del padre de Bruce, para matar a los Wayne. Algo parecido contemplaba el guión original escrito por Tom Mankiewicz para el film *Batman* (Burton, T., 1989) donde el jefe mafioso Rupert Thorne, oponente de Thomas Wayne en su campaña a concejal, contrataba a Joe Chill para asesinarle - esta idea fue finalmente reciclada en un joven Jack Napier - futuro Joker - cuya muerte final cierra el círculo y una película cuyo éxito incierto para la época en principio no preveía secuelas. Intentos de este tipo por conectar de manera personal a los Wayne con su asesino han quedado sin embargo desautorizados por el canon oficial, el cual ha preferido hacer de Batman alguien que ve *en todos y cada uno* de los criminales al hombre que asesinó a sus padres.

⁶⁹ Uricchio, W., *Op. cit.*, p. 126.

propiedad privada capitalista, buscando reproducirse y perpetuarse, de presentar las cuestiones humanas (desde el trabajo hasta las relaciones interpersonales) como algo distinto a lo que son en sí mismas, normalmente naturalizándolas y ahistorizándolas. *Quid pro quo*. Se trata de una inversión de la conciencia (*Bewusstseinsverkerung*) en toda regla.⁷⁰ Esta ilusión alcanza en efecto también a Bruce Wayne, quien asume automáticamente una postura esencialista sobre el crimen y sobre la condición humana: el crimen es correlato de una naturaleza inalterablemente malvada. Como conclusión, el ciudadano debe ser aterrorizado y castigado por un “vigilantismo” al margen de la ley y para el que todos somos culpables.⁷¹ La célebre Bat-señal funciona como signo activo de la continua amenaza que se cierne sobre todos, y el propio personaje queda caracterizado como una sombra monstruosa preparada para caer sobre los sospechosos habituales (ver figura 7).



Hijo único devenido huérfano por las resistencias de una sociedad socio-económicamente deprimida sin lucha de clases organizada, Bruce Wayne tiende así a *individualizar el mal*,⁷² persiguiendo el síntoma más que la causa en una visión del mundo que “excluye crímenes de «cuello blanco» [*White collar*], los males de la manipulación de mercado, del comercio interno, del fraude a gran escala”.⁷³ La acumulación de capital y valor no figuran en absoluto como parte constituyente del crimen en Gotham, y sus relaciones de propiedad se presuponen correctas. Lógica fetichista de la propiedad mediante, a los ojos de Bruce Wayne los crímenes de Gotham los realizan malhechores individuales (*the wrongdoers*), que no realidades estructurales:

FIGURA 7: Loeb, J/Lee, J., *Batman*, nr. 608, dic. 2002

⁷⁰ Cfr. Marx, K., *Das Kapital*, MEW 23, Dietz Verlag, Berlin, pp. 85-98; Lukács, G., *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Malik Verlag, Berlin, 1923.

⁷¹ Como dice Frank Miller: “Batman sólo funciona realmente como personaje si el mundo es esencialmente un lugar malévolo y aterrador”. Miller, F., “Spotlight: Dark Knight”, *Comics Interview*, nr. 31, 1986, p. 37.

⁷² Cfr. Hausmanninger, T., *Op. cit.*, p. 77.

⁷³ Uricchio, W., *Op. cit.*, p. 128.

La narrativa trata de la tasa del crimen; de la brutalidad criminal, pero no de los brutales propietarios de los barrios bajos; de la avaricia de ladrones de baja monta, pero no de la pobreza y de la falta de expectativas – en resumen, de la transgresión de las clases bajas, pero no de las condiciones que dan lugar a estas transgresiones.⁷⁴

Uricchio habla aquí de “empatía acrítica” (*uncritical empathy*).⁷⁵ Un concepto más que acertado aunque no completamente explorado, y que Umberto Eco había expresado para el caso de Superman diciendo de él ser “un ejemplo perfecto de conciencia *cívica* completamente separada de la conciencia *política*”.⁷⁶ Un fenómeno éste, sin embargo, que desde el punto de vista crítico-materialista se nos desvela como todo un desajuste epistémico: Bruce Wayne no es sólo víctima de la tragedia que le arrebató a sus padres, él es también víctima de la ilusión fetichista de individuación que perpetúa al sistema, la que individualiza los problemas y reduce la lucha a una suma de refriegas individuales declaradas en propiedad. Leemos en una reciente aproximación lo siguiente:

ALFRED: Tiene usted razón. Esta Guerra que usted detenta... está maldita, la perderá.

BRUCE: Dije que iba perdiendo. No que estuviera perdida. Aún puedo atraparle.

ALFRED: Y si lo hace, ¿entonces qué? Otros como él vendrán.

BRUCE: Pues que así sea. También les combatiré a ellos. Esta guerra quizás no pueda ganarse, Alfred, pero es mía.⁷⁷

Como continua Uricchio señalando con agudeza, “[e]l mundo de Bruce Wayne es cómplice en las condiciones que sustentan el carácter criminal de los problemas de Gotham, la cual él patrulla de noche en calidad de Batman”.⁷⁸ Batman no sólo no puede encontrar jamás la satisfacción final de liquidar el crimen, es que más bien busca perpetuarlo. La guerra de Batman contra el terror es la lucha de un individuo sísifico que no quiere encontrar una solución al problema de la injusticia sino que más bien vive para sufrirlo y reproducirlo. Esto explica que su frustración fundacional se limite a una “misantrópica venganza”⁷⁹ por aquello

⁷⁴ Uricchio, W./Pearson, R. E., *I'm not Fooled by that Cheap Disguise*, en: Uricchio, W./Pearson, R. E. (ed.), *The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and his Media*, Routledge, New York, 1991, p. 206.

⁷⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 128.

⁷⁶ Eco, U., “El mito de Superman”, en: *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, Barcelona, 2006, p. 254.

⁷⁷ Snyder, S./Capullo, G., *Batman*, nr. 22, The New 52, DC Comics, New York, julio 2013.

⁷⁸ Uricchio, W., *The Batman's Gotham City™: Story, Ideology, Performance*, en: Ahrens, J./Meteling, A. (eds.), *Comics and the City*, The Continuum International Publishing Group, New York, 2010, p. 128.

⁷⁹ Steranko, J., *The Steranko History of Comics*, vol. 1, Supergraphics, Reading, Pennsylvania, 1970, p. 44.

que le fue arrebatado; y que para poder canalizar su angustia y no caer en el suicidio definitivo, Batman precise una y otra vez de los criminales tanto como ellos necesitan del crimen para subsistir. Ésta es la alteración psico-cognitiva que explicaría la paradoja narrativa de por qué un millonario como Bruce Wayne nunca se preocupará de que Gotham cambie *en realidad*, y de que derroche sus millones en *gadgets* en lugar de en obras de renovación estructural.⁸⁰

El problema de esta confusión en las raíces y los objetivos Umberto Eco ya lo había descubierto de manera parecida para el personaje de Superman, aduciendo que para él “el mal es el atentado a la propiedad privada” y “el bien se configura únicamente como caridad”. No a gran escala ciertamente, sino “a nivel de la pequeña comunidad en que vive [i.e. Smallville]” - todo un microcosmos desde el que ignorar “no digamos ya la «dimensión



FIGURA 8. *The Dark Knight* (Nolan, C., 2008)

mundo”, sino la dimensión «Estados Unidos»⁸¹ propiamente dicha. En el caso de la narrativa Batman el programa es mucho más ambicioso, pues amplía su escala a la Ciudad entera como el gran contexto civilizatorio contemporáneo. Este nuevo espacio-mundo se define dentro de unos límites dados, y se ratifica de manera performativa a través de una estética determinada: Gotham no puede ser la antigua Roma, ni una ciudad del Japón feudal, sino una cartografía detalladamente documentada (Park Row - después conocido como Crime Alley -, Arkham Assylum, Wayne Tower, Old Gotham, Amusement Mile, Blackgate Isle, etc.) que, como afirma Dennis O’Neil, recuerda profundamente a “Manhattan por debajo de la calle 14 a once minutos después de la medianoche en la más fría noche de Noviembre”.⁸² Paul Levitz, largo tiempo presidente de DC, describió Gotham como “New York por debajo de la calle 14, poblada de edificios viejos de ladrillo, en contraposición al acero y el cristal”⁸³ de la Metropolis de Superman. También el reputado periodista del New York Times William Safire la asemejaría con “New York por debajo de la calle 14, desde el SoHo a Greenwich Village, the Bowery, Little Italy, Chinatown, y las tétricas áreas en los alrededores del puente de Manhattan y Brooklyn”.⁸⁴ Al mostrarse Gotham de esta manera, es decir como una parte sumamente concreta y específica de New York aunque nunca explícitamente denominada

⁸⁰ 296,207,612 millones de dólares para ser exactos, según calcula Darren Hudson Hick. Cfr. Hick, D. H., “The Cost of Being Batman”, en: Dennis O’Neil (ed.), *Batman Unauthorised*, Benbella Books, Texas, 2008, pp. 55-68.

⁸¹ Eco, U., *Op. cit.*, pp. 253-254.

⁸² O’Neil, D., “Afterword”, en: *Batman: Knightfall: A Novel*, Bantam, New York, 1994, p. 344.

⁸³ Uricchio, W., *Op. cit.*, p. 122.

⁸⁴ Citado en Uricchio, W., *Op. cit.*, p. 122.

como tal, se despiertan automáticamente en el lector una serie de asociaciones topológicas que evocan y recuerdan a cualquier urbe en la que rigen la modernas relaciones de propiedad,⁸⁵ las cuales le ponen automáticamente en contacto con los puntos de partida sobre los que vendrá a construirse de manera ineludible la narración.

Gotham City funciona de ese modo como relato acerca de cualquiera de nuestras ciudades contemporáneas,⁸⁶ tanto de las ya existentes como de aquellas que “pueden existir en un próximo e incómodo futuro”.⁸⁷ En el libro primero de *The Dark Knight Returns* (Frank Miller, 1986), el villano Two-Face amenaza con volar por los aires las Torres Gemelas de Gotham. En *Batman: Year One* (Miller, F. 1988) Bruce Wayne pasea igual que un Travis cualquiera (Scorsese, M., *Taxi Driver* 1976) por la estilística sofocante de la gran ciudad; y en *Batman: Year 100* (Pope, P, 2006), el hombre vestido de murciélago se enfrenta en el año 2039 contra un opresivo estado policial. La revisión en clave futura para *Dark Knight Rises* (Nolan, C., 2012) de *Tale of Two Cities* de Charles Dickens, por no mencionar la decisión en definitiva de Cristopher Nolan y de su diseñador de producción Nathan Crowley de filmar la trilogía al completo en localizaciones de Pittsburg, Los Angeles, New York City, Chicago, Londres, Hong Kong y Tokyo, todo ello corrobora sin duda la mencionada consideración.

4. *Elseworlds*: Batman en Moscú

La Gotham City de Batman es, por consiguiente, una geografía narrativa que define de manera muy precisa la determinada ideología del relato. Esta ideología es mayoritariamente conservadora por dos razones: por un lado, se mueve en el espacio de ciertos referentes culturales *dados* sin los que resultaría difícil establecer una comunicación; por otro lado, dichos referentes no permiten establecer un discurso sobre la ruptura del *status quo* socio-económico ya que necesitan de su mantenimiento a fin de poder seguir existiendo (vendiéndose) como relato. Las específicas proyecciones ideológicas conservadoras del relato Batman responden, en ese sentido, a que sólo presentando Gotham como “New York por

⁸⁵ Tal y como explica Bill Finger: “Originariamente iba a llamar a Gotham City «Civic City». Luego probé con «Capital City», y luego con «Coast City». Entonces hojeé la guía telefónica de New York y di con el nombre «Joyereros Gotham» [un antiguo nombre para la ciudad de New York], y dije: eso es, Gotham City. No la llamamos New York porque no queríamos que nadie de ninguna ciudad la identificase con ella”. Cfr. Steranko, J., *The Steranko History of Comics*, vol. 1, Reading, Pennsylvania, 1970, p. 44. La fonética del nombre en inglés recuerda además a la expresión “God damn” (maldito).

⁸⁶ Block, L., “Prologue to Gotham Central”, en: *Gotham Central- Libro 1: In the Line of Duty*. DC Comics, New York, 2004-2005, pp. 4-5.

⁸⁷ Moore, A., “The Mark of Batman: An introduction by Alan Moore”, en: Miller, F., *The Dark Knight Returns*, Trade paperback, DC Comics, 1986.

debajo de la calle 14” conseguiremos evocar un escenario conocido para el crimen moderno, pero sólo haciéndolo *hasta* la calle 14 ese crimen será *infinito* y la cruzada contra él *nunca resuelta*. El “esquema iterativo” desvelado por Eco para el caso de Superman (“nos damos cuenta de que Superman se ve obligado a mantener sus operaciones dentro del ámbito de las mínimas e infinitesimales modificaciones de su actuación, por los mismos motivos mencionados a propósito de la estaticidad de su trama: cualquier modificación general empujaría al mundo, y al propio Superman, hacia la consumación”)⁸⁸ es aquí de perfecta aplicación también para Batman: en una historia alternativa al canon escrita por Neil Gaiman en la que Batman muere y sus enemigos se reúnen para rendirle homenaje, Riddler manifiesta que “no debería suceder así [...]. ¡No es *así* como sucede! Todo el mundo lo sabe: le colocas en una trampa mortal, él saca algo de su cinturón, y se *escapa*. A la misma bat-hora en el mismo bat-canal”.⁸⁹ “Hay un cierto ritmo en estas cosas. Yo causo problemas, él aparece, nos reímos, y el juego comienza de nuevo una y otra vez” lamenta el Joker en la serie de animación ante una posible muerte del murciélago.⁹⁰ “No es así como sucede”, “hay un cierto ritmo en estas cosas”... pues en definitiva, Batman nació en las calles de Gotham, pero Gotham en el despacho editorial de un magnate de New York.

No obstante, la sociedad es un sustantivo en constante cambio y ebullición, con nuevos intereses, lenguajes y expectativas. Eso significa que sus referentes comunicativos deben ir buscando la acomodación si desean seguir resultando comprensibles y atrayentes ante sus receptores. Esta permanente tensión refuta cualquier sobredeterminismo, y explica para el caso de los comics un conjunto de transformaciones y adaptaciones de sus personajes desde las que podríamos intentar descifrar el decurso de su tiempo. Como señala Uricchio:

Al igual que el propio Batman, la representación de la ciudad fluctuó a lo largo de su larga historia, reflejando las preocupaciones del momento: depresión y decadencia urbana; guerra y la necesidad de mirar más allá de las condiciones urbanas en el interés de combatir a un enemigo más grande; la era de la posguerra con su reorientación a la vida civil y sobre todo familiar; las incertidumbres de los años sesenta y setenta que se manifiestan en la contracultura; el *camp* y demás; Los crudos años ochenta marcados por las representaciones del crimen urbano y la corrupción gubernamental en los medial; y el

⁸⁸ Eco, U., *Op. cit.*, pp. 254-255.

⁸⁹ Gaiman, N./Kubert, A., “Whatever Happened o the Cape Crusader”, parte 1, *Batman*, nr. 686, DC Comics, abril 2009.

⁹⁰ Timm, B. (dir.), *The Man Who Killed Batman*, en *Batman: The Animated Series*, temp. 1, ep. 49, Warner Bros. Animation, 1992.

deslizamiento constante hacia preocupaciones más oscuras y obsesivas que han continuado hasta el presente.⁹¹

Los tópicos necesarios se van transformando. Y al hacerlo, se abre también un espacio para la reflexión acerca de los lugares topológicos mismos. En el caso de los comics, esta posibilidad tomó forma de la mano de una nueva ola de jóvenes autores mayoritariamente procedentes del viejo continente, tales como Alan Moore, Grant Morrison, Neil Gaiman, Garth Enis, Warren Ellis, etc... o jóvenes norteamericanos con nuevas ideas como Frank Miller. En todo caso, aires de independencia de la máquina editorial establecida. Este cambio generacional buscaba nuevas historias, más elaboradas y enfocadas a un público más adulto y perspicaz, lo que impulsaría por fin en 1993 la fundación de la línea *Vertigo*. En un nuevo paso de complejidad artística y de ganancia de la palabra sobre la imagen, los comic-books entraban por fin en relación con las llamadas novelas gráficas.⁹² Y es también en el marco de esta llamada a la madurez del lector y del medio donde surgen proyectos como el denominado *Elseworlds*.

Elseworlds - literalmente: Otros Mundos - es un *publication imprint* o sello editorial surgido en 1989 como contraparte a lo que la serie *What if* suponía para Marvel, la cual situaba a los superhéroes clásicos bajo condiciones alternativas al canon inaugurando con ello la idea de universos paralelos o *multiversos*.⁹³ El estreno de *Elseworlds* se produce con la publicación de *Batman: Gotham by Gaslight* (Augustyn, B./Mignola, M., 1989), una historia independiente y autoconclusiva que presentaba una versión victoriana del personaje a la caza de un Jack el Destripador “operando” en una Gotham City de finales del siglo XIX. La recepción crítica y comercial fue buena, y la iniciativa fue automáticamente secundada por otros autores que harían lo propio y descontextualizarían de manera similar al personaje con fines a extraer el máximo de sus posibilidades narrativas. Como se cuida en explicar la contraportada de cada edición *Elseworlds*:

⁹¹ Uricchio, W., *Op. cit.*, p. 122.

⁹² Sobre este tema, recomiendo sin duda Baetens, J., “The Graphic Novel”, en: Cassuto, L./Aby, C./Reiss, B. (eds.), *The Cambridge History of the American Novel*, Cambridge University Press, New York, 2011, pp. 1138-1153; Baetens, J./Frey, H., *The Graphic Novel: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014; Sabin, R., “Graphic Novel in Context”, en: *Adult Comics. An Introduction*, Routledge, London/New York, 1993, pp. 235-248; Trabado Cabado, J. M., “La novela gráfica en el laberinto de los formatos del comic”, en: Trabado Cabado, J. M. (ed.), *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos, Lecturas*, Arco libros, Madrid, 2013, pp. 11-64; García, S., *La novela gráfica*, Astiberri, Bilbao, 2010.

⁹³ *What if*, también conocida como *What if...?* Serie escrita por múltiples autores y publicada mensualmente por Marvel Comics en doce volúmenes o grupos separados entre febrero de 1977 y octubre de 2015.

En *Elseworlds* se saca a los héroes de sus localizaciones habituales y se los coloca en épocas y lugares extraños - algunos que han existido o que pueden haber existido, y otros que no pueden, que no podrían, o que no deberían existir. El resultado son historias que hacen que personajes tan familiares como ayer parezcan tan frescos como mañana.

En el ámbito de la teoría de la literatura, estas re-contextualizaciones de personaje pertenecerían a lo que Harold Bloom había considerado “literatura de revisión” (*revisionary literature*), esto es, un “reenfoque o un volver-a-mirar, que conduce a una re-consideración o re-estimación [...] El revisionista busca *mirar* de nuevo, así como considerar y estimar de manera diferente, así como enfocar correctivamente”.⁹⁴ Más allá del mero extrañamiento paródico para la industria del cómic americano (caso por ejemplo de *Grothe Wanderer*, o de nuestro *Superlópez*), el programa *Elseworlds* supone un ejercicio crítico de autoconciencia sobre el canon de personaje en cuestión, una reflexión creativa sobre sus lugares comunes y sus líneas ideológicas ocultas a través de una re-categorización o liberación de los márgenes editoriales establecidos. Su principal aportación es hacer visible aquella invisibilidad producida por la absoluta visibilidad del canon de copyright.

Para el asunto que ahora aquí nos ocupa, una de las obras *Elseworlds* más interesantes es *Red Son*, escrita por el británico Mark Millar y dibujada por Dave Johnson y Kilian Plunkett. Publicada en tres números a lo largo de 2003 y recopilada posteriormente en un solo tomo o *Trade paperback*, en ella se narra la historia alternativa de un Superman soviético en plena Guerra Fría. Batman ya había visitado el Moscú soviético dentro de su serie regular, por ejemplo cuando colabora con la policía moscovita para detener al asesino NKVDemon en la historia *When the Earth Dies* (ver figura 9). Sin embargo, estas breves incursiones siempre se entendían como aventuras a sumar dentro de la continuidad editorial. La novedad de *Red Son*



FIGURA 9: “Moscú *no* es su ciudad. Él no siente sus ritmos internos. No conoce instintivamente sus sutiles cambios. Pero no tiene *elección*. Sabe lo que *hay* que hacer” Wolfman, M/Aparo, J., *Batman*, nr. 445-447, DC Comics, marzo-mayo de 1990.

⁹⁴ Bloom, H., *A Map of Misreading*, Oxford University Press, New York, 2003, p. 4. Citado por Geoff Klock en Klock, G., *How to read superhero comics and why*, Continuum International Publishing Group Ltd, London/New York, 2002, p. 28.

frente a este tipo de historias es su re-contextualización *de origen*, y con ello la independencia ante aquella continuidad. Como el mismo guionista explica en una entrevista:

En lugar de aterrizar en Kansas de niño, he decidido explorar lo que podría haber sucedido si su cohete hubiera aterrizado en una granja colectiva de la Unión soviética. En lugar de trabajar en el Daily Planet, sería un periodista de Pravda. Hay una inversión de la situación presente, pues esta vez son los EEUU los que se están separando con Georgia y Lousiana exigiendo la independencia – y los tanques por las calles de Nueva Orleans. Incluiré un montón de personajes de DC, como Batman y Green Lantern – a los que veréis bajo una nueva luz.⁹⁵

Ya desde su mismo título (*Red Son*) la obra plantea un juego abierto de referencias y polivalencias semánticas. Igual que Frank Miller había hecho en su día con el título de *The*



FIGURA 10: Millar, M., *Superman: Red Son*, DC Comics, 2003

Dark Knight Returns,⁹⁶ Mark Millar juega aquí con la fonética de la expresión “Red Son” [red sʌn] (en castellano: “Hijo rojo”) y “Red Sun” [red sʌn] (en castellano: “Sol rojo”), como dando a entender que la cualidad de hijo predilecto del comunismo le viene de una superioridad encontrada por la contingencia de haber nacido bajo la influencia de otro sol. Desde esa riqueza de significados, *Red Son* nos presenta a un Superman criado en una granja colectivista (колхоз) de Ucrania, y que es adoptado por Stalin como héroe soviético y “hombre del mañana” (*Man of Tomorrow*).

Superman: ¡un visitante de otro mundo! Que puede cambiar el curso de poderosos ríos, doblar el acero con sus manos... y que, como campeón de los obreros, lucha una la batalla sin fin a favor de Stalin, el socialismo y la expansión internacional del Pacto de Varsovia.⁹⁷

⁹⁵ Interview with Millar and Morrison, Xstatic nr. 1, mayo 1992.

⁹⁶ Cfr. supra, cap. 3, § 1.

⁹⁷ Millar, M., *Superman: Red Son*, nr. 1, DC Comics, junio 2003.

Educado en los valores de una sociedad socialista con la mirada puesta en el futuro, al principio Superman se muestra reticente a intervenir de manera activa para construir la revolución soviética, y sólo se limita a evitar accidentes menores y ayudar en la sociedad como un trabajador más.⁹⁸ Sin embargo, tras la muerte de Stalin Superman contempla en primera persona el sufrimiento y el hambre de la gente. Y cual Buda-iluminado tras sus cuatro encuentros, decide abandonar la pasividad para tomar de forma activa la antorcha prometeica del comunismo (ver figura 10). Con un tinte marcadamente idealista, el “hombre del mañana” (apodo canónico para Superman) no es sólo “el hombre que seremos mañana”, sino también “ese hombre que nos traerá el mañana”. Como contrapartida, el coste de este progreso es un deterioro creciente de las libertades individuales, con Superman arrogándose el papel de un Gran Hermano todopoderoso con absoluto control sobre el destino de la humanidad (ver figura 11).⁹⁹

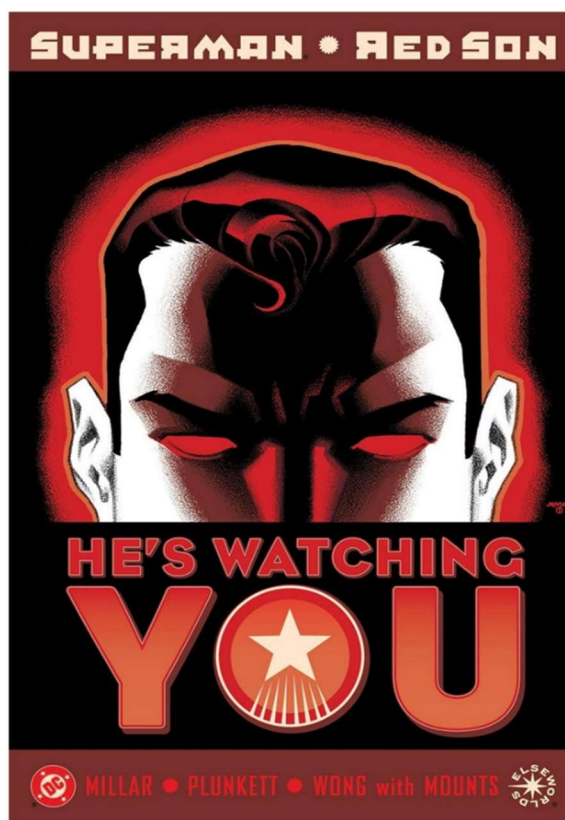


FIGURA 11: Millar, M., *Superman: Red Son*, nr. 3, DC Comics, agosto 2003

⁹⁸ “Mi corazón me decía que los liderase, pero mi cabeza me decía que eso era completamente contradictorio con todo lo que alguna vez mis padres me habían enseñado a creer”. *Ibid.*

⁹⁹ “Libre albedrío o libertad a cambio de una seguridad absoluta... No creo que a Ben Franklin le hubiese gustado la idea. Sólo recuerda que Superman te vigila. Pero: ¿quién vigila a los vigilantes?” de Santo, T., “Introduction to Red Son”, en: Millar, M., *Red Son*, TPB, 9 de octubre de 2003 – véase la referencia al *Watchmen* de Alan Moore (1986-87) en supra, cap. 3, § 1, nota 55.

En ese contexto de prosperidad y asfixia, surge Batman, un terrorista clandestino que se opone a Superman en defensa de la libertad del individuo:

Batman, una fuerza del caos en mi mundo de perfecto orden. El lado oscuro del sueño soviético. Han dicho de él ser mil disidentes asesinados, decían que era un fantasma. Un muerto viviente. Un símbolo de rebelión que nunca se apagará mientras el sistema sobreviva. La Anarquía vestida de negro.¹⁰⁰

De corte en todo punto similar al protagonista de *V de Vendetta* (Alan Moore, 1982-1985), y con la oscuridad como aliada contra la omnisciente mirada oficial, Batman funciona aquí como el contrapunto crítico al extravío distópico de Superman. El catalizador de su cruzada es, una vez más, el resentimiento vindicativo. En esta ocasión, sin embargo, viene dirigido explícitamente contra el régimen constituido. La razón remite, como no podría ser de otra forma, a su *Origin-Story*, pues mientras en el “canon Batman” los padres de Bruce fueron asesinados por el fracaso del sistema, ahora, en la alternativa *Red Son*, mueren a manos del KGB, es decir del sistema mismo:

¿Has oído hablar de la purga de la semana pasada, Superman? Dos disidentes que imprimían folletos contra el “día de Superman”, se me olvidan los detalles... Todo lo que recuerdo es al chico.¹⁰¹

¿Qué sentido tiene esta reescritura? En una obra como *Red Son* donde las meta-referencias van a ser constantes,¹⁰² la iteración del motivo hoy ya clásico de la confrontación Batman vs. Superman, dos décadas después del revisionismo de *The Dark Knight Returns*, necesita de este reajuste para acentuar su primer significado. Si en la obra de Frank Miller Superman se enfrentaba a Batman por petición del presidente electo para frenar (en vano) los excesos de un vigilantismo al margen del orden establecido, ahora Batman toma por fin la iniciativa contra el mismo orden establecido. El ejercicio revisionista permite independizar la acción de sus recursos tópicos y lugares comunes posibilitando nuevos discursos tipológicos sobre lo siempre presente aunque apenas distinguible. La deslocalización y reescritura de la

¹⁰⁰ Millar, M., *Red Son*, nr. 2, DC Comics, julio 2003.

¹⁰¹ Millar, M., *Red Son*, nr. 1, DC Comics, junio 2003. A su manera, este sutil reajuste fue luego incorporado en el largometraje *Batman v. Superman: Dawn of Justice* (Sneyder, Z, 2016).

¹⁰² Véase, sin ir más lejos, la programática puesta en escena de determinadas viñetas, con una composición directamente extraída de las primeras publicaciones del personaje, por ejemplo en la figuras 4 y 12.

narrativa Batman en el Moscú soviético consigue arrancar ciertos rasgos ideológicos fundamentales de la narrativa superheroica en una suerte de reenfoque correctivo.

En términos generales, el mayor de estos logros es la detección y el reconocimiento del problema de la *libertad individual* y su ascendente en la *propiedad privada*. Un asunto éste que en la línea editorial convencional es tratado como un presupuesto de difícil apreciación, pero que ahora gana dimensiones filosóficas ya que transcribe al punto una tensión ya observada desde los comienzos de la modernidad, en los *Tratados sobre el Gobierno Civil* de John Locke por ejemplo. Si por un lado la propiedad privada está en la base de la realización de la individualidad (Batman), por el otro representa precisamente la raíz sobre la que se asientan los males de la



FIGURA 12: Millar, M., *Superman: Red Son*, nr. 2, DC Comics, agosto 2003

acumulación capitalista moderna (Lex Luthor). Emplazando la acción en la URSS de los años 50, donde la propiedad privada es por principio inexistente, *Red Son* contribuye por distanciamiento a la discusión sobre la relación propiedad privada/libertad individual en la ciudad contemporánea en general. En una escena que bien recuerda los Idus de Marzo, la alianza o pacto social entre Batman, el ambicioso Pyotr Rosov de la KGB, y Lex Luthor en representación del complejo militar industrial USA, resume esta polémica - dejando bien claro, eso sí, que propiedad privada y libertad individual no son nunca plenamente coincidentes, y que la lucha por la libertad es un trabajo sempiterno que sobrepasa las limitaciones de la acumulación histórica:

BATMAN: ¿Por qué iba yo a poner a alguien como tú a cargo del sistema, Roslov? Tú serías dos veces peor monstruo de lo que es Superman. Diez veces.

PYOTR: Pero lo más seguro es que el sentido común te diga que prefieres verme a mí en el Kremlin que a un semidios a prueba de balas dirigiendo el espectáculo durante el próximo millón de años, ¿verdad? ¿Por qué pasa si suponemos que es inmortal? ¿Puedes imaginarte un dominio comunista por toda la eternidad bajo el dominio de ese tirano?

[...]

BATMAN: De acuerdo, trato hecho. Pero no olvides esto: una vez Superman esté muerto y enterrado, volveré a por ti de manera tan rápida y contundente que nada en esta tierra será capaz de detenerme. Juro por la memoria de mi madre y de mi padre que le seguirás a la tumba.¹⁰³

La reconstrucción narrativa que ofrece *Red Son* permite, en definitiva, reconocer la esencia real de ciertos lugares (históricos o ficticios) a través de un juego de paralelismos y extrañamientos. Las cornisas góticas desde las que Batman observa vigilante se ven sustituidas por los siete rascacielos de Stalin (Сталинские высотки) y su mezcla de barroco y gótico (ver figura 13). Los callejones de Manhattan por debajo de la calle 14 son ahora alcantarillas al borde del río Neva, y la Bat-señal es un emblema que advierte de la inminencia rebelde.¹⁰⁴ La gélida fortaleza de la Soledad se llama “Palacio de Invierno” (Winter Palace), y es en él donde tiene lugar la lucha definitiva contra la tiranía super-maníaca. La ciudad embotellada de Kandor pasa ahora a ser un reducido Stalingrado, imposible ya de retornar a su grandeza original. Incluso la relación entre la Historia, la Soberanía y el Poder se expresa por el paralelismo Superman y Stalin, ambos llamados por igual “hombres de Acero”. Si New York/Gotham City funcionaba como punto ideológico de desembarco en la Historia moderna y en la mitología del Nuevo Mundo, el Moscú de *Red Son*, en cambio, lo hace como su punto de no retorno, como su punto final. Servido de manera sutil como un ejercicio de reflexión sobre gran parte de la historia del universo DC, el uso en paralelo que hace *Red Son* de la cuestión del origen y de los superpoderes (Red Sun/Yellow Sun, el *disruptive stranger* y el *Doppelgänger*) así como la triangulación de los caracteres en medio de su discurso sobre el bien, la justicia y el mañana (i.e. Superman como el héroe ingenuo y generoso que da la cara por un Estado totalitario; Batman como el héroe individualista y vengativo que en defensa de la libertad individual es capaz de encararse con la ley misma; y Lex Luthor como el extremo lógico de la libertad individual, que se consume en ambición y deviene por tanto criminal), todo ello desvela, al fin, los términos fundamentales de la dialéctica interna a la narrativa

¹⁰³ Millar, M., *Red Son*, nr. 2, DC Comics, julio 2003.

¹⁰⁴ Igual que en *The Dark Knight Returns* de Frank Miller, Batman organiza aquí un ejército de marginados y disidentes, y dispone su propia muerte a fin de seguir viviendo como símbolo: “La población se mostraba obediente y ampliamente agradecida, pero los luchadores de la libertad inspirados por la muerte de Batman seguían siendo un problema. Mi deseo de orden y perfección sólo se veía equiparado por su sueño de violencia y caos. Yo les ofrecía la utopía, pero ellos luchaban por su derecho a vivir en el infierno”. Millar, M., *Red Son*, nr. 2, DC Comics, julio 2003.

superheroica – y por extensión, como iremos mostrando a lo largo de este trabajo, de la modernidad como tal:

¿Quién te crees que eres, volando por ahí y vistiendo nuestra bandera? ¿Cómo pueden considerarte un símbolo de todo en lo que creemos si ni siquiera eres de este planeta? Eres lo opuesto a la doctrina marxista, Superman. La prueba viviente de que no todos los hombres son creados iguales.¹⁰⁵



FIGURA 13: Millar, M., *Superman: Red Son*, nr. 2, cubierta, DC Comics, julio 2003

¹⁰⁵ Millar, M., *Red Son*, nr. 1, DC Comics, junio de 2003.

3. Bruce Wayne y lo político: soberanía y estado de excepción

Wie wir erfahren, ist die Verhängung des militärischen Zustandes nicht absichtig. Die ergriffenen Massnahmen werden aber die gleiche Wirkung wie ein Ausnahmezustand haben.

Berlin Volkszeitung 100 cent Ausgabe, 28 de febrero de 1933

¿Quién el que ignoró que son esentos de todo judicial fuero los caballeros andantes, y que su ley es su espada, sus fueros sus bríos, sus premáticas su voluntad?

Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, parte 1, cap. XLV

Tonight, I am the law

Frank Miller, *The Dark Knight Returns*, Book IV: The Dark Knight Falls

¿Qué se esconde detrás de la máscara de un superhéroe? Afirma el guionista y editor de comic-books Danny Fingeroth en su ensayo titulado *Superman on the couch* que “los superhéroes reflejan y son reflejados por el mundo que los produce. Son los sueños – y las pesadillas - de nuestra sociedad”.¹ Si, de acuerdo a los parámetros metodológicos establecidos en la introducción a este trabajo, donde el autor dice reflejo nosotros leemos refracción,² no tendremos en esa correspondencia mucho que objetar. Hemos estudiado en el capítulo anterior el origen en la ficción del personaje Batman, y hemos establecido una línea de relación entre este origen ficticio (Bruce Wayne jurando transfigurarse en un murciélago para combatir el crimen y vengar así la muerte de sus padres) y su nacimiento real como personaje de consumo en un despacho editorial del New York de finales de los años 30. El espacio de mediación entre ambas realidades es la ciudad capitalista contemporánea. Las historias que desde ahí se desprenden son, por lo tanto, relatos contruidos sobre los puntos constitutivos de dicha ciudad, en sus sueños y amenazas. Relatos que, por una “ley de transferencia recíproca” entre ciudad y obra literaria, también ayudan a construirlos y cimentarlos.

¹ Fingeroth, D., *Superman on the Couch: What Superheroes Really Tell Us About Ourselves and Our Society*, Continuum, London/New York, 2004, p. 166.

² Ver infra, Intro, § 3.2.

Como también hemos ido descubriendo de la mano de ciertos ejemplos de “literatura de revisión”, una de estas ansiedades fundamentales es la cuestión del orden y el poder. Disfrazada de lucha por la justicia, la obsesión oculta del superhéroe contemporáneo no es en el fondo sino el empeño por la recuperación de un paraíso perdido. Del robo de un collar en un callejón oscuro a la muerte de un familiar por causas no naturales, este tipo de narrativa arranca en cualquiera de sus casos con la *disruption* del *status quo*, es decir con la ruptura de la normalidad y del orden social vigente. Esa cesura acontece en un lugar identificable para la comunidad comunicativa (Metropolis/Gotham City como New York), lugar en el que un héroe extranjero - proveniente bien de un planeta lejano como Krypton en el caso de Superman bien de unos dominios lo suficientemente extraños para el lector medio como la mansión Wayne - entra en escena para restablecer la validez de las viejas jerarquías. La aventura mensual es la lucha por esa *restauración*, y sólo después de ella, con el malvado entre rejas o exiliado a otra dimensión, se resuelve el relato y acaba la historietita. En sentido narrativo, podemos entonces establecer que “los villanos son proactivos, y los héroes reactivos”,³ ya que mientras las maquinaciones del villano dirigen y desencadenan la historia, el superhéroe en cambio sólo actúa para rescatar y recomponer lo que por unos momentos había quedado descompuesto. En sentido axiológico, los superhéroes representan y defienden los valores de la sociedad a la que han jurado proteger.⁴ En sentido sociopolítico, los superhéroes son figuras de custodia del *status quo*, las cuales no están a favor de ningún tipo de transformación social. Los relatos de superhéroes, en esencia, son fábulas sobre el poder y el control social, donde “[e]l superhéroe tiene la misión de preservar la sociedad, no de reinventarla”.⁵ La concepción que ofrecen de la justicia es simple: la pacificación y el mantenimiento del orden establecido.

Ahora bien: ¿Por qué precisamente *un* superhéroe enmascarado? ¿Por qué no, acaso, un juez o un grupo de policías en horario de servicio? ¿O un grupo de obreros en agrupación sindical? ¿Qué es lo que le hace a él, y no a otros, sujeto de restauración? Mila Bongco, buscando localizar los patrones generales en la trama de los comics de superhéroes, nos ha ofrecido el orden de la respuesta:

³ Coogan, P., *Superhero: The Secret Origin of a Genre*, MonkeyBrain Press, Austin, 2006, p. 110.

⁴ “Los superhéroes son figuras poderosas que representan la noción que tiene una cultura de lo que es mejor en ella, y que se dedican a proteger y servir a estos valores”. O’Neil, D., *The DC Guide to Writing Comics*, Watson-Guptill, New York, 2001, p. 60.

⁵ Reynolds, R., *Super Heroes: A Modern Mythology*, UPM, Jackson, 1994, p. 77. Fingerioth dice: “sin ser abiertamente ideológicos, los superhéroes defienden el consenso de la mayor parte de los ciudadanos de las democracias occidentales. No están a favor de revoluciones violentas o de cambiar el poder político. Se oponen a la esclavitud o a cualquier cosa que se parezca. Por otro lado, es improbable verles tomando parte en algún tipo de conflicto laboral, al menos sin estar enfundados en su disfraz”. Fingerioth, D., *Op. cit.*, pp. 160-161.

Incluso en un *classic plot* donde los elementos son más bien sencillos, se dan cuanto menos dos elementos problemáticos:

- a) la sociedad en cuestión está siempre en peligro y sus instituciones para la defensa de la ley son deficientes, pues de otro modo no haría falta un superhéroe.
- b) la restauración de la ley y el orden sólo es temporal, ya que son intrínsecas al género las amenazas al contexto del superhéroe.⁶

El segundo de los dos puntos refiere sin duda a lo que en el capítulo anterior habíamos llamado “imperativo de iteración editorial”, el cual obliga a los personajes a circular una y otra vez por las viñetas de la revista. La primera premisa, complementariamente, también viene impuesta por el mandato comercial, y subraya el precepto de que ciertamente “hace falta un superhéroe”. Desde sus comienzos como género, las casas editoriales de los años 30 habrían sabido así aprovechar el malestar social y la desconfianza en las instituciones post-colapso financiero para venderle al ciudadano urbano medio la impresión de que un superhéroe es la solución. Estos nuevos agentes de la justicia, en principio, no se presentan como usurpadores, sino que “[s]implemente conciben que aquellos oficialmente sancionados para hacer valer los valores de la sociedad podrían necesitar algo de ayuda”.⁷ El problema es que esta restauración de la ley de la mano del superhéroe sucede, paradójicamente, desde fuera de ella (i.e. el “principio del extranjero”). Es la misma incoherencia ético-ontológica que en la literatura de revisión anteriormente estudiada descalificaba,⁸ y que arroja sobre estas figuras una serie de dudas:

¿Por qué podría una persona en su sano juicio vestirse un disfraz y arrogarse a decidir quién es bueno, quién es malo, y cómo debe impartirse la justicia?

¿Cómo podría existir una persona así sin volverse loca o cínica, y sin que acaben matándola?

¿Está eso bien –para los superhéroes y para el resto de nosotros? Si no es así, ¿qué lo está?

¿Por qué iba a necesitar una sociedad semejantes personajes?

¿Por qué iba a permitir una sociedad libre semejantes personajes?⁹

⁶ Bongco, M., *Reading Comics. Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books*, Routledge, New York/London, 2013, p. 93.

⁷ Fingerioth, D., *Op. cit.*, pp. 160-161.

⁸ “¿Quién te crees que eres, volando por ahí y vistiendo nuestra bandera? ¿Cómo pueden considerarte un símbolo de todo en lo que creemos si ni siquiera eres de este planeta? [...] La prueba viviente de que no todos los hombres son creados iguales”. Millar, M., *Red Son*, nr. 1, DC Comics, junio 2003.

⁹ Fingerioth, D., *Op. cit.*, p. 156.

Este capítulo intentará responder a estas preguntas, las cuales pertenecen en su núcleo a una de las problemáticas más fundamentales de toda la narrativa superheroica: la cuestión de la soberanía, la democracia y el poder, tanto en su origen como en su sustento y su permanencia. Para ello, lo primero que haremos será estudiar la cuestión del Estado constitucionalista en la modernidad, y lo haremos fundamentalmente desde la filosofía política de Thomas Hobbes (1588-1679). Hobbes, que vivió una Europa de continuas guerras nacionales y guerras civiles, tuvo que repensar el problema de la política desde la necesidad de un gobierno firme que evitase las desestabilidades. Eso le llevó a escribir obras como *De Cive* (1642) o *Leviathan* (1651), donde se establecían las bases para el Estado Moderno como una Entidad capaz de arbitrar por encima de los individuos y los intereses particulares a partir de leyes naturales. El problema es que cuando ese equilibrio entre fuerzas de intereses, por determinadas circunstancias, ya no se sostiene, retrocedemos entonces a un “Estado de naturaleza” o coyuntura “pre-constitucional”, donde todo se vuelve de nuevo inestable. En ese momento, entramos en una situación de crisis que sólo sabe resolverse mediante la suspensión de los derechos adquiridos. Partiendo de esta idea, abundaremos en el estudio del “Estado excepcionalista” tal y como Carl Schmitt lo formuló en el primer cuarto del S. XX, y analizaremos el rol y significado de los superhéroes en todo ello. Una vez hecho esto, continuaremos analizando las formas que asume el saber-poder como instrumento de imposición y control en el mecanismo de dicha suspensión. Y acabaremos finalmente atestiguando cómo precisamente la narrativa Batman es un escenario inestimable para entender y desvelar de manera ilustrativa los límites y posibilidades de dicha articulación.

1. Estado constitucionalista y estado de excepción

En su obra de 1651 *Leviathan*, escrita justo al término de la Guerra Civil inglesa entre parlamentarios y royalistas (1642-1651), el filósofo Thomas Hobbes remitió el origen del Estado al hecho de la igualdad en la naturaleza de los hombres:

La naturaleza ha hecho a los hombres tan iguales en sus facultades de cuerpo y alma, que aunque puede encontrarse en ocasiones hombres físicamente más fuertes o mentalmente más ágiles que otros, cuando consideramos todo junto, la diferencia entre

hombre y hombre no es tan apreciable como para justificar el que un individuo reclame para sí cualquier beneficio que otro individuo no pueda reclamar con igual derecho.¹⁰

A los ojos de Hobbes, esta paridad en las facultades y poderes individuales viene acompañada de “una igualdad en la esperanza de conseguir nuestros fines”, cosa que resulta en que dos hombres “para lograr su fin [...] se empeñan en destruirse mutuamente”. Se origina así un contexto de amenaza permanente, del cual surge por su parte la necesidad de constituir un poder común capaz de lograr “que nadie tenga poder suficiente para poner en peligro el poder propio”. El Estado soberano, en ese sentido, es “el modo más razonable de protegerse contra esa desconfianza”, pues en él depositamos las capacidades personales y limitamos su control. El Estado moderno es la instancia común que garantiza el interés general a través del equilibrio universal. Hobbes resume este programa constitucionalista con las siguientes palabras:

El único modo de erigir un poder común capaz de defenderlos de la invasión de extraños y de las injurias entre ellos mismos, dándoles seguridad que les permita alimentarse con el fruto de su trabajo y con los productos de la tierra y llevar así una vida satisfecha, es el de conferir todo su poder y toda su fuerza individuales a un solo hombre o a una asamblea de hombres que, mediante una pluralidad de votos, puedan reducir las voluntades de los súbditos a una sola voluntad. O lo que es lo mismo, nombrar a un individuo, o a una asamblea de individuos, que representen a todos, y responsabilizarse de cada uno como autor de todo aquello que haga o promueva quien ostente esa representación en asuntos que afecten la paz y la seguridad comunes; y, consecuentemente, someter sus voluntades a la voluntad de ese representante, y sus juicios respectivos, a su juicio. Esto es algo más que consentimiento o discordia, es una verdadera unidad de todos en una y la misma persona, unidad a la que se llega mediante un acuerdo de cada hombre con cada hombre.¹¹

El Estado soberano es una comunidad que busca el bien común (*Common wealth*) y que se constituye como *pacto social*. La conformidad con lo que se ha convenido o pactado “es una norma de razón que nos prohíbe hacer cualquier cosa que sea destructiva para nuestra

¹⁰ Hobbes, T., *Leviatán o la materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil*, cap. XIII “De la condición natural de la humanidad en lo concerniente a su felicidad y miseria”, trad. Carlos Mellizo Alianza, Madrid, 2002, p. 113.

¹¹ *Ibid.*, cap. XVII “De las causas, generación y definición de un poder común”, p. 156.

vida, y es también, como consecuencia, una ley de naturaleza”.¹² En ese marco definitorio, la justicia se reduce a “cumplir con la ley”,¹³ excluyendo por tanto toda posibilidad de rebelión unilateral contra ella o al margen de ella sin el acuerdo de todos los poderes comunes que lo constituyen.¹⁴ Siglos más tarde, el filósofo y sociólogo alemán Max Weber (1864-1920) formularía esta legítima imposibilidad definiendo el Estado como el “monopolio de la violencia” (*Gewaltmonopol des Staates*):

Es característica formal al Estado moderno: un sistema administrativo y legal, modificable por medio de estatutos, hacia el que se orienta el funcionamiento de la acción organizada [*Verbandshandeln*] del (igualmente organizado conforme a estatutos) personal administrativo [*Verwaltungsstab*] [...]. Pero también: que hoy sólo exista violencia “legítima” en la medida en que el orden estatal la permita o la prescriba [...]. Este carácter monopolístico del ejercicio estatal del poder [*Monopolcharakter der staatlichen Gewaltherrschaft*] es una función tan importante de su situación [*Gegenwartslage*] como su racional carácter “institucional” [*Anstaltscharakter*] o su continuo carácter “operativo” [*Betriebscharakter*].¹⁵

*

Ahora bien: si Hobbes alega que el Estado se constituye en la igualdad natural de habilidades/poder de todos sus constituyentes, allá donde ningún individuo excede de forma sustancial la media común de la normalidad, en el mundo de los superhéroes y los supervillanos éste *no es* el caso. Como dice hoy Geoff Klock, “es concebible que los siete miembros fundamentales del equipo superheroico de la Liga de la Justicia (el cual incluye a Batman, Superman, Wonder Woman y Green Lantern) pudiera reducir el mundo a escombros en cuestión de días”.¹⁶ Es paradigmático que ya desde la primera portada de “Capitán América” el nuevo héroe americano le dedique un golpe en la mandíbula a Hitler,¹⁷ o que en las primeras historias de Superman el protagonista se enfrente a científicos locos con

¹² *Ibid.*, cap XV “De otras leyes de naturaleza”, p. 134.

¹³ *Ibid.*, p. 142.

¹⁴ “[N]o hay súbditos, por muchos que sean, que puedan con derecho alguno despojar de su autoridad a quien ostenta el mando principal, a menos que tengan también su consentimiento”. Hobbes, T., *De Cive. Elementos filosóficos sobre el ciudadano*, cap. VI “Del derecho de quien, ya se trate de una asamblea o de un hombre, tiene el poder supremo en el Estado”, trad. Carlos Mellizo, Alianza Madrid, 2000, p. 140.

¹⁵ Cfr. Weber, M., *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1976, parte I, § 17, p. 30.

¹⁶ Klock, G., *How to read superhero comics and why*, Continuum, London/New York, 2002, p. 41.

¹⁷ Cfr. *Captain America*, nr. 1, Timely Comics, marzo 1941. Publicado apenas meses antes de que EEUU entrara en guerra contra Alemania.

aspiraciones a la conquista del mundo por medio de la técnica (“El Superman original era una atrevida respuesta humanista a los miedos post-depresión en relación a los avances científicos desmedidos y al industrialismo desalmado”).¹⁸ En el caso de Batman sucede lo propio al nivel urbano: su primera historia “The Case of the Chemical Syndicate” gira en torno al combate contra las fuerzas remanentes todavía amenazantes de los organizaciones criminales de entreguerras. Las historias de superhéroes nacen en un momento de fuerzas incontrolables y de ruptura dada del equilibrio de los poderes, momento en el que la sociedad sueña con protectores que les planten cara y detengan la amenaza:

Aterrorizando la ciudad, cometiendo temerarios atracos... las fuerzas de la ley parecen impotentes para lidiar con esa extraña figura encapotada y enmascarada inmune a las balas y cuyo mero toque significa ¡la *muerte*! ¿Es un hombre, o un fantasma?¹⁹

A esto cabe añadir, además, que la sola caracterización década tras década de las capacidades de cada héroe viene en proporción directa a la magnitud de las amenazas. Como describe T. Kading:

En el género Western o de detectives, el “mal” era una cantidad conocida, dado que los deseos del villano no estaban muy alejados de los nuestros. [...] En el género de superhéroes, las cualidades de “bien” y “mal” tomaban nuevas dimensiones, reflejando de muchas maneras nuestras crecientes ansiedades y preocupaciones respecto al hecho de que habíamos progresado hasta un punto donde el poder tecnológico y científico bajo (o no) nuestro control se había expandido significativamente. Así, los villanos tenían ahora la habilidad de infligir unos niveles mucho mayores de daño y un amplio número de víctimas inimaginables en los géneros Western o de detectives. Para arreglar este desequilibrio el héroe necesitaba poseer iguales (si no mayores) niveles de poder y habilidades, formas variadas y avanzadas de superioridad tecnológica, y una cierta visión para la ciencia. Donde el “bien y el “mal” permanecen como constantes en estas narrativas heroicas, con el género de superhéroes el “mal” tiene acceso a un considerable y más grande arsenal de instrumentos malvados. El “bien” necesita ser más que humano, super-humano, a fin de actuar como contrarréplica efectiva [...].²⁰

¹⁸ Cfr. Morrison, G., *Supergods. What masked vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God from Smallville can teach us about being Human*, Spiegel und Grau, Trade paperback edition, New York, 2012, p. 6. Se puede ver también Hausmanninger, T., *Superman. Eine Comic-Serie und ihr Ethos*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1989, pp. 95-114.

¹⁹ Siegel, J./Nowak, L., *Action Comics*, nr. 39, Detective Comics Inc., agosto 1941, Ouverture.

²⁰ Kading, T., “Drawn into 9/11”, en: McLaughkin, J. (ed.), *Comics as Philosophy*, UPM, Jackson, 2005, p. 209.

De manera que, en líneas generales, y como denota de manera sucinta la portada del primer número de *Action Comics* con un Superman en plena tarea sin otra mención que el precio y el título de la revista, la evidencia es que “la acción es lo que cuenta”.²¹ Una acción *cuanto menos* al mismo nivel que la amenaza.²² Visto que el Sistema no puede protegerse por sus propios medios de una contingencia que le sobrepasa, el socorro debe entonces proceder necesariamente de instancias externas. Ésta es la razón última de que el superhéroe haya de ser un *extranjero*, y de que su intromisión deba ser entendida como una acción *redentora*. Los superhéroes aparecen en escena como un Moisés o Hindu Karna flotando en una cesta en el río del destino;²³ o como un Cristo enviado a nosotros por su padre (Jor-El) para salvarnos.

Cuando un planeta distante fue destruido por el tiempo, un científico puso a su hijo dentro de una nave especial apresuradamente concebida, lanzándola hacia la tierra.²⁴

**

Traducido al lenguaje de la filosofía política, el *redentor* (del latín *redimere*: rescatar) es el *Estado de Excepción* en el sentido más schmittiano del término. Carl Schmitt (1888-1985) fue uno de los más importantes e influyentes teóricos del movimiento revolucionario-conservador alemán (*Konservative Revolution*) en los años 20 del pasado siglo, además de la base ideológica para los fascismos por acontecer.²⁵ Habida cuenta del ejemplo ruso y las múltiples agitaciones obreras a lo largo de aquellos años, y ante la amenaza de un conflicto de

²¹ Cfr. Morrison, G., *Supergods. What Masked vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God from Smallville Can Teach Us About Being Human*, Spiegel und Grau Trade paperback edition, New York, 2012, p. 6. Ver infra, cap. 2, figura 1.

²² Como reza la Ouverture del número 37 de *Action Comics*: “Cuando el crimen y la política se dan la mano, los periódicos de Metropolis se unen en protesta. Para Clark Kent del Daily Planet, le deja una ardua labor. A cualquier persona corriente le parecerá que Kent ha asumido un trabajo que le viene demasiado grande... Pero lo que nadie sabe es que Clark Kent está por encima de la media corriente pues, en realidad, es el campeón dinámico de los desamparados y los oprimidos... el sorprendente y sensacional Superman”. Siegel, J./Shuster, J., *Action Comics*, nr. 37, Detective Comics Inc., junio 1941.

²³ Morrison, G., *Op. cit.*, p. 16.

²⁴ Siegel, J./Shuster, J., *Superman*, nr. 1, Detective Comics Inc., junio 1939, Ouverture.

²⁵ Acerca de Schmitt y la revolución conservadora, se puede ver entre otros Mohler, A., *Die konservative Revolution in Deutschland: Ein Handbuch*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1972; Mosse, G. L., *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich*, Grossert & Dunlap, New York, 1964; Mosse G. L., *Germans and Jews: The Right, the Left, and the Search for a “Third Force” in Pre-Nazi Germany*, Howard Fertig, New York, 1970; Sontheimer, K., *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik: Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933*, Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1962; Greiffenhagen, M., *Das Dilemma des Konservatismus in Deutschland*, R. Piper Verlag, München, 1971; Herf, J., *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984; Bendersky, J. W., “Carl Schmitt and the Conservative Revolution”, *Telos*, nr. 72, verano 1987, pp. 27-42.

fuerzas extremo capaz de poner el peligro la “normalidad” del Estado de Derecho (o de cualquier otro orden jurídico) y la incapacidad de resolver dicho conflicto mediante las normas vigentes, Schmitt postula la necesidad “excepcional” de suspender la ley y las garantías constitucionales, otorgando a un “soberano” la competencia de imponer el *orden* por cualquier medio como valedor de su defensa. Sólo después de recuperado dicho orden podrá, más adelante, restaurarse el primer orden suspendido:

Dado que el estado de excepción sigue siendo cosa diferente de la anarquía y el caos, sigue habiendo en sentido jurídico un orden, aunque este orden no sea de derecho [*Rechtsordnung*]. La existencia del Estado mantiene una indudable superioridad sobre la validez de la norma jurídica. La decisión se libera de toda dependencia normativa y se torna absoluta en sentido propio. *Ante un caso excepcional, el Estado suspende el derecho por virtud del derecho a la propia conservación.*²⁶

En las antípodas de teorías *iuspositivistas* como la *reine Rechtslehre* o teoría pura del derecho de Hans Kelsen (1881-1973) para quien la validez de toda norma emana de una norma hipotética fundamental, Schmitt considera que el orden jurídico tiene un marcado carácter político, ya que por encima de la ley hay una decisión excepcional que la fundamenta.²⁷ Es lo que él llama *decisionismo*. Soberano se define, así, como “quien es capaz de decidir que una situación dada es extraordinaria”.²⁸ En el terreno ideológico, por un lado, esta competencia le viene dada en virtud de una pretendida superioridad moral, es decir en el carácter de su atención a una normatividad *iusnaturalista* personalmente encontrada la cual descansa por encima de la esfera de la legalidad positiva - la célebre contraposición *derecho oficial* vs. *derecho íntimo* formulada por Raskolnikov en *Crimen y Castigo* de Dostoievsky, la cual estudiaremos en el capítulo siguiente. En términos fácticos, por otro lado, soberano es quien *puede* decidir sobre el estado de excepción. En este último sentido, la cuestión de la soberanía se resume en la cuestión de la potestad por la conquista del poder, en los términos en los que allá en 1651 Thomas Hobbes había definido el llamado *Estado por adquisición*:

²⁶ Schmitt, C., *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Duncker & Humblot, München/Leipzig, 7ª ed., 1996, p. 18 [primera ed. 1922; segunda ed. 1934].

²⁷ Schmitt lo resume en una famosa secuencia de postulados “La excepción es más importante que la regla; la excepción es más interesante que la norma; la norma no demuestra nada; la excepción lo demuestra todo; la regla vive sólo de la excepción”. Cfr. Schmitt, C., *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Duncker & Humblot, Berlin, 1996, p. 21.

²⁸ *Ibid.*, p. 13. “La decisión soberana no se explica en sentido jurídico ni a partir de un orden concreto, ni se añade al marco de un orden concreto, ya que, más bien al contrario, para los decisionistas la decisión funda tanto la norma como el orden”. Schmitt, C., *Über die drei Arten des rechtswissenschaftlichen Denkens*, Duncker & Humblot, Berlin, 1993, p. 23.

Un Estado *por adquisición* es aquél en el que el poder soberano es adquirido por la fuerza; y se adquiere por la fuerza cuando los hombres, ya singularmente, ya unidos por una pluralidad de votos, por el miedo a la muerte o a la esclavitud, autorizan todas las acciones de aquel hombre o asamblea que tenga en su poder el salvar sus vida y su libertad.²⁹

Así pues: el mundo de los superhéroes (y de los supervillanos) rompe de lleno el equilibrio social de poderes. Ahora *sí* es posible hacerse con un poder mayor que los demás y con el que faltar al pacto social en observancia de intereses particulares. Esto implica forzosamente un retorno a la amenaza originaria de la que partía la decisión colectiva de constituir un Estado en régimen común, de manera que el Estado constitucional queda deslegitimado por necesidad. Después del paraíso perdido de una *Belle Époque* anterior a la Gran Guerra, la sociedad de los años 30 se siente psicológica y materialmente amenazada en razón de las nuevas fuerzas sociales y sus modernas posibilidades técnicas para el desajuste. En ese nuevo mundo de poderes en desequilibrio y de orden puesto en riesgo, surgen nuevos héroes como figuras necesarias de la restitución.³⁰ Héroes que, cual Estado de excepción, aparecerán con carácter de urgencia para suspender y restaurar³¹, bajo la promesa de desaparecer, asomando luego de nuevo cuando así lo dicte la necesidad. Estos héroes no podrán serlo más a la antigua usanza, porque la presente necesidad es un ejemplo de la probada ineffectividad del sistema legal.³² Ahora habrán de ser *super-héroes: superiores* en un sentido

²⁹ Hobbes, T., *Leviatán: o la materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil*, Alianza editorial, Madrid, 2001, p. 179.

³⁰ En una entrevista, Jerry Siegel subraya que “creció sabiendo lo que significa estar en el fondo de todo y necesitando ayuda”. Superman nació de sus “sensaciones personales ante la vida”, y del deseo o la necesidad de imaginar a alguien “que pudiera ayudar a los que estaban más abajo. Superman vino del corazón, y no de la cartera” Siegel, J., *San Diego Comic Con*. Citado por A. Regalado en Regalado, A., “Modernity, Race and the American Superhero”, en: *Comics as Philosophy*, McLaughlin, J. (ed.), UPM, Jackson, 2005, p. 90.

³¹ En un momento puntual de la obra de Frank Miller *The Dark Knight Returns*, cuando Batman interroga a un secuaz de Dos-caras, éste le recuerda que “[t]engo derechos [*I got rights*]”, a lo que Batman responde: “Tienes derechos, montones [*You’ve got rights. Lots of rights*]. A veces los cuento hasta enloquecer. Pero ahora mismo [*right now*] tienes un cristal clavado en una arteria principal de tu brazo. Ahora mismo [*right now*] te desangraras hasta morir. Ahora mismo [*Right now*] yo soy la única persona en el mundo que podría llevarte al hospital a tiempo”. Cfr. Miller, F., *Batman: The Dark Knight Returns*, Book I: The Dark Knight Returns, DC Comics, junio 1986. Con un inteligente juego lingüístico, Miller desvela en este fragmento el terreno *pragmático* en el que se mueve el Estado excepcionalista: de donde el interrogado apela a formas ideales (“I’ve got a lot of rights”), Batman se ciñe a su suspensión en virtud de la emergencia (“right now [...] Right now [...] Right now [...]”). Ese “montón de derechos” es entendido por Batman como un montón de “urgencias” reales. Ver también el arco argumental *Batman: Dead to Rights* en la serie regular *Batman: Confidential* nr. 22-25 (julio-agosto 2009); así como la célebre escena del interrogatorio de *The Dark Knight* (Nolan, C., Warner Bros., 2008).

³² En la siguiente viñeta al pasaje citado de *The Dark Knight Returns*, un ciudadano entrevistado por la TV añade: “¿Batman? Sí, creo que es genial. Está limpiando la ciudad, cosa que no hacía la policía. Espero que luego siga con los gays”. *Ibid.*

ideológico porque se sitúan *por encima* de la ley en un estadio superior a ella, y en un sentido *fáctico* porque van a ser *más aún* que los héroes, porque (éstos sí) van a disponer de fuerzas o recursos suficientes para conseguir restaurar el orden cuando por fin se hagan con el poder político. “Si nadie más va a arreglar este desastre...” expresaban los comics de Superman de forma sucinta “entonces es un trabajo para SUPERMAN”.³³

Saltar por encima de los rascacielos, correr más rápido que un tren expreso, yendo a toda velocidad entre grandes distancias y por grandes alturas, levantando y destrozando pesos impensables, dueño de una piel impenetrable... estos son los sorprendentes atributos de los cuales Superman, el campeón de los oprimidos, se sirve para combatir las fuerzas del mal y la injusticia.³⁴

Esta superioridad en sentido fáctico es, en último término, el *carácter excepcional* que legitima de por sí a estos individuos para hacer ese trabajo y los eleva en vuelo encapotado por encima de la ley positiva. Este carácter les viene dado por tanto *genéticamente*, en un momento preciso de su *Origin-Story*. Como observa en este sentido un especialista en esta cuestión:

Dado que gracias a su superioridad (física) se sitúa fuera de la sociedad, desde un principio el héroe no se somete a sus reglas, sino que se mantiene firme como Outlaw. Como tal, establece en cada caso cuáles serán los beneficios que habrá de ofrecer a la sociedad, es decir: en razón de su autarquía física reclama también una autarquía moral. La autonomía del arbitrio insinuada en el topos de la decisión que tiene lugar en la historia de su origen [...] se revela en las historias siguientes como la autarquía de aquel que en su acción (moral) no se siente obligado por ninguna norma socio-comunitaria.³⁵

Conviene detenerse un momento en este punto a observar la narrativa Batman, ya que siempre se aduce del Hombre-murciélago ser el único superhéroe sin super-poderes.³⁶ Esto no es del todo cierto *sensu stricto*, pues en su caso particular, este carácter excepcional le viene dado por otra vía: la de los *recursos materiales* heredados por progresión genética. El carácter fundamental de la propiedad privada que veíamos en el capítulo anterior se resuelve aquí como

³³ Cfr. Maggin, E. S., *Superman*, nr. 395, DC Comics, mayo 1984, p. 17.

³⁴ Siegel, J./Nowak, L., *Action Comics*, nr. 38, Detective Comics Inc., julio 1941, Ouverture.

³⁵ Hausmanninger, T., *Op. cit.*, p. 75.

³⁶ “[Batman] nunca ha tenido superpoderes. Él triunfa por medio del ingenio, de la habilidad y de la integridad mientras planta cara a todo lo que el mundo criminal le arroja”. Cfr. Connell, B./Brigley, J./Edwards, M., *Examining the Media*, Hodder Stoughton, London, 1996, p. 65.

mecanismo de superioridad, de modo que no es una casualidad que Bruce Wayne (como otros héroes del pulp antes que él, véase Nick Carter, Doc Savage, etc, y algún otro posterior a él como Green Arrow...) sea, en sociedad, un millonario. Este problema queda puntualmente subrayado a través del motivo recurrente de los *copycats* o imitadores-seguidores³⁷ y se resume perfectamente cuando en un momento puntual de la película *The Dark Knight* (C. Nolan, 2008) Batman reduce, además de a unos criminales, a unos tales imitadores con muchos menos recursos para la lucha que él:

BATMAN: Que no te vuelva a ver por aquí.

BRIAN: ¡Intentamos ayudarte!

BATMAN: Yo no necesito ayuda.

[...]

BRIAN: ¿Qué te da el derecho? ¿Cuál es la diferencia entre tú y yo?

[Batman se introduce en el Batmobile]

BATMAN: ¡Que yo no uso protecciones de hockey!

En el caso de Batman, por tanto, “[s]u enorme riqueza le permite emplear la última tecnología en su guerra contra el crimen. Él es claramente superior a cualquier ser humano del mundo real; puede hacer cosas que nosotros tan sólo podríamos soñar”.³⁸ La línea que separa al superhéroe excepcional de la normalidad queda de ese modo subrayada una y otra vez por su origen genético.

Como es sabido, esta convicción, en los años 40 en Alemania vendría trágicamente a traducirse en sangre en el carácter de la superioridad de la raza (*Blut und Boden*). No obstante, analizado con detenimiento se trata de una constante general al pensamiento constitucionalista en tiempos de crisis. Lawrence y Jewett han mostrado por ejemplo cómo el relato de George Washington para la América revolucionaria quedó míticamente justificado en la leyenda de Cincinnatus, un granjero de la Roma antigua que fue llamado a la emergencia para asumir el poder y rescatar al ejército consular de sus incipientes enemigos, y que retornó a su granja después de resolver el encargo en un solo día – hoy sigue pudiéndose visitar en el capitolio del estado de Virginia la estatua de Jean-Antoine Houdon dedicada a Washington con el

³⁷ Cfr. p. ej. los arcos argumentales *Prey* (Moench D./Gulacy, P., *Legends of the Dark Knight*, nr. 11-15, DC Comics, sept 1990 – feb 1991) y *Faith* (Barr, M. W./Bart, S., *Legends of the Dark Knight*, nr. 21-23, DC Comics, agosto-oct. 1991). También el arco *Batman: Impostors* (Hine, D./McDaniel, S., *Detective Comics*, nr. 867-870, DC Comics, Sep-Dic 2010) junto a su correspondiente versión en videojuego *Gotham City: Impostors* (Monolith Productions, 2012).

³⁸ Duncan, R., Smith, M. J., *The Power of Comics. History, Form & Culture*, Continuum, London/New York, 2009, p. 227.

nombre de “Cincinnatus”.³⁹ Y pasa a partir de él por Abraham Lincoln, quien hubo de suspender la Constitución para aplacar la revuelta de los estados del sur, bloqueando puertos, suspendiendo *habeas corpus*, arrestando a editores de periódicos y declarándose como comandante en jefe y única autoridad en tiempos de guerra.⁴⁰ O incluso a través de Roosevelt, quien en su discurso inaugural del 4 de Marzo de 1933, a las puertas ya de la era de los superhéroes americanos, prometía acción, y advertía que la división constitucional de los poderes podría frustrar el desarrollo de la recuperación en la emergencia.⁴¹ Esta tensión entre acción y restricción de poderes es una constante en la Historia norteamericana, y sigue hoy estando inscrita en el mismo juramento presidencial.⁴² Tan inscrita como en el relato superheroico mismo en tanto que tejido conductor de esa mitología contemporánea, aunque sólo asome la cabeza en el contexto de lúcidas reflexiones que de vez en cuando sí consiguen tematizarla y cuestionarla. Serían el caso por ejemplo de las problemáticas crepusculares que vierte Christopher Nolan en el film *The Dark Knight* (2008):

NATASCHA: Gotham necesita héroes como usted - funcionarios electos, y no un hombre que se cree por encima de la ley.

WAYNE: Exactamente. ¿Quién nombró a Batman?

DENT: Nosotros lo hicimos. Todos los que estábamos allí y dejamos que la escoria tomara el control de nuestra ciudad.

[...]

NATASCHA: Pero esto es una democracia, Harvey.

³⁹ Cfr. Lawrence, J. S./Jewett, R., *Op. cit.*, p. 130.

⁴⁰ En una carta a Samuel Chase, expresa: “Estos rebeldes están violando la Constitución para destruir la Unión; yo violaré la Constitución, si es necesario, para salvar la Unión; y sospecho, Chase, que nuestra Constitución lo va a pasar mal antes de que acabemos con este conflicto”. Citado en Genovese, M. A., *The Power of American Presidency*, Oxford University Press, New York, 2001, p. 81. El profesor Clinton Rossiter ha denominado a esto “dictadura constitucional”. Cfr. Rossiter, C., “Our two greatest Presidents”, en: *A Sense of History: The Best Writing from the Pages of American Heritage*, American Heritage Press, New York, 1985.

⁴¹ “Pero en el caso de que el Congreso debiere dejar de tomar uno de estos dos cursos, y en el caso de que la emergencia nacional siga siendo crítica, yo no eludiré el claro rumbo del deber que entonces se me presentare. Solicitaré al Congreso el único instrumento restante con el que enfrentar la crisis, un amplio poder Ejecutivo con el que librar una guerra contra la emergencia, tan grande como el poder que se me daría si estuviésemos de hecho invadidos por un enemigo extranjero”. Roosevelt, F., D., *Inaugural Address*, 4 de marzo de 1933, Franklin D. Roosevelt Library, First Carbon Files, 1933-1945, National Archives. Ver DiNuncio, M. R., *The Great Depression and New Deal. Documents decoded*, ABC-CLIO, 2014, pp. 82-88.

⁴² Cfr. Skowronek, S., *The Politics Presidents Make*, Harvard University Press, Cambridge, 1993, p. 20. El 23 de mayo de 2012, en un discurso de graduación en la Air Force Academy, el presidente Barack Obama sigue expresando: “Los Estados Unidos han sido, y siempre serán, la nación indispensable en los asuntos del mundo. Es uno de los muchos ejemplos de por qué America es excepcional”. En: <https://www.whitehouse.gov/the-press-office/2012/05/23/remarks-president-air-force-academy-commencement>. Consultado el 18 de mayo de 2017.

DENT: Cuando los enemigos estaban a las puertas, los romanos suspendían la democracia y nombraban a un hombre para que protegiese la ciudad. Esto no se consideraba un honor. Se consideraba una obligación pública [*public service*].

RACHEL: Y el último hombre al que le pidieron proteger la república se llamaba César. Y nunca renunció a ese poder.⁴³

Hay que reconocer que este tipo de advertencias por parte de la cultura popular contemporánea buscan luego a menudo la atenuación, como cuando por ejemplo el personaje Harvey Dent concluye la escena recién mencionada exculpando al enmascarado y afirmando que Batman está buscando a alguien que le sustituya (“Batman's looking for someone to take up his mantle”).⁴⁴ El título mismo de la cinta denota esta posibilidad, pues al no existir en el original diferencia fonética entre *dark knight* [da:k naɪt] y *dark night* [da:k naɪt], el caballero oscuro de la política se nos presenta como aquel que hace el trabajo sucio justo antes de un amanecer a partir del cual ya no será más necesario (“The night is darkest just before the dawn”). La “muerte del héroe”, aunque ya no como muerte heroica sino como renuncia/devolución de la hegemonía tomada en préstamo, y sobre cuyo advenimiento C. Nolan no parece finalmente tener dudas.⁴⁵ No obstante, en vista del decurso de la historia más reciente, llama ciertamente la atención este derroche de optimismo, pues mucho más precavida fue la década de los 80 - la que vio nacer las primeras obras crepusculares o autoreflexivas sobre las competencias superheroicas – en la que muchos de sus jóvenes autores veían que las cosas *todavía* pueden siempre empeorar sin que nunca lleguen a mejorar: en 1988, en el hoy ya mítico número 15 de la serie *Miracleman*, Alan Moore presentaba literalmente como posibilidad final un apocalipsis provocado por la fuerza superheroica;⁴⁶ y dos años antes, en una historia titulada “Whatever happened to the Man of Tomorrow”, Moore le tomaba el pulso a esta *hybris* que nutre el relato superheroico planteando un hipotético abandono de Superman para llevar una feliz vida matrimonial con Lois Lane;⁴⁷ se trata igualmente del mismo año en que Frank Miller publicó su novela gráfica en cuatro números *The Dark Knight Returns*, en la que, tras un segundo acto que transfiere por boca de James Gordon la estrategia de Roosevelt en Pearl Harbor y el sacrificio de la legalidad en nombre de

⁴³ Nolan, C., *The Dark Knight*, Warner Bros., 2008.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Cfr. Nolan, C., *The Dark Knight Rises*, Warner Bros., 2012.

⁴⁶ Moore, A., *Miracleman*, nr. 15, Eclipse, nov. 1988.

⁴⁷ El superhéroe reconoce: “¿Superman? Estaba sobrealorado y demasiado encerrado en sí mismo. Creía que el mundo no podía seguir adelante sin él”. Y Lois antes que él: “Nosotros, la gente vulgar... somos los verdaderos héroes”. Moore, A., *Action Comics*, nr. 583, DC Comics, 1986. Me parece importante subrayar aquí el carácter *hipotético* de este escenario (“Whatever happened”, “what if?”, etc...) como *misreading* problematizador.

un bien mayor,⁴⁸ el relato se cierra con un Batman fingiendo de nuevo su propia muerte, si bien ahora no más para devolver el poder detentado sino para actuar de manera aún más impune con un ejército criado entre sombras.⁴⁹ Cada uno desde su propia disonancia, para esta nueva generación de autores el estado de emergencia superheroico corre el riesgo efectivo de convertirse en un estado *permanente* de excepción o un Estado de derecho secuestrado.⁵⁰ A pesar de la leyenda política Cincinnatus y a la vista de ciertos experimentos políticos cercanos en el tiempo, surgen en efecto en el seno de la poética superheroica ciertas reservas ante la idea de la restitución, pues el pretendido servicio de la “vigilancia excepcional” hacia el

⁴⁸ “GORDON: Estoy seguro de que has oído a viejos fósiles como yo hablando de Pearl Harbor, Yindel [...] El hecho es que, sobre todo, mentimos acerca de ello. Hacemos que parezca que todos nos pusimos en pie y fuimos a por el eje. Demonios, estábamos aterrorizados. Los rumores volaban, pensamos que los japoneses habían tomado California. No teníamos ni siquiera un ejército, así que ahí estábamos, acostados en la cama escondiéndonos bajo las sábanas... y ahí estaba Roosevelt, en la radio, fuerte y seguro, asiendo el miedo y convirtiéndolo en un espíritu de lucha. Casi de la noche a la mañana tuvimos nuestro ejército. Nosotros ganamos la guerra. Desde entonces, los presidentes han ido y han venido, cada cual más pequeño, más débil... un montón de gente con sus pruebas dijo que Roosevelt sabía que Pearl iba a ser atacada... y que dejó que sucediera. No hay pruebas de ello. Nunca las hay para cosas semejantes. No he podido dejar de pensar en lo horrible de la situación... y cómo Pearl fue lo que nos sacó de nuestro ensimismamiento a tiempo de detener al eje. Pero un montón de hombres inocentes murieron... Pero ganamos la guerra... Todo ello resonaba en mi cabeza, hasta que me di cuenta de que no podía juzgarlo. Aquello me superaba. Él me superaba... ELLEN YINDEL: No veo que tiene que ver todo esto con un vigilante. GORDON: Quizás algún día lo verá”. Miller F., *The Dark Knight Returns*, Book II: The Dark Knight Triumphant, DC Comics, julio 1986, p. 40.

⁴⁹ Cfr. Miller, F., *Batman: The Dark Knight Returns*, Book IV: The Dark Knight Falls, DC Comics, dic. 1986. En el tratamiento del guión original se puede leer: “Los restos de la Mansión Wayne parecen minúsculos en el suelo de la Bat-cueva. Las cenizas de lo que un día fueron el arsenal de Batman se extienden como un manto sobre el suelo de la cueva. Pero cuesta creer lo enorme que es la cueva en sí misma. Se extiende hacia los lados y hacia abajo a lo largo de muchas millas. Muy abajo, bien lejos de lo que fue cuartel general de Batman, cien antorchas arden. Iluminado por las antorchas, en un trono hecho de roble, se sienta Batman. Robin se encuentra a su lado. Detrás de ellos, en formación militar, sosteniendo las antorchas, están los hijos de Batman. Bruce Wayne está muerto. El Caballero Oscuro vive. Y ha aprendido que hay en el mundo cosas más equivocadas [*more wrong*] que el crimen”. Miller, F., *The Dark Knight Falls. A DC Graphic novel. A story for 46 pages*, DC Comics, 26 dic. 1985, Book IV, p. 47. Como más tarde reconocerá el autor en una entrevista: “Para mí, aquello era un final esperanzador. Está esperando deseoso su próxima aventura después de darse cuenta de que los métodos del pasado ya no son apropiados. El libro comienza con Bruce Wayne contemplando el suicidio, al final, ha encontrado una razón para vivir. Se adapta a los nuevos tiempos”. Cfr. Sharret, C., “Batman and the Twilight of the Idols: an Interview with Frank Miller”, en: Pearson, R./Uricchio, W./Brooker (eds.), *Many More Lives of the Batman*, British Film Institute, Palgrave, London, 1991, p. 37.

⁵⁰ Curiosamente, Miller en particular ha salido a menudo en defensa de estas posturas antidemocráticas, y ha vuelto a ellas en obras posteriores. También han tenido resonancia sus declaraciones contra el movimiento *Occupy Wall Street* (“Una manada de patanes, de ladrones, y de violadores... Despertad, besugos, America está en Guerra contra un enemigo implacable”; en: frankmillerink.com). La prensa progresista ha dado cuenta de esta actitud (véase por ejemplo Moody, R., “Frank Miller and the rise of cryptofascist Hollywood”, *The Guardian*, 24 nov. 2011). Respecto a *The Dark Knight Returns*, en una entrevista de 1985 Miller mismo proclama: “Creo que para que [Batman] funcione [*work*], tiene que ser una fuerza que en ciertos aspectos esté más allá del bien y del mal. No se le puede juzgar por los términos que usaríamos para describir algo que un hombre haría, porque no podemos pensar en él como un hombre. [...] [E]stá muy claro para mí que nuestra sociedad está suicidándose por la falta de una fuerza como ésa. Una falta de poder hacer frente a los problemas que están haciendo que todo lo que tenemos se derrumbe en pedazos. En cuanto a ser fascista, mi sentimiento es... que sólo si él asumiera un cargo político. [Risas]. Si hubiera un montón de estos chicos corriendo y golpeando a los criminales, tendríamos un problema serio”. Thompson, K., “Frank Miller: Return of the Dark knight”, *The Comic Journal*, nr. 101, agosto 1985, p. 34. La cursiva es mía. No obstante las palabras de Miller: ¿es Batman verdaderamente una fuerza que está más allá del bien y del mal? (ver supra, cap. 5).

Estado siempre puede acabar transmutándose en una práctica de poder mucho más primaria y elemental que nos devuelva a la guerra civil o *Estado de naturaleza* preconstitucional anterior al pacto social - práctica cuyo objeto, citando a Michel Foucault, “es menos restablecer un equilibrio que poner en juego, hasta su punto extremo, la disimetría entre el súbdito que ha osado violar la ley, y el soberano omnipotente que ejerce su fuerza”.⁵¹ No hará falta aquí recordar que de la *excepción* a la *Endlösung* ha habido sólo un paso.

En definitiva, una hermenéutica crítico-genealógica alcanza a ver en las figuras superheroicas de la cultura popular, y en Batman de manera ejemplar, un papel asignado al redentor como legislador, juez y ejecutor al mismo tiempo sin margen para el error (“Esta noche YO soy la ley”).⁵² O dicho con otras palabras, como “soberano” militante en los términos definidos por Carl Schmitt⁵³. Para el superhéroe, la justicia es más importante que la ley, con todos sus riesgos. Autores como el mencionado Alan Moore han conseguido con su *Watchmen* retratar esta geometría de manera excepcional, ahí donde se perfila al *vigilante* tangente a la extrema derecha sin mayor respeto por los derechos civiles,⁵⁴ y para cuyo control surgió una hipotética “Acta de Keene” que pretendía prohibir dichas actividades (“*quis custodiet ipsos custodes*”?⁵⁵). También Mark Millar, en un *crossover* (i. e. varias líneas editoriales interrelacionadas en una misma historia) de publicación más reciente, ha postulado, a raíz de los daños colaterales provocados por una *vigilancia* descontrolada, el deseo del gobierno USA de obligar a los superhéroes a desvelar su identidad secreta y trabajar de forma transparente para las autoridades conforme a una “Ley de registro de Superhumanos” – una pretensión que empuja al universo Marvel a una “Guerra Civil” entre aquellos superhéroes que se oponen al registro y aquellos que lo defienden.⁵⁶ Esto ha llevado a críticos como J. Shelton Lawrence y R. Jewett a reconocer en último término que “[a]unque los superhéroes americanos aspiran consistentemente a redimir repúblicas corruptas, la definición de su papel y los medios de su triunfo reflejan valores fascistas que socavan en último término los

⁵¹ Foucault, M., *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, S. XXI, Madrid 2009, p. 54.

⁵² Miller, F., *The Dark Knight Returns*, Book IV: The Dark Knight Falls, DC Comics, dic. 1986.

⁵³ Ver Maggin E. S., *The Man Who Would Be President*, en: *Superman*, nr. 394, DC Comics, 1984.

⁵⁴ Como ejemplos, el vigilante Roschach manda su diario a título póstumo a la redacción de una publicación de extrema derecha, el Comediante colabora con la CIA, el Dr. Manhattan con el departamento de defensa finiquitando guerras impopulares, y Ozymandias con su nudo gordiano está dispuesto a sacrificar a la mitad de la población mundial para salvar a la otra.

⁵⁵ “¿Quién vigila al vigilante?”. La frase es de Juvenal (Satiras VI, líneas 347–348). Citada por Moore como hilo conductor de la polémica en: Moore, A./Gibbons, D., *Watchmen*, DC Comics, 1986-1987.

⁵⁶ Cfr. Millar, M., *Civil War*, Marvel Comics, julio 2006-enero 2007. Existe adaptación a la gran pantalla: Russo, A./Russo, J., *Captain America: Civil War*, Marvel Studios, 2016.

procesos democráticos”.⁵⁷ Lawrence y Jewett extienden esta relación a todo el panteón mítico de héroes americanos, y lo hacen subrayando su función ideológico-manipuladora en un sentir muy parecido a la postura que en la década de los 60 el periódico soviético *Pravda* dedicaba al Hombre-murciélago mismo:

Batman fue ayer a parar al periódico comunista Pravda, y... ¡plaf! La colisión fue todo un impacto. El órgano soviético acusó al Cruzado Enmascarado de lavar el cerebro a los americanos para convertirlos en “asesinos dispuestos [a ir a combatir] a la jungla de Vietnam”. Además, dijo, Batman era el típico representante de “la gran masa de billonarios americanos” que “mata a sus enemigos con elegancia, con eficacia, con buen gusto, de manera que los omóplatos se parten ruidosamente y los cueros cabelludos se rompen como melones”. Los responsables de Batman, continúa el artículo, además de llenar sus bolsillos, “luchan por lavar el cerebro del americano ordinario, para que se acostumbre a la idea de que el asesinato es hermoso”.⁵⁸

Desde una postura crítica, al *vigilante* americano nadie le ha concedido el derecho/deber de impartir justicia de manera unilateral, pero aun así lo abandera de manera individualista como buen *self-made man* o un Charles Foster Kane cualquiera sin atender a autoridad heterónoma alguna. Es representativo en todo ello la auto-referencialidad de su lenguaje (“I’m Batman”) y de su inconfundible vestimenta.⁵⁹ Los superhéroes se comportan como dioses caminando entre humanos abanderando el principio del “bien mayor” aun a riesgo de traicionar los principios mismos sobre los que se construye la sociedad a la que dicen servir. En la sociedad post-crisis de los años 30, el deseo desesperado de independencia y autodeterminación más allá de la democracia fracasada se transforma con los superhéroes en un horizonte que anuncia, ya desde sus comienzos como género, la inminente llegada de los totalitarismos contemporáneos, y que por su constante probabilidad y reiterada actualidad resulta aún hoy de visión aterradora.

⁵⁷ Lawrence, J. S./Jewett, R., *Op. cit.*, p. 282.

⁵⁸ Gent, G., “Pravda Meets Batman Head On”, *The New York Times*, 30 abril 1966. Citado por Will Brooker en: Brooker, W., *Batman Unmasked*, Continuum, London/New York, 2000, pp. 234-235.

⁵⁹ “Shuster y Siegel [los creadores de Superman] concibieron un futuro en el que todos nosotros llevaríamos con orgullo nuestros propios emblemas de grandeza reconocida y revelada”. Morrison, G., *Op. cit.*, p. 15.

2. Tecnologías políticas del cuerpo: La reacción y sus métodos

2.1. Castigo y cuerpo político. Utilitarismo y saber-poder

La teoría del excepcionalismo implica por esencia el ideario de una restauración o reajuste a la normalidad, es decir una *normalización*. Esto acontece en la forma de una coacción punitiva específicamente enfocada y aplicada sobre el individuo, cuyo objeto no es la eliminación sino la asimilación de la nueva facticidad en el orden antiguo. Cuando se realiza en el marco del derecho, todo trabajo de esta índole establece y reafirma una serie de límites coercitivos-restrictivos. Sin embargo, cuando para implementarlo se rebasa la frontera de la legalidad, dicha ley de fuerza abandona automáticamente el espacio de las relaciones jurídicas para reclamar el espacio de las relaciones legislativas y ejecutivas. De ahí que, cuando nos fijamos en las prácticas superhéroicas, las de Batman como máximo exponente, no deberíamos limitar el estudio de sus mecanismos punitivos a sus efectos represivos, es decir en su aspecto de sanción, sino que debemos entenderlos a la luz de toda una serie de efectos positivos y útiles que *crean* prácticas reales. Dicho de otra manera, las prácticas salvíficas del superheroísmo excepcionalista no son simples consecuencias de reglas de derecho que buscan impedir o excluir, sino técnicas específicas de los procedimientos de poder que buscan sostener un (nuevo) viejo orden a través de la re-inclusión de lo anómalo en el mecanismo social. Ya lo apuntaba Foucault: el poder no sólo se define en términos negativos (excluyendo, reprimiendo, rechazando, censurando, abstrayendo, disimulando, ocultando) sino que *produce realidad* - es decir ámbitos de objetos y rituales de verdad. Esto compele a considerar el castigo una función social compleja.⁶⁰ El siguiente párrafo de este capítulo dará cuenta de la manera en que la narrativa Batman escenifica y reproduce esta función social compleja del castigo.

Para penetrar en esta cuestión, diremos primero que existe una teoría clásica del castigo meramente *retributiva*, basada fundamentalmente en un imperativo categórico según el cual el criminal ha de ser castigado simplemente porque lo merece. Según esta concepción, el castigo es necesario para reequilibrar la balanza de la justicia, pues “justicia” significa “dar a cada uno lo suyo” (*suum quique tribuere*, según la definición de Ulpiano).⁶¹ El castigo es un

⁶⁰ Foucault, M., *Op. cit.*, cap., p. 30.

⁶¹ “Iustitia est constans et perpetua voluntas ius suum cuique tribuendi. Iuris praecepta sunt haec: honeste vivere alterum non laedere, suum cuique tribuere” [“La justicia es la voluntad constante de conceder a cada uno su

corolario necesario que se colige del mero hecho de haber existido un crimen, de modo que el criminal no es castigado porque el castigo baje la tasa del crimen, ni porque conduzca a la reforma o a la rehabilitación, ni porque proporcione seguridad, ni porque nos haga sentir mejor, sino que, como afirmó Kant con rotundidad en su *Metaphysik der Sitten*, “[el castigo] ha de ser infringido [sobre el criminal] sólo por el hecho de haber *cometido* un crimen”, y con el único objeto de expiar la culpa y borrar la ofensa.⁶² Habiendo faltado a las reglas de la comunidad moral, el castigado es objeto de castigo porque merece ser tratado como fin en sí mismo y no como medio;⁶³ porque ha faltado a dicha comunidad y ser castigado implica precisa y necesariamente su *no exclusión* de ella. De tal manera, si el crimen rompe por un momento la consistencia del tejido social el castigo automáticamente lo repara. G. F. W. Hegel afirmaría más adelante que el castigo es “la cancelación del crimen [...] y la restauración del derecho”.⁶⁴ Contra la extendida “divisa farisea” que sostiene que es mejor que muera un hombre si con ello se salva a un pueblo entero, Kant alega: “si la justicia desaparece, no queda entonces más valor en la vida humana sobre la tierra”.⁶⁵ Todo esto es lo que entiende el personaje Roschach en la obra de A. Moore *Watchmen* cuando prefiere sacrificar su propia vida antes que participar en el despiadado plan de Veidt de destruir una parte de la humanidad para salvar la restante:

DR. MANHATTAN: ¿A dónde vas?

ROSCHACH: De vuelta a la nave. De vuelta a América. El mal debe castigarse. La gente debe saber.

DR. MANHATTAN: Roschach... Sabes que no puedo permitirlo.

ROSCHACH: Claro. Debes proteger nueva utopía de Veidt. Otro cuerpo más entre escombros no importa. Bien: ¿a qué esperas? Hazlo.

DR. MANHATTAN: Roschach...

ROSCHACH: ¡Hazlo!

[El Dr. Manhattan desintegra a Roschach]⁶⁶

derecho. Los preceptos del derecho son estos: Vivir honestamente, no dañar a otros y dar a cada uno lo suyo”]. Recopilado en el *Digestum* de Justiniano, D. 1.1.10 pr.

⁶² Kant, I., *Die Metaphysik der Sitten*, II, E. *Vom Straf- und Begnadigungsrecht*, A 197/B 227.

⁶³ “Pues un ser humano nunca puede ser tratado como medio para los propósitos de otro” *Ibid.* Dice el imperativo categórico: “Actúa de manera tal que uses a la humanidad, ya sea en tu propia persona o en la de otro, siempre como un fin, nunca meramente como un medio” Kant, I., *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, AA, IV, 429.

⁶⁴ Hegel, G. W. F., *Grundlinien der Philosophie des Rechtes*, § 99, en: Hegel, G. W. F., *Werke*, t. 7, Frankfurt a. M. 1979, p. 186.

⁶⁵ Kant, I., *Die Metaphysik der Sitten*, II, E. *Vom Straf- und Begnadigungsrecht*, A 197, B 227.

⁶⁶ Moore, A./Gibbons, D., *Watchmen*, Book XII, DC comics, 1986-87.

Sin embargo, a la teoría retributiva del castigo se le contrapone, como vemos, otra teoría bien diferente y que a nosotros nos resulta más provechosa para el análisis del superhéroe contemporáneo: se trata de la posición de Veidt y el Dr. Manhattan en el párrafo arriba citado y su interpretación del castigo como acción orientada a la consecución de ciertas circunstancias finales. Según esta consideración ética, la virtud de una acción o un hecho reside en el hecho de proporcionar o ayudar a proporcionar el mejor estado de cosas, entendiendo como tal aquel estado en el que la suma de lo que resulta valioso es lo más alta posible. Derivada indirectamente del epicureísmo antiguo, esta teoría fue propuesta de manera sistemática por primera vez durante los siglos XVIII y XIX en Inglaterra, insertada en plena expansión histórica del capitalismo, de la mano de Jeremy Bentham (1748-1832) y de John Stuart Mill (1806-1873). Mientras para la teoría retributiva del castigo la felicidad - si sobreviene - lo hace sólo como consecuencia indirecta del obrar de acuerdo al deber,⁶⁷ para esta segunda postura la corrección moral de una acción se deriva directamente del *cálculo* de la cantidad de felicidad adquirida tras su realización (principio de utilidad o de la mayor felicidad). Esto es lo que se conoce como consecuencialismo o utilitarismo ético:

Por principio de utilidad se entiende aquel principio que aprueba o desaprueba toda acción, según la tendencia que pareciere tener a aumentar o disminuir la felicidad de las partes cuyo interés está en cuestión: o lo que es lo mismo pero en otras palabras, para promover o para oponerse a esa felicidad.⁶⁸

Para el utilitarismo ético, la corrección (*right*) o incorrección (*wrong*) de las acciones depende enteramente de la medida en que, respectivamente, produzcan o menoscaben felicidad. El fundamento de la moral es un *greatest happiness principle*, y se aplica al individuo conforme la medida de la felicidad general (hedonismo universalista).⁶⁹ Lo que en términos generales no significa sino que “el fin de la acción humana [...] constituye necesariamente el criterio de la moralidad”.⁷⁰

⁶⁷ “De ahí que la moral no sea propiamente la doctrina de cómo *hacernos* felices, sino de cómo debemos llegar a ser *dignos* de la felicidad”. Kant, I., *Kritik reinen Vernunft*, parte I, libro II, cap. 2, § 5.

⁶⁸ Bentham, J., *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Dover Philosophical Classics, Dover Publications, 2009, p. 1. Es de notar aquí cómo la economía neoclásica llama también “utilidad” a la satisfacción de preferencias.

⁶⁹ Afirma John Stuart Mill: “la felicidad que constituye el criterio utilitarista de lo que es correcto en una conducta no es la propia felicidad del agente, sino la de todos los afectados”. Mill, J. S., *El utilitarismo*, trad. Esperanza Guisán, Alianza, Madrid, 1999, libro VI, cap. XII, p. 53.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 54 y 62.

Desde este punto de vista, la teoría del soberano excepcionalista es en términos éticos una teoría utilitarista o consecuencialista, ya que para el redentor la validez moral en el uso de los medios atiende enteramente a la obtención de ciertas circunstancias finales.⁷¹ Su práctica es por tanto una práctica teleológica. Cuando el excepcionalista, vestido en este caso de Hombre-murciélago, castiga a los malhechores (*wrongdoers* o los que hacen u obran incorrectamente), lo hace porque atentan contra la felicidad del - por él así entendido - interés general. Y si sonríe satisfactoriamente, no lo hace de dicha por la compensación retributiva, sino por la fe inamovible en que su acción tiene el sentido de desaparecer algún día, cuando el crimen mismo desaparezca. En el arco argumental *Batman: The Long Halloween* de Jeph Loeb y Tim Sale, el héroe cierra el volumen con unas palabras a este respecto. Palabras que rubrican la acostumbrada panorámica final de la ciudad:

Prometí a mis padres que libraría a la ciudad de mal que segó sus vidas. No importa qué aspecto tome ese mal. Creo que algún día cumpliré esa promesa.⁷²

Un cierre éste que complementa el final del arco *Batman: Broken City* de Brian Azarello y Eduardo Risso. En esta historia, como conclusión a una incesante persecución por encontrar a un infanticida, leemos:

Y cuando el sol, que había estado demasiado temeroso de mostrar su rostro en esa ciudad, pasó de blanco a gris, yo sonreí. *No de felicidad*. Sino porque sabía que, *un día, no tendría que hacer esto más*. Un día podría dejar de luchar, porque *un día venceré*. Un día, no habrá dolor, no habrá pérdida, no habrá crimen. Gracias a mí, gracias a que lucho. Por ti. Un día, venceré. Yo espero, por tu bien, que ese día sea mañana.⁷³

Desde la perspectiva que nos ofrece esta convención canónica, no podemos entonces afirmar sin más que Batman desafía el monopolio de la violencia del Estado por el mero sentido del deber o por responsabilidad hacia la norma como tal. Ésta es sin duda la postura

⁷¹ “En todas las determinaciones de la moralidad, esta circunstancia de la utilidad pública siempre se tiene en cuenta; y dondequiera que surjan disputas, ya sea en la filosofía o en la vida común, en relación con los límites del deber, la cuestión no puede decidirse con mayor certeza que determinando, de cualquier lado, los verdaderos intereses de la humanidad”. Hume, D., *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*, sección II, parte II. Citado en: Schneewind, J. B., *Moral Philosophy from Montaigne to Kant*. Cambridge University Press, 2002, p. 552.

⁷² Loeb, J./Sale, T., *Batman: The Long Halloween*, nr. 13, DC Comics, dic. 1997.

⁷³ Azarello, B./Risso, E., *Batman: Broken city*, en: *Batman* nr. 620-625, DC Comics, 2004-2005. El subrayado es mío.

ingenua de algunos autores contemporáneos como Mark D. White, cuando afirma que “los superhéroes [...] normalmente no son utilitaristas” sino deontologistas que “juzgan la moralidad de un acto de acuerdo a rasgos intrínsecos al acto mismo”, basándose para ello en el hecho de que Batman o los superhéroes en general nunca matan a los criminales, siquiera cuando haya potenciales víctimas inocentes en juego.⁷⁴ Lo que ciertamente olvida esta argumentación es que, si Batman no mata (“Asesinar no es mi trabajo”),⁷⁵ no es por respeto al deber sino porque, como venimos viendo a lo largo de esta disertación, su misión es la restauración y la normalización.⁷⁶ Batman detenta la violencia del Estado no por el sentido deontológico de un formalismo ético, sino para traer a la realidad precisamente aquello que la norma no alcanza.⁷⁷ La transgresión del vigilante, acentuada por su teatralidad, está llamada a la corrección por la transformación en nombre de un bien mayor. El castigo ejercido por el superhéroe redentor no persigue devolver lo sustraído, sino remodelar el cuerpo social de acuerdo a unos fines que le son propios.

En la Gotham contemporánea nos encontramos, por tanto, con una idea de castigo enmarcado en una cierta “economía política del cuerpo”. En Gotham, todo se piensa en relación a la satisfacción del bien mayor, a la maximización de la utilidad, la cual suele depender de las relaciones de poder conforme al orden de producción dominante. En ese sentido, y como señala sagazmente Foucault, el individuo, entendido como cuerpo político de derecho,

está directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo

⁷⁴ Cfr. el párrafo “Is Batman a Utilitarian or a Deontologist? (or none of above?)” del capítulo “Why doesn’t Batman kill the Joker?” en: White, M. D./Arp, R. (eds.), *Batman and Philosophy. The Dark Knight of the Soul*, John Wiley and Sons Inc., Hoboken, New Jersey, 2008.

⁷⁵ Barr, M. W./Sears, B., *Faith*, en: *Legends of the Dark Knight*, nr. 22, DC Comics, sept. 1991.

⁷⁶ “¡El Hombre-murciélago nunca porta una pistola ni mata con ella!” Kane, B., *Batman*, nr. 4, Detective Comics Inc., p. 43, nota del editor. Acerca del problema de Batman portando una pistola, cabe mencionar aquí el influjo de lo que ya conocemos como “imperativo editorial”. Si en el número 1 de la revista *Batman* (1940) se leía “Por mucho que odie quitar una vida humana, ¡me temo que *esta* vez es necesario!”, Bob Kane señala a posteriori cómo años antes del Comic Code de 1954 “[l]os editores pensaron que hacer de Batman un asesino echaría a perder a su personaje, y que las madres se opondrían a dejar que sus hijos vieran y leyeran sobre esos tiroteos”. Kane with Andrae, *Op. cit.*, p. 45. Will Brooker describe esta situación de la siguiente manera: “Una vez más, los cambios en el personaje de Batman eran debatidos entre los autores - el impulso creativo detrás del personaje - y sus superiores - el cuerpo institucional que lo controlaba. En este caso, no había lugar para el compromiso, y se impusieron directrices sobre el comportamiento de Batman desde «arriba»”. Brooker, W., *Batman Unmasked*, Continuum, London/New York, 2000, p. 60. Kane admitió lo siguiente: “Nunca tuve completo control sobre la tira de *Batman*, y los editores colocaron límites cada vez mayores sobre lo que Bill y yo podríamos hacer”. Kane with Andrae, *Op. cit.*, 44. Citado en Brooker, W., *Op. cit.*, p. 63. *Batman*, nr. 4, Detective Comics Inc., 1940, nota del editor.

⁷⁷ “Para eso es para lo que estamos” dice Batman “... cuando la ley no funciona”. Barr, M. W./Sears, B., *Faith*, en: *Legends of the Dark Knight*, nr. 21, DC Comics, agosto 1991.

fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción; pero en cambio, su constitución como fuerza de trabajo sólo es posible si se halla prendido en un sistema de sujeción (en el que la necesidad es también un instrumento político cuidadosamente dispuesto, calculado y utilizado). El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido.⁷⁸

Esta hipótesis conduce en último término a pensar el “excepcionalismo Batman” como una reconfiguración de acuerdo a un ideal de orden social que excluye de principio la pretensión de anulación de lo ajeno. Batman no busca la venganza por la venganza, ni el castigo como equilibrio, porque de ser así bastaría con detener o asesinar él mismo a cualquier doble parricida para descansar en paz. Nada que se le parezca, Batman busca dejar su impronta sobre el cuerpo social mismo. En *The Dark Knight Returns* de Frank Miller, por ejemplo, Batman desarma a un criminal mientras sopesa lo siguiente: “Hay siete defensas efectivas desde esta posición. Tres de ellas desarman con el mínimo contacto. Tres de ellas matan. La otra [y es ésta la que Batman finalmente utiliza] *duele*”⁷⁹ (ver figura 1. El subrayado es mío).

La “misantrópica venganza” de la que hablaba Steranko⁸⁰ tiene que ver por tanto con una técnica o un arte de reconfigurar el todo conforme a una voluntad individual, en este caso la de un millonario huérfano de dinastía en caída. Puro voluntarismo. Cuando castiga, Batman no busca compensar sino *someter*. Y lo hace por un lado por las vías, esto es cierto, de un resto todavía pre-moderno de lo que puede catalogarse como “derecho de guerra”: reclamando “ese poder absoluto de vida y muerte del que habla el derecho romano con el nombre de *merum imperium*, derecho en virtud del cual el príncipe hace ejecutar su ley ordenando el castigo del crimen”⁸¹ y que es a la vez venganza personal y pública “ya que en la ley se encuentra presente en cierto modo la fuerza físico-política del soberano”.⁸² Un buen ejemplo de esto son las detenciones ilegales del Batman de C. Nolan, detenciones que - tras una oscura

⁷⁸ Foucault, M., *Op. cit.*, pp. 32-33.

⁷⁹ Miller, F., *The Dark Knight Returns*, Book I: The Dark Knight Returns, DC Comics, junio 1986, p. 31. El subrayado es mío.

⁸⁰ Steranko, J., *The Steranko History of Comics*, vol. 1, Supergraphics, Reading, Pennsylvania, 1970, p. 44. Ver infra, cap. 2, § 3.

⁸¹ Muyart de Vouglans, P. F., *Les Lois criminelles de France*, 1780, p. xxxiv. Citado en: Foucault, M., *Op. cit.*, p. 53.

⁸² *Ibid.*, p. 54. “Se ve por la definición de la ley misma que no tiende únicamente a defender sino además a vengar el desprecio de su autoridad con el castigo de quienes llegan a violar sus defensas”. Muyart de Vouglans, P. F., *Les Lois criminelles de France*, 1780, p. xxxiv. Citado en: Foucault, M., *Op. cit.*, p. 53.



FIGURA 1: Miller, F., *The Dark Knight Returns*, Book I: *The Dark Knight Returns*, DC Comics, junio 1986, p. 31

alianza entre fiscalía, policía y superhéroe - conducen *previa exposición en la picota* a la aprobación del “Acta Dent” (ver apéndice) por la que se aprisiona de golpe a mil miembros del crimen organizado: “Estábamos en tiempos de guerra [*That was war time*]”, sentencian ocho años después en *The Dark Knight Rises* (Nolan, C., Warner Bros., 2012). Por otro lado, sin embargo, Bruce Wayne se servirá de medios mucho más “modernos”, a saber, de técnicas de manipulación del comportamiento para cuyo desarrollo emplea, ayudado por su fiel mayordomo Alfred, la otra mitad de su tiempo y patrimonio. Como incide Foucault:

Pero este sometimiento no se obtiene por los únicos instrumentos ya sean de la violencia, ya de la ideología; puede muy bien ser directo, físico, emplear la fuerza contra la fuerza, obrar sobre elementos materiales, y a pesar de todo esto no ser violento; puede ser calculado, organizado, técnicamente reflexivo, puede ser sutil, sin hacer uso ni de las armas ni del terror, y sin embargo permanecer dentro del orden físico. Es decir que puede existir un saber del cuerpo que no es exactamente la ciencia de su funcionamiento, y un dominio de sus fuerzas que es más que la capacidad de vencerlas: este saber y este dominio constituyen lo que podría llamarse la tecnología política del cuerpo.⁸³

El ejercicio de este poder es por tanto una estrategia, no tanto privilegio poseído como ejercicio en la praxis, a la que se subordina toda una red de relaciones tensas siempre en actividad y que atraviesa los usos sociales y personales de los participantes. Esta práctica presupone una relación poder-saber de implicación recíproca, puesto que “no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder”.⁸⁴ Dado que las relaciones de poder son complejas, la “tecnología política del cuerpo” en tanto que saber de esta instrumentalización multiforme también lo es. Y, como advierte Foucault, “no se pueden analizar a partir de un sujeto de conocimiento que sería libre o no en relación con el sistema de poder, sino que hay que considerar, por lo contrario, que el sujeto que conoce, los objetos a conocer y las modalidades de conocimiento son otros tantos efectos de esas implicaciones fundamentales del poder-saber y de sus transformaciones históricas”.⁸⁵ Toda la serie de gastos en los que incurre la fundación Wayne a través de adquisiciones del departamento de I+D dirigido por

⁸³ Foucault, M., *Op. cit.*, p. 33.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁵ *Ibid.*

Lucius Fox⁸⁶ van dirigidos a esta tecnología política del cuerpo. En algunas ocasiones no sin antes haber pasado primero por el departamento de defensa o la CIA:

WAYNE: ¿Qué tal si volvemos a la cuestión del avión?

FOX: Puedo recomendar un buen agente de viajes.

WAYNE: Sin hacer que aterrice.

FOX: Eso ya me resulta más familiar, Sr. Wayne [Cierra el cajón. Se aleja, pensativo] No creo que tenga nada aquí. La CIA tenía un programa en los años 60 para sacar a su gente de puntos de conflicto. Se llamaba Sky Hook. Ahora bien...⁸⁷

2.2. “Whodunit?”: Batman, Holmes y la hermenéutica de la detección

Si seguimos el rastro de la interrelación poder-saber, la conversión de Bruce Wayne según su *Origin-Story* “en un científico magistral” no habremos ahora sino de entenderla en dicho contexto de “tecnología política del cuerpo”. En efecto, Wayne dedica no sólo sus recursos materiales sino también toda su concentración y su capacidad intelectual, todo su poder de raciocinio, no a solucionar de raíz el problema de la criminalidad como sí haría cualquier científico riguroso, sino a extirpar el mero síntoma ahí donde las autoridades legales no han conseguido llegar. Parafraseando a Foucault, las prácticas de conocimiento de nuestro vigilante son “un saber del cuerpo que no es exactamente la ciencia de su funcionamiento, y un dominio de sus fuerzas que es más que la capacidad de vencerlas”.⁸⁸ Por mucho que quiera convencernos de lo contrario, la ciencia de Bruce Wayne no es transcendente sino inmanente-instrumental al sistema en el que se genera.



FIGURA 2: *Action Comics*, nr. 283, Dic 1961

⁸⁶ Cfr. Hick, D. H., “The Cost of Being Batman”, en: Dennis O’Neil (ed.), *Batman Unauthorised*, Benbella Books, Texas, 2008.

⁸⁷ Nolan, C., *The Dark Knight*, Warner Bros., 2008.

⁸⁸ Foucault, M., *Op. cit.*, p. 33.

La narrativa Batman es, a nuestro entender, un perfecto recipiente en el que estudiar estas posibles relaciones. Pero para ello hay que reconocer, antes de nada, que no es la primera vez que esto acontece en el marco de la cultura popular, sino que se trata de una tendencia inherente a la modernidad misma y que se explicita como tal en el *relato de detectives*.⁸⁹ En este sentido, podríamos establecer una afinidad de origen entre Batman, también llamado el mejor detective del mundo (sus historias aparecieron en la revista *Detective Comics*) con ese detective creado en 1886 y el único que posiblemente pudiera superarle en popularidad: Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle (ver figura 2). Ambas narrativas comparten un isomorfismo cuya ley general estudiaremos en más profundidad en el capítulo siguiente, y que aquí traducimos de momento en un juego de perfectos coincidentes: Holmes/Batman, Lestrade/Gordon, Patrona/Alfred, Watson/Robin, etc...⁹⁰ Asimismo, tanto Holmes como Batman pertenecen en cierto modo a la aristocracia,⁹¹ y el fin de su trabajo no es ni mucho menos pecuniario.⁹² Como señalan también ya hoy algunos estudios: “Prácticamente igual que Batman, Holmes consagra su vida a un sencillo y enteramente admirable propósito: combatir el crimen y hacer justicia. Toda su mente, corazón y entrenamiento están consagrados a este fin”.⁹³ Visto así, no es en absoluto casualidad que la primera publicación de la historia de *Elseworlds* sea *Batman: Gotham by Gaslight* y su caracterización de un Batman victoriano enfrentado a *Jack the Ripper*, enemigo ideal para Holmes. Ni que Batman

⁸⁹ Umberto Eco ha materializado este giro de la primera modernidad en su ficción *Il nome della rosa* (1980): “En cambio yo, siguiendo mi memoria y las subterráneas conexiones que la guían, señalo a Baskerville como *El perro de los Baskerville* y a Adso como fácil y sonora asonancia con el más famoso Watson. Las relaciones con A. C. Doyle no se detienen, sin embargo, en los nombres propios. El episodio de la descripción y del hallazgo del caballo Brunello nos recuerda algunas indagaciones clásicas de Sherlock Holmes”. Zecchini, G., “La Edad Media de Umberto Eco”, en: Giovannoli, R. (ed.), *Ensayos sobre “El nombre de la rosa”*, Ed. Lumen, Barcelona, 1985, p. 387. También Haft, A. J./White, J. G./White, R. J., *The Key to “The Name of the Rose”*. University of Michigan Press, 1999, p. 196. El nombre propio del maestro (Guglielmo) está inspirado en William of Ockham, auténtico renovador racionalista del pensamiento escolástico.

⁹⁰ Sobre la conexión Watson/Robin, es esclarecedor el comentario de Bill Finger, creador de Robin: “Batman era una combinación de Fairbanks y Sherlock Holmes. Holmes tenía a su Watson. A mí me molestaba que Batman no tuviera nadie con quién hablar, y era un poco aburrido que siempre estuviera pensando. Sobre la marcha descubrí que Batman necesitaba un Robin con quien hablar”. Steranko, J., *The Steranko History of Comics*, vol. 1, Reading, Supergraphics, Pennsylvania, 1970, p. 44. Como en el caso de Watson para las historias de Sherlock Holmes, Robin se introduce en las historias de Batman como un mecanismo de participación del lector en los razonamientos del principal protagonista.

⁹¹ Según las primeras notas de Conan Doyle, Holmes tiene unos ingresos mensuales de cuatrocientas libras esterlinas anuales, lo que le permite la comodidad de vivir en el 221B de Baker Street. Cfr. Knight, S., *Form and Ideology in Detective Fiction*. Indiana University Press, Bloomington, 1980, p. 78.

⁹² “El trabajo en sí mismo, el placer de encontrar un campo en el que poner en práctica mis poderes particulares, es mi mayor recompensa”. Doyle, A. C., *The Sign of Four*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, Bantam, New York, 1986, vol. 1, p.124.

⁹³ “Al igual que Batman, Holmes consagró su vida a un propósito único y totalmente admirable: luchar contra el crimen y lograr la justicia. Toda su mente, su corazón y su entrenamiento iban dedicados a este fin”. Bassham, G., “The industrious Sherlock Holmes”, en: Tallon, P./Baggett, D. (ed.), *The Philosophy of Sherlock Holmes*, University Press of Kentucky, Kentucky, 2012, p. 149.

y Holmes compartan portada en el número 572 de Detective comics en el quincuagésimo aniversario de su publicación, en donde se combate a los descendientes de Moriarty. En el número 101 de la misma revista, Batman, Alfred y Robin habían viajado a Londres a la llamada de Scotland Yard para detener a un Thomas Moriarty, que había adoptado los métodos del archienemigo de Holmes; y Neal Adams ha declarado cómo él y Denis O’Neal crearon en 1971 a Ra’s al Ghul para darle a Batman su Moriarty.⁹⁴ En sentido inverso, incluso el Joker en el año 1976, en el número 6 de una serie consagrada a él como protagonista, tuvo que vérselas con un actor disfrazado de Sherlock.⁹⁵ Mientras tanto, Holmes ya tenía desde 1975 serie de cómics propia y formaba parte del universo DC (ver figura 2). En su coincidencia como producto editorial, es sin duda sugerente la dedicatoria en forma de poema que le hizo Jorge Luis Borges al personaje inglés, cuyas primeras líneas aluden precisamente a dicha naturaleza.⁹⁶ Holmes es además el primer héroe de la Era de la Información, y el primer personaje de la cultura popular cuya imagen fue utilizada por el fenómeno del *merchandising*.⁹⁷ La primera novela de Holmes *A Study in Scarlet* fue publicada por primera vez en *Beeton's Christmas Annual* en 1887 y la segunda, *The Sign of the Four*, en *Lippincott's Monthly Magazine* en 1890. De ahí en adelante sus historias cortas aparecerían en *The Strand Magazine*, una publicación *periódica* concebida para entretener diariamente a los lectores de clase media-alta de camino a su lugar de trabajo en el centro de Londres, y cuya geografía busca, por lo mismos mecanismos que hemos visto en nuestro capítulo anterior para Batman, la identificación entre dichos lectores y los valores que dichos lugares representan:

La duplicidad literal y figurativa de la plaza del mercado se ve reforzada por su topografía [...]. La trama de la historia gira, de hecho, sobre esta diferencia entre la calle adinerada y la plaza desarrapada, así como el intento del criminal de conectarlas. Prosperidad y declive, esperanza y desesperación, interior y exterior, hacia arriba y hacia

⁹⁴ Wondercon Anaheim 2015, Comic Convention, panel “Anti-Heroes”, 4 de abril 2015.

⁹⁵ Extrañamente, este número contradice el dato aportado por Neil Adams en la Wondercon Anaheim, pues en él se afirma repetidamente que “el Joker es el profesor Moriarty” (O’Neil, D./Novick, I/Blaisdell, T., *The Joker*, nr. 6, National Periodical Publications, abril 1976, pp. 2, 3 y 18).

⁹⁶ “No salió de una madre ni supo de mayores./Idéntico es el caso de Adán y de Quijano./Está hecho de azar. Inmediato o cercano/lo rigen los vaivenes de variables lectores./No es un error pensar que nace en el momento/en que lo ve aquel otro que narrará su historia/y que muere en cada eclipse de la memoria/de quienes lo soñamos. Es más hueco que el viento”. Borges, J. L., “Sherlock Holmes”, en: *Poesía completa*, Random House Mondadori, Barcelona, 2011 (en Vintage español, sept. 2012, p. 603).

⁹⁷ Putney, C. R./Cutshall King, J. A./Sugarman, S. (ed.), *Sherlock Holmes. Victorian Sleuth to Modern Hero*, Scarecrow Press, London, 1996, p. xi.

abajo, delante y detrás: la caracterización de Conan Doyle de la plaza del mercado sugiere un sistema económico en el que los participantes tienen un acceso desigual a la riqueza.⁹⁸

En ese contexto de interacción topográfica, el relato detectivesco en general se revela como un tipo de narrativa típicamente insertada en los valores económicos, políticos y sociales del capitalismo industrial.⁹⁹ El filósofo Walter Benjamin había hablado de la complejidad de las nuevas formas del tejido social como el origen de la ansiedad que sustenta las historias de detectives.¹⁰⁰ Rotos paulatinamente los antiguos vínculos sociales y las viejas formas ideológicas y religiosas de protección colectiva, el criminal comienza paulatinamente a ser visto “ya no más como miembro aberrante de la sociedad sino como miembro de una clase hostil”.¹⁰¹ Ante la inminente transformación de los conflictos sociales en conflictos de clase, surge la figura del detective para combatirlos, tanto en la ficción como en la realidad.¹⁰² El personaje de C. Auguste Dupin, protagonista de la supuesta primera historia de detectives *The Murders in the Rue Morgue* de Poe (1841),¹⁰³ ha sido a menudo asociado con el “emprendedor capitalista” de ese período en concreto.¹⁰⁴ Y la crítica marxista siempre ha insistido en que el género representa un período específico en el desarrollo del capitalismo,¹⁰⁵

⁹⁸ Sweeney, S. E., “The other Side of the Coin in Arthur Conan Doyle’s «The Red-Headed League»”, en: Putney, C. R./Cutshall King, J. A./Sugarman, S. (eds.), *Sherlock Holmes. Victorian Sleuth to Modern Hero*, Scarecrow Press, London, 1996, p. 43. Como ejemplo, un pasaje de *The Red-Headed League*: “El camino en el que nos encontramos al dar la vuelta a la esquina de la retirada plaza de Saxe-Coburg presentaba un contraste tan grande como el de un cuadro y su reverso. Se trataba de una de las principales arterias que dirigían el tráfico de la ciudad hacia el norte y el oeste. La carretera estaba bloqueada por la inmensa corriente comercial que fluía en una doble marea hacia adentro y hacia afuera, mientras que las aceras parecían negras con el apretado enjambre de peatones”. Doyle, A. C., *The Red-Headed League*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, Bantam, New York, 1986, vol. 1, p. 277.

⁹⁹ Cfr. Sweeney, S. E., “The other Side of the Coin in Arthur Conan Doyle’s «The Red-Headed League»”, en: Putney, C. R./Cutshall King, J. A./Sugarman, S. (eds.), *Sherlock Holmes. Victorian Sleuth to Modern Hero*, Scarecrow Press, London, 1996, p. 37 y ss. Es justo apuntar que Sweeney defiende para los relatos de Holmes la riqueza de una cierta ambivalencia ideológica [*Ibid.*, pp. 46 y ss.].

¹⁰⁰ “En épocas de terror, cuando todo el mundo tiene algo de conspirador, todos están dispuestos a jugar a los detectives”. Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, Tiedemann, R./Schweppenhäuser, H. (eds.), vol. 1.2, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1972-89, pp. 542-543. “Aquí, las masas aparecen como el manicomio que protege a un asocial de sus perseguidores. De todos los aspectos amenazadores de la masa, éste se convirtió en el primero. Y está en el origen de las historias de detectives”. *Ibid.*, p. 542. Sobre Benjamin y la literatura de detectives, se puede ver Salzani, C., “The City as Crime Scene: Walter Benjamin and the Traces of the Detective”, *New German Critique*, nr. 100, New York/Los Angeles, Invierno 2007, pp. 165-187.

¹⁰¹ Knight, S., *Op. cit.*, pp. 11-13 y 34.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Sobre el origen de las historias de detectives, se puede ver por ejemplo Jann, R., *The Adventures of Sherlock Holmes. Detecting Social Order*, Twayne Publishers, New York, 1995, § Inventing the Detective, p. 35 y ss. Ver también Munch, A., *The Development of the Detective Novel*, Greenwood Press, New York, 1958, p. 72.

¹⁰⁴ Bloom, C., “Capitalising on Poe’s Detective: The Dollars and Sense of Nineteenth-Century Detective Fiction”, en: Bloom, C./Docherty, B./Gibb, J./Shand, K. (eds.), *Nineteenth-Century Suspense: From Poe to Conan Doyle*, St. Martin’s, New York, 1988, p. 23.

¹⁰⁵ Ver por ejemplo Bloom, C., *Op. cit.*; Heissenbüttel, H., “Rules of the Game of the Crime Novel”, trad. Glen W. Most, en: Most, G. W./Stowe, W. W. (eds.), *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary History*, Harcourt, San Diego, 1983, pp. 72-92; Kaemmel, E., “Literature under the table: The Detective Novel and its

género además del que no se encuentran ejemplos en países socialistas.¹⁰⁶ Para la mayoría de estos autores, dicho género glorifica la habilidad del individuo para defender la ley fundamental de la sociedad capitalista, es decir, la propiedad privada.¹⁰⁷ Y es que, como ya han apuntado algunos estudios, hasta el advenimiento de la edad dorada del género con Agatha Christie y Dashiell Hammett en los años veinte el asesinato no sería el tema principal,¹⁰⁸ sino que más bien “participa sistemáticamente en una economía general del poder vigilante”,¹⁰⁹ delatando “amenazas a depósitos bancarios, joyas y monedas, a las formas tangibles de la propiedad, tótems de una sociedad adquisitiva y enfocada en el dinero”.¹¹⁰

En el caso de Sherlock Holmes, todo esto resulta más que visible en el corpus de sus historias, cuyos eventos tienen lugar entre 1880 y 1914.¹¹¹ Un relato en particular, considerado el segundo favorito de Conan Doyle,¹¹² lo evidencia más allá de toda duda: se trata de *The Red-Headed League* de 1891, donde Holmes impide el robo de un banco salvando la economía nacional.¹¹³ A lo largo de sus carrera, Holmes utiliza sus facultades para afirmar las distinciones económicas y sociales,¹¹⁴ y esto por los mismos medios a los que Batman recurrirá cien años después, es decir, atribuyéndose a sí mismo de manera unilateral las

Social Mission”, trad. Glen W. Most, en: Most, G. W./Stowe, W. W. (eds.), *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary History*, Harcourt, San Diego, 1983, pp. 56-61; Mandel, E., “A Marxist interpretation of the Crime Story”, en: Winks, R. W. (ed.), *Detective Fiction: A Collection of Critical Essays*, A Foul Play Press Book, Woodstock, Vermont, 1988, 209-219; Marcus, S., “Dashiell Hammett”, en: Most, G. W./Stowe, W. W. (eds.), *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary History*, Harcourt, San Diego, 1983, pp. 197-209.

¹⁰⁶ Kaemmel, E., *Op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 58. Ver también Clausen, Ch., “Sherlock Holmes, Order, and the Late-Victorian Mind”, en: Orel, H. (ed.), *Critical Essays on Sir Arthur Conan Doyle*, G. K. Hall, New York, 1992, p. 82. Para Clausen, Holmes defiende más el “conservadurismo social” o la “santidad de la propiedad” que la justicia como tal.

¹⁰⁸ Cfr. Sweeney, S. E., *Op. cit.*, p. 40.

¹⁰⁹ Miller, D. A., “The Novel and the Police”, en: Most, G. W./Stowe, W. W. (eds.), *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary History*, Harcourt, San Diego, 1983, p. 300.

¹¹⁰ Knight, S., *Form and Ideology in Detective Fiction*. Indiana University Press, Bloomington, 1980, p. 90. Citado por Sweeney en: Sweeney, S. E., *Op. cit.*, p. 40.

¹¹¹ Para un análisis en este contexto de cada una de las historias, se puede ver Jann, R., *Op. cit.*, cap. 8 “Plotting Social Order”, pp. 71-102.

¹¹² Thomson, H. D., *Master of Mystery: A Study of the Detective Story*. Dover, Rpt. New York, 1978, pp. 140-141.

¹¹³ Como han señalado algunos estudios, la *identificación del color rojo con la criminalidad* es una constante en la ideología victoriana, pues connota la amenaza del orden político y económico subvertido - según el *Oxford English Dictionary*, el color rojo ha significado revolución al menos desde 1849 [véase Clausen, C., *Op. cit.*, p. 72; Fillingham, L. A., “The Colorless Skein of Life’: Threats to the Private Sphere in Conan Doyle’s *A Study in Scarlet*”, en: Orel, H./G. K. Hall (ed.), *Critical Essays on Sir Arthur Conan Doyle*, Maxwell Macmillan, New York, 1992, pp. 170-175]. En *The Adventure of the Red Circle*, la organización criminal a la que Holmes se enfrenta es un grupo socialista italiano; y en *The Adventure of the Six Napoleons*, los criminales son unos anarquistas llamados “red republicans”. En *The Red-Headed League*, las oficinas de la liga están alquiladas a nombre de William Morris (1834-1896), famoso activista del socialismo en la vida real.

¹¹⁴ Fillingham, L. A., *Op. cit.*, p. 162; Jaffe, A., “Detecting the Beggar: Arthur Conan Doyle, Henry Mayhew, and «The Man with the Twisted Lip»”, *Representations*, nr. 31, 1990, p. 97; Jann, R., “Sherlock Holmes Codes the Social Body”, *Journal of English Literary History*, nr. 57 (3), enero 1990, pp. 686-687.

funciones de la autoridad donde ésta resulta, por sí misma, incapaz. Como el mismo Sherlock Holmes detalla ya en su primera historia *A Study in Scarlet* de 1887:

Bueno, tengo un oficio muy particular. Sospecho que soy el único en el mundo. Soy detective asesor, si sabe a lo que me refiero. Aquí en Londres abundan los detectives al servicio del gobierno, y no son menos los privados. Cuando uno de ellos no sabe muy bien por dónde anda, acude a mí, y yo lo sitúo entonces sobre la pista. Ellos me muestran todas las pruebas [*evidence*], y en general, ayudándome de mi conocimiento de la historia del crimen, suelo ser capaz de ponerles las cosas en su sitio [*set them straight*].¹¹⁵

La confianza en lo público se había visto paulatinamente mermada tras numerosos escándalos de corrupción - el más cercano a esta primera publicación, el famoso *Turf Fraud Scandal* de Scotland Yard en 1887 - de modo que cuando Watson le pregunta a Holmes si le importa saltarse la ley, con total autosuficiencia éste le responde que “en absoluto” (“In the least”),¹¹⁶ como quien considera indiscutible que “la sociedad sólo puede ser protegida por alguien que no comparte sus ortodoxias, que mira más allá de las disciplinas de la respetabilidad [...] que sólo depende de sí mismo”.¹¹⁷ En el laberinto de sombras urbano, el oficio de detective busca la verdad *a espaldas de la Constitución*, pues nada parece ya solventable dentro de ella.

*

Esta convicción es efectivamente un rasgo común en la ficción moderna desde los primeros detectives hasta Batman. Se trata de un mecanismo, por otro lado, que busca neutralizar cualquier impulso revolucionario del lector, canalizando dichas energías hasta un espacio en el que se disuelvan.¹¹⁸ Se consolida de ese modo el *status quo*. Desactivación por reconducción. Al final de *The Red-Headed League*, el director de banco exclama: “no sé de qué manera puede el banco agradecerle o recompensarle”.¹¹⁹ De ninguna manera: Él es un “benefactor de la raza”,¹²⁰ entendido esto como servicio a la patria.¹²¹

¹¹⁵ Doyle, A. C., *A Study in Scarlet*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 17.

¹¹⁶ Doyle, A. C., *Scandal in Bohemia*, Doyle, en: *The complete Sherlock*, vol. 1, Doubleday, New York, 1930, p. 169.

¹¹⁷ Clausen, C., *Op. cit.*, p. 74.

¹¹⁸ Cfr. Kaemmel, E., *Op. cit.*, p. 52.

¹¹⁹ Doyle, A. C., *The Red-Headed League*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 285.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 287.

¹²¹ “GORDON: Nunca llegué a agradecértelo. BATMAN: Y nunca tendrás que hacerlo”. Nolan, C., *Batman Begins*, Warner Bros., 2005. Y en *Batman* nr. 3 (DC Comics, Agosto-Sep 1940) se puede leer: “Creo que Robin y yo hemos dejado muy claro que odiamos el crimen y a los criminales [...]. ¿Por qué? Porque estamos orgullosos

Para ayudarse en ese mantenimiento del *status quo*, el detective moderno hace uso de la *lógica racional* cual si fuera un super-poder.¹²² “Conoces mi método” (“You know my method”), le recuerda Holmes a Watson en *The Boscombe Valley of Mystery*. Y es que, como asegura Sherlock Holmes, “[e]xiste un fuerte aire de familia entre los distintos hechos delictivos, y si se dominan los mil primeros, no resulta difícil descifrar el que completa el número mil uno”. Dicho de otro modo, Holmes mantiene que la técnica del detective es el arte de las conexiones, la destreza de llegar a una verdad desconocida a partir de otras verdades ya conocidas, la técnica de recomponer la realidad con fragmentos a menudo obviados o minusvalorados. Y para explicar esta creencia, publica un artículo de título “El libro de la vida”, el cual llega a nosotros de manera intertextual transmitido por Watson:

—A partir de una gota de agua —decía el autor—, cabría al lógico establecer la posible existencia de un océano Atlántico o unas cataratas del Niágara, aunque ni de lo uno ni de lo otro hubiese tenido jamás la más mínima noticia. La vida toda es una gran cadena cuya naturaleza se manifiesta a la sola vista de un eslabón aislado. A semejanza de otros oficios, la Ciencia de la Deducción y el Análisis exige en su ejecutante un estudio prolongado y paciente, no habiendo vida humana tan larga que en el curso de ella quepa a nadie alcanzar la perfección máxima de que el arte deductivo es susceptible.¹²³

Con estas palabras, Sherlock Holmes acompaña en su transformación a un mundo que primaba las confesiones y los testigos oculares para devenir un mundo donde el verdadero testimonio es el razonamiento lógico. De un viejo mundo, como recuerda Foucault, en el que “la instrucción penal es una máquina que puede producir la verdad en ausencia del acusado” a través de una batalla (la de la confesión) que “«produce» ritualmente la verdad”,¹²⁴ a un

de ser *americanos* - y sabemos que no hay lugar en este gran país nuestro para los que violan la ley [*lawbreakers*].”

¹²² “Cuando uno tiene un conocimiento especial y poderes especiales [*special powers*] como los míos, más bien le animan a buscar explicaciones complejas frente a la explicación más sencilla”. Doyle, A. C., *Abbey Grange*, en: *The complete Sherlock Holmes*, vol. 2, Barnes & Noble Classics, New York, 2003, p. 198. También: “[...] sus brillantes poderes de razonamiento [*reasoning powers*] se elevarían hasta el nivel de la intuición, hasta que aquellos que están familiarizados con sus métodos le miren de soslayo como a un hombre cuyo conocimiento no era el de otros mortales”. Doyle, A. C., *The Red-Headed League*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 278.

¹²³ “Como todas las demás artes, la Ciencia de la Deducción y el Análisis es algo que sólo se puede adquirir con un estudio largo y paciente, y la vida no alcanza lo suficiente para permitir que cualquier mortal llegue a la máxima perfección posible”. Doyle, A. C., *A Study in Scarlet*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 16.

¹²⁴ Foucault, M., *Op. cit.*, p. 47. Este procedimiento, dice Foucault, tiende a la confesión “[p]or dos razones: en primer lugar porque constituye una prueba tan decisiva que no hay necesidad apenas de añadir otras, ni de entrar en la difícil y dudosa combinatoria de los indicios; la confesión con tal de que sea hecha con arreglo de los usos, dispensa casi al acusador del cuidado de suministrar otras pruebas (en todo caso, las más difíciles). Además, la única manera de que este procedimiento pierda todo lo que lleva en sí de autoridad unívoca, y se convierta en

mundo nuevo en el que la verdad es el resultado de la presencia constante de los hechos, muchas veces incluso contradiciendo la voluntad de la propia confesión. Es posible localizar en este detective de ficción las primeras impresiones de una nueva ciencia forense empeñada ahora en extraer las confesiones, no de los acusados, sino de las víctimas. De hecho, muchos de los métodos forenses que Holmes aplica no aterrizarían en el mundo real hasta décadas más adelante a las que serviría de inspiración, tales como por ejemplo el análisis de huellas dactilares, de la caligrafía, o el examen de documentos cuestionables (questioned document examination o *qde* en sus siglas en inglés). También incidió en el uso de la química analítica para los residuos sanguíneos o en la toxología, y enfatizó la importancia de no contaminar las escenas del crimen.¹²⁵ Algo que igual puede decirse del detective Batman, cuyos métodos de análisis superan en muchas ocasiones a los de la propia policía.¹²⁶ Holmes denomina normalmente a su procedimiento “Ciencia de la Deducción”, y es así desde luego como ha pasado al vocabulario colectivo: un detective escrutina el lugar del crimen observando y recopilando las pruebas forenses dejadas por el descuidado criminal, y “deduce” de ahí quién ha sido el culpable. Esto es también lo que se produce en la célebre escena en la que, nada más conocer a Watson, Holmes sabe que éste acaba de llegar de la guerra en Afganistán.

Pareció usted sorprendido cuando, nada más conocerlo, observé que había estado en Afganistán.

—Alguien se lo dijo, sin duda.

—En absoluto. Me constaba esa procedencia suya de Afganistán. El hábito bien afirmado imprime a los pensamientos una tan rápida y fluida continuidad, que me vi abocado a la conclusión sin que llegaran a hacerse siquiera manifiestos los pasos intermedios. Éstos, sin embargo, tuvieron su debido lugar. Helos aquí puestos en orden: “Hay delante de mí un individuo con aspecto de médico y militar a un tiempo. Luego se trata de un médico militar. Acaba de llegar del trópico, porque la tez de su cara es oscura y ése no es el color suyo natural, como se ve por la piel de sus muñecas. Según lo pregona

victoria efectivamente obtenida por el acusado y reconocida por él, el solo modo de que la verdad asuma todo su poder, es que el delincuente tome a su cuenta su propio crimen, y firme por sí mismo lo que ha sido sabio y oscuramente construido por la instrucción”. *Ibid.*, pp. 43-44.

¹²⁵ Bird, A., “Abductive Knowledge and Holmesian Inference”, en: Gendler T. S./Hawthorne, J. (eds.), *Oxford Studies in Epistemology*, Oxford University Press, 2005, p. 11.

¹²⁶ Se pueden ver por ejemplo sus análisis de balística en la película *The Dark Knight* (C. Nolan, 2008). Para un estudio acerca de la influencia de las Bat-tecnologías sobre invenciones del mundo real, se puede ver Dodge, S. C., *Holy Information Technology, Batman!*, A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for a baccalaureate degree in Information Sciences and Technology with honors in Information Sciences and Technology, College of Information Sciences and Technology, The Pennsylvania State University Schreyer Honors College, Primavera, 2011 [<http://www.personal.psu.edu/staff/g/m/gms/papers/Steve%20Dodge%20Thesis.pdf>].

su macilento rostro ha experimentado sufrimientos y enfermedades. Le han herido en el brazo izquierdo. Lo mantiene rígido y de manera forzada... ¿en qué lugar del trópico es posible que haya sufrido un médico militar semejantes contrariedades, recibiendo, además, una herida en el brazo? Evidentemente, en Afganistán”. Esta concatenación de pensamientos no duró el espacio de un segundo. Observé entonces que venía de la región afgana, y usted se quedó con la boca abierta.¹²⁷

Ahora bien: examinado con detenimiento, no deja de sorprender que Holmes llame a esto “deducción”, denominación que como se ha empezado a notar *sensu stricto* no es correcta.¹²⁸ Más todavía sorprende su uso cuando Conan Doyle describe a Holmes como un especialista en técnicas de razonamiento, y cuando se sabe que el escritor nacido en Edimburgo compuso sus historias apenas ocurrido el gran debate sobre la inducción que había envuelto a célebres figuras de la época como John Stuart Mill (1806-1873) o William Whewell (1794-1866). Decimos que la denominación no es correcta pues el “método deductivo” (también llamado hipotético-deductivo) es el método que discurre de leyes generales a hechos particulares, de manera que son los hechos los que encajan (o no) en la hipótesis y es en ese movimiento en el que se decide su valor de verdad. Para el método hipotético-deductivo, la conclusión deriva de las premisas, y puesto que la categoría ontológica del hecho dado se decide en el espacio de un escenario superior, ninguna nueva información puede alterar la validez de la deducción sino tan sólo dejar al margen ciertos casos para los que hará falta su propia hipótesis. Sin embargo, el método propio del detective clásico opera en sentido contrario: no particularizando sino generalizando; desde hechos dados a causas hipotéticas que los hayan creado.¹²⁹ Esto está indudablemente más cerca de la inducción, o incluso de la

¹²⁷ Doyle, A. C., *A Study in Scarlet*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 18. La segunda guerra anglo-afgana a la que se refiere aquí Holmes tuvo lugar entre 1878 y 1880 entre el Reino Unido y el Emirato de Afganistán. Con ella, la reina Victoria buscaba frustrar la expansión del Imperio ruso hacia la India. El propio Conan Doyle operó en su clínica de Elm Grove a soldados heridos retornados a Inglaterra. En el primer capítulo de la serie para la televisión *Sherlock* (Hartwood Films/BBC Wales/WGBH, 2010-2017) se da la coincidencia de la vuelta de Watson tras su estancia Afganistán con el Royal Army Medical Corps como resultado de la ocupación colonialista iniciada unilateralmente por EEUU (“Operación Libertad Duradera”) y el Reino Unido (“Operación Herrick”, reemplazo a su vez la “Operación Veritas” y “Operación Fingal”) el 7 de Octubre de 2001.

¹²⁸ Cfr. Kraft, R. E. Jr., “Watson’s a liar!”, en: Steiff, J. (ed.), *Sherlock Holmes and Philosophy: The Footprints of a Gigantic Mind*, Open Court, Chicago and La Salle, Illinois, 2011, p. 183 y ss.

¹²⁹ Como explica Glenn Most, las investigaciones del detective buscan duplicar las acciones o pensamientos de los malhechores a fin de formular una versión mental del crimen que pueda ser revisada hasta su correspondencia definitiva con la verdad. Cfr. Most, G. W., “The Hippocratic Smile”, en: Most, G. W./Stowe, W. W. (ed.), *Op. cit.*, pp. 346-347.

abducción tal y como C. S. Peirce la describió, que de la deducción como tal.¹³⁰ Las ventajas y los inconvenientes de esta pertenencia corresponden *in abstracto* al mundo de la lógica, aunque *in concreto* afectan a resultados prácticos sobre el ámbito de aplicación de la verdad. Un razonamiento deductivo funcionaría por ejemplo de la forma:

Premisa: Todos los delincuentes son malvados

Caso: Joe Chill es un delincuente

Resultado: Joe Chill es un malvado

El razonamiento inductivo, por el contrario, funciona de la siguiente manera:

Caso: Joe Chill es un delincuente

Caso: Joe Chill es un malvado

Resultado: Todos los delincuentes son malvados

En un silogismo deductivo, si la premisa es verdadera, el resultado debe ser necesariamente verdadero. Si la premisa es falsa, el resultado no es *necesariamente* verdadero (puede serlo, pero no ineludiblemente). Así, por ejemplo, no hay lugar a la falibilidad lógica de que Joe Chill es malvado si está fácticamente demostrado que todos los delincuentes son malvados. Por otro lado, sin embargo, si caben dudas de que “Todos los delincuentes son malvados” entonces no es necesariamente verdadero que “Joe Chill es malvado”. La ventaja del resultado deductivo reside en que si la premisa es verdadera, el resultado también lo es sin reservas, al tiempo que si no es verdadera, el resultado no tiene por qué serlo. Mientras tanto, podemos movernos en ese espacio con la certeza de saber si es un espacio verdadero o no. La desventaja, por contra, es la extrema dificultad de encontrar en todo momento premisas necesariamente verdaderas a excepción de los axiomas de la ciencia no empírica, pues nuestro conocimiento, como decía Kant, no se origina en la experiencia, aunque sí comienza con ella.¹³¹ De manera que, si encontráramos a un delincuente que no fuera malvado, por mucho que Joe Chill fuera un delincuente, eso no le haría necesariamente malvado. Y la premisa deja entonces de tener validez universal.

¹³⁰ Para un resumen de esta relación, véase Sebeok, T. A., “One, Two, Three Spells UBERTY (in lieu of an Introduction)”, en: Eco, U./Sebeok, T. (eds.), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce Advances in Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, pp. 7-9,

¹³¹ Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, B1.

¿Cómo encontrar una ley universal que se ajuste de manera esencial a todos los casos particulares? El empirismo había dicho: por la costumbre. Dado que todos los delincuentes que hasta ahora *he conocido* son malvados, derivó de ahí que todos los delincuentes que pueda conocer *son* malvados. La ventaja de este método es que la ley universal depende en todo momento de casos particulares, de modo que al primer caso particular que la contradiga lo que queda desmerecido no es el caso particular sino la ley. Supongamos un ejemplo más inocuo: de donde el razonamiento deductivo parte de que todos los cisnes son blancos, todo cisne que sea negro no es una excepción a la regla (es decir: la posibilidad recién abierta de que hay cisnes negros), sino que *no es* un cisne. El razonamiento inductivo, en cambio, apuesta por la posibilidad de que la experiencia, si contradice la regla, no queda devaluada, sino que es ella por el contrario la que devalúa la regla general. Esta es la idea que está detrás, por ejemplo, de la imagen recurrente de un Holmes con lupa en mano, localizando y analizando datos empíricos con los que construir hipótesis, y no en cambio observando los datos desde hipótesis ya traídas de antemano como hacen sus allegados.¹³² El detective construye sus teorías a partir de datos (“¡Datos, datos, datos!... no puedo hacer ladrillos sin barro”),¹³³ y considera un error hacerlo antes de disponer de ellos.¹³⁴ A cada nuevo dato, le sigue entonces una puesta a prueba de la teoría, para ver si resiste la acometida o si ha de ser reformulada a tenor de los nuevos hechos empíricos.¹³⁵ Y al final, una vez eliminado lo imposible, lo que resta por descartar tiene que ser la verdad.¹³⁶ A este tipo de cruzada es a lo que Holmes, igual que Batman, dedican sus finas habilidades de detección:

¹³² En *The Blue Carbuncle*, Watson tiene la oportunidad de inferir rasgos del dueño de un sombrero a partir de la observación del sombrero mismo. Cuando afirma que no ve nada, Sherlock replica: “Al contrario, Watson: puedes verlo todo. Pero fracasas, sin embargo, al razonar a partir de lo que ves. Te acobardas en demasía a la hora de extraer inferencias”. Doyle, A. C., *Blue Carbuncle*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 378.

¹³³ Doyle, A. C., *The Adventure of the Cooper Beeches*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, Bantam, New York, 1986, vol. 1, p. 501.

¹³⁴ “No tengo datos todavía. Es un error capital teorizar antes de tener datos. De la manera más insensata, uno empieza a torcer los hechos para que se ajusten a las teorías, en vez de adaptar las teorías a los hechos”. Doyle, A. C., *A Scandal in Bohemia*, en: Baring-Gould, W. S. (ed.), *The Annotated Sherlock Holmes*, vol. 1, Wing Books, New York, 1967, pp. 349-350. Ver también *The Speckled Band*, en: Doyle, A. C., *The Complete Sherlock Holmes Short Stories*, London, 1928, p. 199. Y en *Study in Scarlet*: “Es un error capital teorizar antes de tener todas las pruebas. Ello sesga el juicio”. Doyle, A. C., *A Study in Scarlet*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 23. Ver también *The Speckled Band*, en: Doyle, A. C., *The Complete Sherlock Holmes Short Stories*, London, 1928, p. 199.

¹³⁵ “Nunca hago excepciones. Una excepción refuta [*disproves*] la regla”. Doyle, A. C., *The Sign of Four*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 135.

¹³⁶ “[C]uando has eliminado lo imposible, por muy improbable que sea lo que quede, eso tiene que ser la verdad”. *Ibid.*, pp. 159-160.

—Sí; soy aficionado tanto a la observación como a la deducción. Esas teorías ahí expuestas, y que a usted se le antojan tan quiméricas, vienen a ser en realidad extremadamente prácticas; tanto que dependo de ellas para ganarme el pan.¹³⁷

Dicho esto, es por lo tanto curioso y substancial que el detective moderno siga asegurando actuar de manera *deductiva* cuando en realidad lo hace de manera *inductiva*. Igual que Holmes gusta de describir su método como “deductivo”, Batman es también conocido por todo el *fandom* como un maestro de la deducción.¹³⁸ Cosa una y otra vez alegada aunque cardinalmente falsa, tal y como algunas obras de revisión han sabido reducir al absurdo por la vía del *misreading*,¹³⁹ o como él mismo acaba explícitamente desmintiendo cuando se le viene a preguntar por el carácter real de su *modus operandi*:

ALAN SCOTT: “¿Cómo llegaste a *esa* conclusión?

BATMAN: Ahora mismo es sólo un presentimiento. Esto es lo que es el trabajo de detective. Toma cualquier hecho que tengas a disposición, y crea una historia [*narrative*]. Intenta imaginar cómo pudo haber sido.

ALAN SCOTT: ¿Y si lo imaginas mal?

BATMAN: Te avisaré si llegase a suceder.¹⁴⁰

De Holmes a Batman, el método inductivo es connatural a la narrativa detectivesca y vertebrada prácticamente sin excepciones todo el sólido de sus historias: Holmes había reconocido por ejemplo aclarar el significado de cada pista a partir de su conocimiento de la

¹³⁷ Doyle, A. C., *A Study in Scarlet*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 17.

¹³⁸ “Aunque no tiene superpoderes, los poderes de *deducción* de Batman combinados con su determinación obsesiva se combinan para hacer de él uno de los más temidos combatientes contra el crimen del mundo” <http://www.worldsfinestonline.com/WF/batman/btas/bios/batman/> Consultado el 5 de mayo de 2015. Pearson y Uricchio, por su parte, localizan en cuatro atributos centrales en el personaje sobre los que se desarrolla su narrativa: obsesión, habilidades *deductivas*, arrojo, y riqueza. Cfr. Uricchio, W./Pearson, R., *Reframing Culture*, Princeton University Press, 1993, p. 195. Las cursivas son mías.

¹³⁹ En la película *Batman: The Movie* (Leslie H. Martinson, 1966), Batman y Robin intentan razonar quién pudo haberles preparado la trampa de un tiburón-bomba cuando sobrevolaban el océano:

“BATMAN: Pretty fishy what happened to me on that ladder. GORDON: You mean, where there's a fish, there could be a Penguin. ROBIN: But wait! It happened at sea! See? “C” for Catwoman! BATMAN: Yet — that exploding shark was pulling my leg! GORDON: The Joker! O’HARA: It all adds up to a sinister riddle... Riddler. Riddler?” [citado en el idioma original para mostrar los juegos lingüísticos].

¹⁴⁰ Brubaker, E./Zircher, P., *Man of Wood*, DC Comics, 2003. El primer capítulo de la serie de TV producida por HBO *True Detective* (Pizzoloto, N., 2014) problematiza el mismo asunto en un diálogo entre los detectives Hart y Cohle: HART: ¿Tienes un capítulo en uno de esos libros que versa sobre sacar conclusiones? Estás asignando una suposición a una simple prueba [*evidence*], le das la vuelta a la historia [*narrative*] para apoyarla, te pones tú mismo bajo predisposición. COHLE: Espera y verás en la ronda de identificación”.

historia del crimen que le precede;¹⁴¹ y en el caso de Batman, es a partir de un hecho específico localizable en su *Origin-Story* (i.e. la muerte de sus padres en manos de un ratero común) de donde Bruce *induce* que el mal que debe combatir se identifica con todos los rateros *en general*. El detective no deduce por tanto a partir de una ley de validez universal que éste, ése y aquel otro es un criminal, sino que dicha ley hipotética universal es, como quien dice, “generalizada” a partir de la experiencia y no sin un cierto grado de soberbia. A lo que sin embargo – sigue afirmando – su método es la deducción. ¿Por qué sucede en el detective moderno esta importante confusión? ¿Por qué llamar a este proceder “deducción” cuando de lo que claramente se trata es de una “inducción”? Algunos comentaristas como Kraft han sugerido que se trata de una relajación en el uso de los conceptos, ya que la distinción estricta entre los dos métodos es más propia de filósofos que de físicos y otros científicos, los cuales suelen emplear ambos términos de forma indistinta.¹⁴² Una genealogía crítica, sin embargo, localizará en dicha “confusión” una consecuencia del contexto *específico* del método racional la cual viene inscrita en la ideología estructural del relato. Por añadidura, creo que excusar el error basándose en la diferencia disciplinaria, como dando por hecho que hay disciplinas a las que la importancia de su tarea les excusa de ciertos desconocimientos, es precisamente un subproducto ideológico de dicho contexto.

Explicar la razón última de este problema reclama pues profundizar por un momento en la naturaleza y los fines del método científico como tal. En primer lugar, es una cualidad consustancial a la ciencia afianzar su autoridad en la predictibilidad de los fenómenos, y esto sólo lo puede conseguir recurriendo a causas universales más que a movimientos casuales de fuerza. Hoy sabemos que Arthur Conan Doyle diseñó las capacidades de diagnosis del detective moderno de acuerdo a las enseñanzas de su maestro en medicina el Dr. Joseph Bell, cuyo modo de localizar las enfermedades de sus pacientes se basaba en la observación de detalles o síntomas particulares (su acento, su atuendo, la forma de sus cuerpos, etc...) que delatasen una individualidad dentro de una generalidad.¹⁴³ O sea, por medio de la disolución

¹⁴¹ “Ellos me muestran todas las pruebas [*evidence*], y en general, ayudándome de mi conocimiento de la historia del crimen, suelo ser capaz de ponerles las cosas en su sitio [*set them straight*]”. Doyle, A. C., *A Study in Scarlet*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 17.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Para esta relación se puede ver por ejemplo Sebeok, T. A./Umiker-Sebeok, J., “*You Know my Method*”: *A Juxtaposition of Charles S. Pierce and Sherlock Holmes*, en: Eco, U./Sebeok, T. (eds.), *Op. cit.*, pp. 30-36. En uno de sus escritos acerca de la gestación de *A Study in Scarlet*, Doyle escribió algo muy semejante a lo que luego haría Bob Kane con los héroes pulp: “Gaboriau me había atraído por la pulcra combinación de sus tramas, y el magistral detective de Poe, Chevalier Dupin, había sido, desde niño, uno de mis héroes. ¿Pero podría añadir algo por mí mismo? Pensé en mi viejo maestro Joe Bell, en su cara de águila, en su curiosidad, en su misterioso truco de localizar detalles. Si él fuera un detective, seguramente reduciría este negocio fascinante pero desorganizado a algo cercano a una ciencia exacta”. Doyle, A. C., *Memories and Adventures*, Cambridge

de la diferencia individual por la vía de la *estereotipización* de leyes de comportamiento. Este método de generalización de los individuos procede hacia el diagnóstico desde partículas elementales de la apariencia.¹⁴⁴ Reducción que en la práctica resulta traducirse en una diferenciación del cuerpo físico según el orden de la clase y el género social (“Lo primero en que me fijo es siempre las mangas de una mujer. En un hombre es quizás mejor fijarse en la rodilla del pantalón”),¹⁴⁵ pues no cabe duda de que las clases más bajas, más expuestas al desgaste físico, con un considerable número de detalles desagradables a primera vista y con un uso del lenguaje más descuidado, son más susceptibles de estereotipización y por lo tanto más a menudo culpables del crimen. Todo lo demás son “personas de apariencia bastante común” (“quite a common-looking person”),¹⁴⁶ es decir sin mayor interés para el intérprete.¹⁴⁷ El análisis topográfico expuesto en el primer capítulo de nuestro trabajo daba cuenta del entorno visual en el que viven esos actores: en las esquinas de un *Downtown* contemporáneo, o en la niebla de una ciudad industrial bajo “luz de gas”. Ahora, lo que encontramos son las razones de método para los procesos de caracterización de esos lugares y sus habitantes. De Holmes a Batman pasando por el resto de relatos excepcionalistas, el enemigo siempre se encuentra en lo más bajo de la pirámide social, y esa condición les delata.¹⁴⁸ De entre todas esas muestras, la única diferencia observable es un proceso creciente de personalización y exageración de los caracteres, que como estudiaremos más adelante viene estimulado por las exigencias del medio y su necesidad de rápida identificación gráfica entre los elementos.¹⁴⁹

La pregunta entonces acerca de por qué el método del detective moderno se presenta como hipotético-deductivo cuando en realidad es un método típicamente inductivo remite por tanto a una *contradicción interna* definitoria del discurso redentor. Pues por un lado, los métodos de detección requieren como acabamos de ver de una estereotipización hacia una

University Press, New York, 2012, p. 74. La mera idea de un “consulting detective” está basada en un consultorio médico, y Watson es doctor. ¿Es casualidad que también Thomas Wayne, padre y modelo de Bruce Wayne, sea un afamado médico?

¹⁴⁴ “Igual que Cuvier pudo describir correctamente a un animal entero contemplando un solo hueso, el observador que ha comprendido a fondo una conexión en una serie de incidentes debería ser capaz de indicar con precisión todos los otros, tanto los que le preceden como los que le suceden”. Doyle, A. C., *Five Orange Pips*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 343.

¹⁴⁵ Doyle, A. C., *A Case of Identity*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 260.

¹⁴⁶ Doyle, A. C., *The adventure of the Noble Bachelor*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novel and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 396.

¹⁴⁷ Incluimos aquí tanto al héroe de la narración como al lector, participe del mismo modo en la hermenéutica del célebre “Whodunit?” o “¿quién lo hizo?”. Para este tema, se puede ver p. ej. Barthes, R., *S/Z*, trad. Richard Miller, Hill and Wang, New York, 1974, pp. 19-20 [Citado en Jann, R., *Op. cit.*, p. 22].

¹⁴⁸ En *The Amazing Spider-man* nº 4 (Stan Lee y Steve Ditko, 1963), un agente de policía se dirige a unos jóvenes a los que el superhéroe había echado el ojo: “Muy bien muchachos... ¡moveos! ¡Se acabó la fiesta! Si yo fuera Spider-man habría hecho lo mismo... porque tenéis pinta de ser lo que parecéis”.

¹⁴⁹ Sobre este asunto, ver supra, cap. 5, punto 1: “El asunto Super-villano”.

generalidad a partir de síntomas particulares, lo cual es más factible sólo desde una grafía específica de las clases bajas: la clase baja se transforma en *signo* específico del crimen que la hermenéutica de detección ha de desvelar. Por otro lado, sin embargo, esa generalización *debe aparecerse* como universalista y no como particularista a partir de un signo específico, ya que las pretensiones de justicia excepcionalista del detective moderno están basadas precisamente en condiciones de universalidad que supuestamente han de legitimarle más allá del mero arbitrio de una única voluntad. En esa colisión, insistir en que su método de detección es “deductivo” enmascara el hecho de que lo que hace es lo contrario - es decir generalizar a partir de un particular muy específico y predeterminado - blindando de este modo su discurso universalista/redentor y habilitándole con ello para la acción. Este movimiento de auto-ocultamiento, o - utilizando términos marxianos - esta “cámara oscura” que invierte la orientación de los objetos,¹⁵⁰ es un desplazamiento ideológico en sentido estricto que hace pasar por universal lo que no lo es. A pesar de su presunto intelecto superior, el héroe moderno *no es* consciente de esta inversión y además *no debe* serlo, puesto que su reconocimiento derrumbaría la idea y la posibilidad de su narrativa como tal – lo que política y editorialmente sería un desastre. Sólo en la ilusión deductiva – no en la inductiva - el detective estará legitimado para serlo. El detective *puede y debe* seguir manteniendo la posibilidad de conocer el Atlántico o el Niágara a partir de una gota de agua sin haber sabido jamás de su existencia.¹⁵¹

2.3. Inducción e hiperespecialización

Una de las consecuencias de este imperativo revelado es que lo que estos relatos acaban necesariamente dibujando son especialistas en un saber específico orientado a la dominación técnica, pero nunca a la crítica.¹⁵² El héroe de estas narrativas de comunicación combate las particularidades desde las particularidades, aunque legitimándose desde la universalidad. La liberación o suspensión del requerimiento por encontrar causas mayores se convierte así en acto de investidura del saber como instrumento de un poder específico, es decir como “tecnología política del cuerpo” con la que localizar elementos indeseados dentro de la

¹⁵⁰ Marx, K., *Die deutsche Ideologie*, MEW 3, Dietz Verlag, Berlin. p. 26.

¹⁵¹ “A partir de una gota de agua, un lógico podría inferir la posibilidad de un Atlántico o un Niágara sin haber visto ni oído hablar de uno u otro”. Doyle, A. C., *A Study in Scarlet*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 16.

¹⁵² Sobre este tema, se puede ver McKenney Costello, B./Bassham, G., “Sherlock Holmes and the Ethics of Hyperspecialization”, en: Tallon, P./Bagget, D. (eds.), *The Philosophy of Sherlock Holmes*, University Press of Kentucky, Lexington, 2012, pp. 121-132.

pequeña escala de la estereotipización y por la que anular su posible influencia. Para combatir el crimen, Bruce Wayne “se convierte en un científico magistral”, pero de los que sólo atienden a lo estrictamente necesario para localizar y combatir la desviación a fin de salvaguardar el *status quo*.

El saber pierde entonces el carácter de lo universal (lo que los griegos llamaban *episteme*) y se vuelve una habilidad técnica volcada en lo específico. El saber se entiende a sí mismo como instrumento de dominación, y el conocimiento se desarrolla ahora a bajo nivel como un uso pragmático ultra-diferenciado. Y como ejemplos de esta *hiper-especialización*, la imagen de un Wayne aislado del mundo, maquinando en la domesticidad de su Bat-cueva (“Las herramientas y los vehículos, el fuerte contraste de todo ello – computadoras en una cueva. Una atmósfera primaria albergando una eficiencia moderna. El infierno convertido en refugio”),¹⁵³ aunque nunca admirando la belleza de una sinfonía o leyendo un libro de sociología; o la de Holmes en el 221b de Baker Street, quien en palabras de Watson “[s]i sabía un número de cosas fuera de lo común, ignoraba otras tantas por todo el mundo conocidas. De literatura contemporánea, filosofía y política, estaba casi completamente en ayunas. Cierta vez que saqué yo a colación el nombre de Tomás Carlyle, me preguntó, con la mayor inocencia, quién era aquél y lo que había hecho. Mi estupefacción llegó sin embargo a su cenit cuando descubrí por casualidad que ignoraba la teoría copernicana y la composición del sistema solar”.¹⁵⁴ En lo que el Don Quijote cervantino había denominado con orgullo “la preeminencia de las armas contra las letras”,¹⁵⁵ Holmes se jacta ahora de diferenciar en el

¹⁵³ Hampton, S., *Batman Master Series - Trading Card collection*, nr. 26, Fleer-SkyBox/DC Comics, 1995.

¹⁵⁴ Doyle, A. C., *A Study in Scarlet*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 12. Watson elabora al paso un listado descriptivo donde se lee:

“Sherlock Holmes; sus límites.

1. Conocimientos de Literatura: ninguno.
2. Conocimientos de Filosofía: ninguno.
3. Conocimientos de Astronomía: ninguno.
4. Conocimientos de Política: escasos.
5. Conocimientos de Botánica: depende. Al día en lo que atañe a la belladona, el opio y los venenos en general. No sabe nada en lo referente a la jardinería.
6. Conocimientos de Geología: prácticos aunque limitados. De una ojeada distingue un suelo geológico de otro. Después de un paseo me ha enseñado las manchas de barro de sus pantalones y ha sabido decirme, por la consistencia y color de la tierra, a qué parte de Londres correspondía cada una.
7. Conocimientos de Química: profundos.
8. Conocimientos de Anatomía: exactos, pero poco sistemáticos.
9. Conocimientos de literatura sensacionalista: inmensos. Parece conocer todos los detalles de cada hecho macabro acaecido en nuestro siglo.
10. Toca bien el violín.
11. Es un experto boxeador, y esgrimista de palo y espada.
12. Tiene un buen conocimiento práctico del derecho británico”. (*Ibid.*, pp. 13-14).

¹⁵⁵ Cervantes, M., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Primera Parte, cap. XXXVIII. Sobre el papel del caballero andante en todo esto, ver supra, cap. 4, § 2.1 “El caballero andante contra el desplazamiento de la *episteme* moderna”.

origen entre diferentes formas de caligrafía y mecanografía así como de poder distinguir entre cientocuarenta clases de tabaco y sus cenizas, pero ni puede ni quiere dar respuesta a preguntas ulteriores de la vida.¹⁵⁶ Reproches por parte de Watson a los que Holmes replica con una analogía que hoy ya son célebres palabras:

—Entiéndame —explicó—, considero que el cerebro de un hombre es como una pequeño ático, el cual tienes que ir amueblando con elementos de nuestra elección... Un necio echa mano de cualquier cosa que encuentra a su paso, de modo que el conocimiento que pudiera serle útil no encuentra cabida o, en el mejor de los casos, se halla tan revuelto con las demás cosas que resulta difícil dar con él. El hábil trabajador selecciona con sumo cuidado lo que guarda en su cerebro-ático. No tendrá más que las herramientas que le ayuden a hacer bien su trabajo, las cuales serán muchas y perfecto orden. Es un error pensar suponer que la pequeña habitación tiene los muros de goma capaces de dilatarse y encogerse. Llega un momento en que por cada nuevo conocimiento añadido olvidas algo que sabías. Resulta por tanto de inestimable importancia no acopiar hechos inútiles que arrebaten espacio a los útiles.¹⁵⁷

De Holmes a Batman, con el relato de detectives y su diferenciación entre “conocimiento útil” y “conocimiento inútil” nos movemos por tanto en el terreno de la “razón instrumental” (*Instrumentelle Vernunft*) en los términos definidos por Max Horkheimer, es decir como una razón aplicada y volcada sobre los medios y fines más inmediatos pero no sobre los fines últimos de la acción.¹⁵⁸ Karl Mannheim lo denominó “racionalidad funcional” (*funktionelle Rationalität*).¹⁵⁹ Como algunos autores ya han observado, los detectives clásicos se adhieren a un modelo de semiótica en donde los signos van a ser interpretados sin consideración de los

¹⁵⁶ “- ¿Cuál es el significado de todo esto, Watson? - dijo Holmes con solemnidad mientras dejaba el papel - ¿A qué objeto sirve este círculo de miseria, violencia y miedo? Debe tender a algún fin, o bien nuestro universo es gobernado por el azar, lo cual es impensable. Pero, ¿qué fin? He ahí el gran eterno problema al que la razón humana está tan lejos de una respuesta como siempre”. Doyle, A. C., *The Adventure of the Cardboard Box*, en: *The complete Sherlock Holmes*, vol. 2, Barnes & Noble Classics, New York, 2003, p. 396.

¹⁵⁷ Doyle, A. C., *A Study in Scarlet*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 13.

¹⁵⁸ Horkheimer, M., *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* (versión alemana de *Eclipse of Reason*, 1947), Fischer, Frankfurt a. M., 1967; Horkheimer, M., *Gesammelte Schriften*, t. 6: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft und Notizen 1949-1969*, Fischer, Frankfurt a. M., 1991.

¹⁵⁹ “La creciente industrialización favorece [...] la racionalidad funcional [*funktionelle Rationalität*], es decir, la organización de acciones con metas objetivas determinadas. No promueve en la misma medida la «racionalidad sustantiva» [*substantielle Rationalität*], es decir, la capacidad de actuar, en una situación dada, de manera razonable [*vernünftig*] sobre los contextos en función del juicio [*Einsicht*] propio”. Hay que observar además “que en realidad pertenece a la esencia de la racionalización funcional reducir el pensamiento, el juicio y la responsabilidad del hombre promedio, así como transferir esta capacidad a aquellas personas que dirigen el proceso de racionalización”. Mannheim, K., *Mensch und Gesellschaft in Zeiten des Umbaus*, A. W. Sijthoff, Leiden, 1935, pp. 68-69.

efectos; y por ello, aunque maestros en la lectura de las pistas, estos nuevos héroes nunca se “cuestionan sus métodos o las presunciones ideológicas que les reportan la información, de modo que permanecen prisioneros del método, brillantes técnicos que sólo saben repetir lo que ya hacen tan bien”.¹⁶⁰ Pura hermenéutica técnica desprovista de subjetividad ético-crítica.¹⁶¹ El relato de detectives, por decirlo ahora con las categorías de Max Weber, es el espacio de promoción de una racionalidad con respecto a fines (*Zweckrationalität*) la cual ha desplazado a una racionalidad con respecto a valores (*Wertrationalität*),¹⁶² acompañando de ese modo a la modernidad en su continua incidencia técnica sobre la presencia y bloqueando toda capacidad de diálogo, imaginación y transformación. Las cualidades particulares y subjetivo-emocionales se dejan al margen.¹⁶³ *Ratio* vs. *logos*.¹⁶⁴

Con la transcendencia puesta como escudo, y también como excusa, la lucha contra el crimen se persigue como fin en sí mismo y todos los medios se reducen a dicho fin, bloqueando por ende toda posibilidad de aspirar a nada más allá. Vaciamiento de sentido. El presente que se busca presente para sí se instala como medida de todo ser. En la narrativa del detective redentor, la *hybris* de la ciencia moderna queda ahora oculta tras un benevolente relato de autojustificación,¹⁶⁵ ajeno ya a los secretos mecanismos de su propia naturaleza apologética.

¹⁶⁰ Stowe, W. W., “From semiotics to hermeneutics: Modes of Detection in Doyle and Chandler”, en: Most, G. W./Stowe, W. W. (eds.), *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary History*, Harcourt, San Diego, 1983, pp. 374-375. Véase también infra, nota 152.

¹⁶¹ Para el tema de la ética de la interpretación, recomiendo el estudio de Sultana Wahnón “Teoría literaria y hermenéutica: para otra ética de la interpretación”, en Wahnón Bensusan, S. (ed.), *Perspectivas actuales de hermenéutica literaria. Para otra ética de la interpretación*, Universidad de Granada, Granada, 2014, pp. 25-66.

¹⁶² Weber, M., *Wirtschaft und Gesellschaft*, Mohr Siebeck, Tübingen 1976, p. 13.

¹⁶³ “¡Eres realmente un autómatas... una máquina calculadora! Hay en ti a veces algo que es verdaderamente inhumano” a lo que Holmes responde: “Es de una importancia fundamental no permitir que tu juicio se vea sesgado por cualidades personales. Un cliente es para mí una mera unidad - un factor en un problema. Las cualidades emocionales son antagónicas al razonamiento claro”. Doyle, A. C., *The Sign of Four*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 135.

¹⁶⁴ Como escribe Theodor W. Adorno: “La ratio, con tal de imponerse como sistema eliminaba virtualmente todas las concreciones cualitativas [...] [por lo que] cayó en una contradicción irremediable con la objetividad [*Objektivität*], a la que violentaba”. Adorno, T. W., *Dialéctica negativa*, trad. José M. Ripalda, Madrid, Taurus, 1975, pp. 29-31. Citado por Fernández García, B., *Paradigma indiciario. Contribución de la huella al conocimiento literario*, Tesis doctoral dirigida por Sultana Wahnón Bensusan, Programa de Doctorado Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada, Dpto. Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada, 2015, pp. 108-109. En esta tesis doctoral, Blanca Fernández estudia también a partir de Krakauer el concepto de *ratio* en la novela policial como vaciamiento de sentido: “La novela policial revela, a través del medium estético, el misterio de la sociedad despojada de realidad y de sus marionetas carentes de sustancia. Su estructura artística transforma la vida que resulta incomprensible en una traducción comprensible”. Krakauer, S., *La novela policial: un tratado filosófico*, Paidós, Buenos Aires, 2010, p. 41. Citado por Fernández García, B., *Op. cit.*, p. 306.

¹⁶⁵ Cfr. por ejemplo Van Dover, J. K., *The Lens and the Violin: Sherlock Holmes and the Rescue of Science*, *Clues: A Journal of Detection*, 9.2, 1988, pp. 37-51.

2.4. Hiperespecialización y disciplina

La investigación es el módulo fundamental del detective moderno. Pero como acabamos de ver, ella no se ofrece sin condiciones, sino que demanda una serie de exigencias estructurales que acaban en un mundo de hiperespecializaciones técnicas incapaces de resolver enigmas globales más allá de las necesidades inmediatas de su cuerpo político, ya que si sobreviven es cerradas a esta implicación. Los métodos modernos de investigación racional aspiran a una universalidad compartida, pero en la práctica sólo responden a los imperativos de los contextos históricos en que se gestan, al cuerpo de sus necesidades políticas. Los métodos se convierten en tecnologías políticas del cuerpo.

La historia de estos métodos de investigación y detección es larga y oscura, y no puede escribirse más que desde la heterogénea maraña de sus diferentes genealogías. Ya en la Edad Media, la investigación era utilizada en su forma inquisitorial por un régimen que buscaba la prevalencia del monarca a través de la confesión arrancada. La verdad era un elemento más al servicio de un modelo de poderes personalistas, de manera que no importaba si describían o no los hechos investigados siempre que se resolvieran en un ritual público en el que el monarca haría valer su autoridad (*ius puniendi real*). En la forma de la tortura, la investigación venía acompañada aquí del castigo, del que la confesión era, simplemente, su mera resolución como liberación del dolor a través de la muerte. En el momento de la ejecución, incluso, el reo podía tomar la palabra, pero no para exclamar su inocencia sino para atestiguar su crimen y autentificar la justicia de la sentencia. En el Antiguo Régimen, la verdad es el momento final que da sentido a todo un proceso compartido de cara a la multitud con el que se escriben los canales ético-políticos de dicha sociedad. Es un sistema de poder configurado de arriba abajo en el que la instancia personal superior es el punto de arranque y el horizonte final de un proceso en el que el resto de la sociedad no participa más que como mero espectador. Si el delito se entiende como ofensa al monarca, el castigo no es sino la manera en la que el transgresor solicita su perdón como forma de restitución de lo sustraído. Y éste es, como decimos, un ritual público, en el que la sociedad no participa más que como observadora de lo que podría sucederle si se desviase de los imperativos establecidos.

Poco a poco, entrada la modernidad, este sistema va demostrándose inefectivo, pues el régimen de los personalismos da cabida a una matriz de irregularidades en la que los ilegalismos se convierten en una norma indomable. Con las nuevas técnicas de producción,

y la presencia cada vez más frecuente de una nueva clase burguesa en escena, aparece en la sociedad una nueva riqueza que la antigua ley se ve ahora incapaz de defender. En el marco de las nuevas relaciones de propiedad, la delincuencia aumenta, pero ésta va poco a poco derivando del delito de sangre al delito de fraude.¹⁶⁶ Los ilegalismos se redistribuyen, siendo ahora el robo o delito contra la propiedad el ilegalismo más generalizado. Los mecanismos del poder se ven obligados a dar cuenta de esta transformación de manera apropiada, con una nueva estrategia y nuevas técnicas de castigo capaces de frenar el escape, dando así lugar a la reforma moderna del código penal. Ahora de lo que se trata no es de castigar más, sino de castigar mejor.

En ese contexto, la investigación se desengancha del antiguo modelo y se inscribe en un régimen común de la verdad capacitado para defender la seguridad de la nueva propiedad individual. Se alinea así del lado de la nueva ciencia experimental y sus economías calculadas de eficiencia y abarcabilidad. Los puntos ciegos del Antiguo sistema penal, y que la mayor parte de las veces se traducían en un espacio de tolerancia ante ciertos ilegalismos, quedan ahora cubiertos con una nueva economía política del castigar basada en el hecho de aposentar el poder de juzgar no ya en privilegios particulares que permitían el derroche y el exceso, sino en una homogeneización de sus técnicas conforme a reglas que aumentan su eficacia disminuyendo su coste político.¹⁶⁷ La hiperespecialización que veíamos en el párrafo anterior para la razón instrumental y las técnicas de investigación queda entonces definida por las razones de esta nueva tecnopolítica del castigo basada en los nuevos principios de cálculo económico. El castigo ha de ser útil para frenar el crimen y para restaurar el desorden que introduce en el cuerpo social. Si en el Antiguo Régimen el castigo era una suerte de vendetta que buscaba el re-equilibrio por la sustracción al sustractor de un equivalente a lo sustraído, ahora la pena lo que buscará es la prevención por la representación de un mal posible. Hay que castigar lo justo y necesario para impedir la posibilidad futura. Tal y como declararía Antoine Barnave (1761-1793) en un discurso parlamentario:

¹⁶⁶ Cfr. Mogersen, N. W., *Aspects de la société augeronne aux XVIIe et XVIIIe siècles*, 1971, tesis mecanografiada, p. 326 ; Petrovitch, P., *Crime et criminalité en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, 1971 ; Hibbert, Ch., Hibbert, Ch., *The Roots of Evil, A Social History of Crime and Punishment*, Penguin Books, London, 1966, p. 72 ; Tobias, J., *Crime and Industrial Society in the 19th Century*. Studies in Economic and Social History, Schocken Books, New York, 1967, pp. 37 y ss. Citados todo ellos en: Foucault, M., *Op. cit.*, cap. “El castigo generalizado”, p. 80 y ss.

¹⁶⁷ Foucault ofrece una relación de estas reglas: 1. Regla de la cantidad mínima; 2. Regla de la idealidad suficiente; 3. Regla de los efectos laterales; 4. Regla de la certidumbre absoluta; 5. Regla de la verdad común; 6. Regla de la especificación óptima. Cfr. *Ibid.*, pp. 98-103.

La sociedad no ve en los castigos que infringe el bárbaro goce de hacer sufrir a un ser humano; ve en ellos la precaución necesaria para prevenir unos crímenes semejantes, para apartar de la sociedad los males con que la amenaza un atentado.¹⁶⁸

Lo mismo que Foucault llamaría un “arte de los efectos”:

Calcular una pena en función no del crimen, sino de su repetición posible. No atender a la ofensa pasada sino al desorden futuro. Hacer de modo que el malhechor no pueda tener ni el deseo de repetir, ni la posibilidad de contar con imitadores. Castigar será, por lo tanto, un arte de los efectos.¹⁶⁹

Todo derecho de castigo, se podría argumentar, es en general una técnica del efecto. Los autos en la plaza pública, sin ir más lejos, están ciertamente concebidos para ratificar quién tiene la última palabra por la grandilocuencia del suplicio. La diferencia ahora, sin embargo, reside en el principio de utilidad y rendimiento, pues el castigo busca amplificar los resultados mientras se reducen los costes. Ya no se trata de responder ante el mal cometido, sino de atajar un mal futuro para evitar que suceda. Este nuevo arte de los efectos se traduce, a la postre, en una serie de técnicas disciplinarias con las que constreñir, formar y educar el alma. Sea la escuela, el hospital, la fábrica o la prisión, la teoría contemporánea localiza en todas las nuevas instituciones modernas una pauta común conductora, a saber, la disciplina como “método de control de las operaciones del cuerpo, que garantiza la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad”:¹⁷⁰

Disciplina es, en el fondo, el mecanismo del poder por el cual alcanzamos a controlar en el cuerpo social hasta los elementos más tenues por los cuales llegamos a tocar los propios átomos sociales, eso es, los individuos. Técnicas de individualización del poder. Cómo vigilar a alguien, cómo controlar su conducta, su comportamiento, sus aptitudes, cómo intensificar su rendimiento, cómo multiplicar sus capacidades, cómo colocarlo en el lugar donde será más útil, esto es lo que es, a mi modo de ver, la disciplina.¹⁷¹

¹⁶⁸ Barnave, A., “Discours à la Constituante”, en: *Archives parlementaires*, t. XXVII, 6 de junio de 1791, p. 9. Citado en: Foucault, M., *Op. cit.*, p. 97, nota 37.

¹⁶⁹ Foucault, M., *Op. cit.*, p. 97.

¹⁷⁰ *Ibid.*, cap. “Los cuerpos dóciles”, p. 141.

¹⁷¹ Foucault, M., “Las redes del poder”, Conferencia proferida en la Universidad de Bahía en 1976, Revista *Barbarie*, n° 4/5, Salvador de Bahía, Brasil, 1981-82 [ed. en castellano en: *Las redes del poder*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2014, pp. 56-57].

Se trata no de un control sobre nuestra realidad, sino sobre las formas en que construimos nuestra realidad y la conciencia que tenemos de estas formas.¹⁷² Algo no muy alejado de lo que muchos podrían llamar hoy una “intervención ideológica”. El sueño moderno de control y dominación sobre la naturaleza del ente se infiltra por la esquinas de nuestras ciudades y nuestras casas en la forma de un dominio distinto al del antiguo vasallaje, distinto a la domesticidad, o distinto incluso del ascetismo monástico. Al contrario que dichas antiguas formas, la disciplina moderna persigue la utilidad fabricando cuerpos sometidos y ejercitados, dóciles ante la presión acrecentada y con aptitudes aumentadas en una relación de optimización económica y de sujeción estricta. No cuesta imaginarse aquí a un Bruce Wayne preparándose en buen empleo para combatir el crimen como cuerpo-arma, cuerpo-instrumento, cuerpo-máquina, en fin como nuevo aparato de producción. Cuerpo útil, cuerpo capitalizado, cuerpo del ejercicio más que del placer y el bienestar:

Conforme pasan los años, Bruce Wayne se prepara para el futuro, domina la ciencia con maestría. Entrena su cuerpo hasta la perfección física, hasta que es capaz de realizar increíbles hazañas acrobáticas.¹⁷³

Pero una perfección física que, como precisa Frank Miller en un apunte de personaje para *The Dark Knight Returns*, será

[gr]acia natural, por supuesto. Pero no como si fuera un bailarín de ballet. Grandes saltos con los que estar en el lugar correcto en el momento adecuado, para inspirar una imagen mítica. Cuando se vuelve violento, *muy económico: tiene que hacer daño con los mínimos movimientos*. La figura nunca debería parecer desprovista de peso.¹⁷⁴

¹⁷² “Cuando hayáis formado así la cadena de las ideas en la cabeza de vuestros ciudadanos, podréis entonces jactaros de conducirlos y de ser sus amos. Un déspota imbécil puede obligar a unos esclavos con unas cadenas de hierro; pero un verdadero político ata mucho más fuertemente por la cadena de sus propias ideas. Sujeta el primer cabo al plano fijo de la razón; lazo tanto más fuerte cuanto que ignoramos su textura y lo creemos obra nuestra; la desesperación y el tiempo destruyen los vínculos de hierro y de acero, pero no pueden nada contra la unión habitual de las ideas, no hacen sino estrecharla más; y sobre las flojas fibras del cerebro se asienta la base inquebrantable de los Imperios más sólidos”. Servan, J. M., *Discours sur l’administration de la justice criminelle*, 1767, p. 35. Citado en: Foucault, M., *Vigilar y castigar*, p. 107.

¹⁷³ Finger, B./Kane, B., *Detective Comics* nr. 33, Detective Comics Inc. nov. 1939. Dice Foucault: “Bajo su forma mística o ascética, el ejercicio era una manera de ordenar el tiempo terreno en la conquista de la salvación. Va poco a poco, en la historia del Occidente, a invertir su sentido conservando algunas de sus características: sirve para economizar el tiempo de la vida, para acumularlo en una forma útil, y para ejercer el poder sobre los hombres por medio del tiempo así dispuesto. El ejercicio, convertido en elemento en una tecnología política del cuerpo y de la duración, no culmina hacia un más allá; pero tiende a una sujeción que no ha acabado jamás de completarse”. Foucault, M., *Op. cit.*, p. 166.

¹⁷⁴ Cfr. Miller, F., *The Dark Knight Returns*, TPB, DC Comics, 2002, Anexo. La cursiva es mía.

La nueva doctrina de la productividad es aplicada como un peso sobre el individuo-masa. En la forma de una violencia que, como Miller bien recalca, “tiene que ser perforadora, rápida, quirúrgica cuando sucede. Él *no* amenaza, al menos no literalmente - su presencia juega más con la culpa y los miedos *primarios* que con lo inmediato”.¹⁷⁵

Foucault denominó a estas técnicas de control sobre la “masa global” *biopolítica*.¹⁷⁶ A fin de resultar realmente efectivas en términos de efectos sociales compartidos, estas nuevas maneras de control del cuerpo van a requerir sistemas precisos de mando y coordinación, ya que de lo contrario todo lo que producirían serían meros ingredientes a la deriva. Como consecuencia, las disciplinas se enseñan, se inculcan, en circuitos de homogeneización. Instituciones como las arriba mencionadas (la escuela, el hospital, la fábrica, la prisión) dejan de ser los lugares de hacinamiento, aislamiento u olvido del Antiguo Régimen para convertirse en lugares de registro y normalización, de control y fabricación de individuos, sumisos y disciplinados, efectivos y optimizados en términos socio-económicos, para su posterior inclusión en el correlativo del cuerpo social de acuerdo a la norma dada. La ley del castigo moderno no es la eliminación sino la re-asimilación. De la personalización de regímenes anteriores, donde la personalidad existía del lado en el que se ejerce la soberanía para diluirse en sus regiones inferiores, se pasa ahora a un nuevo sistema en el que el poder se vuelve más anónimo y funcional, mientras que aquellos sobre los que se ejerce están en cambio más individualizados al detalle por medio de observaciones técnicas, exámenes y vigilancias. Control por la información. El microscopio y la sociedad. El detective y la lupa. Surgen las fisiologías y las pedagogías específicas: hiperespecialización para individualizar y para localizar dicha individualidad. Se visibiliza cada vez más al individuo, al tiempo que se invisibilizan cada vez más los mecanismos de visibilidad. El observador y el observado, ambos disciplinados y cosificados. El sueño último de la razón mecánica, organizando utilitariamente lo múltiple con coste decreciente. Como veremos a continuación, el Panóptico de Bentham es la metáfora arquitectónica de esta composición.

¹⁷⁵ *Ibid.* El subrayado es del autor.

¹⁷⁶ Definida por primera vez en su serie de conferencias “La sociedad debe ser defendida” impartidas en el Collège de France entre 1975 y 1976, la biopolítica es “una nueva tecnología de poder... [que] existe en un nivel diferente, en una escala diferente, y [que] tiene un área de apoyo diferente, y hace uso de instrumentos muy diferentes”. Cfr. Foucault, M., *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-1976*, St. Martin's Press, New York, 1997, p. 242.

2.5. Batman y el Panóptico: Vigilando y castigando

En su obra seminal *Dei delitti e delle pene* (1764), el pensador italiano Cesare Beccario escribió las siguientes palabras:

La prisión es una pena que necesariamente debe preceder, a diferencia de cualquier otra, a la declaración del delito; pero este carácter distintivo no le priva de otro también esencial, esto es, que sólo la ley determine los casos en que un hombre es merecedor de pena. La ley, pues, señalará los indicios de un delito que merezcan la custodia del reo.

En el actual sistema criminal, según la opinión de los hombres, prevalece la idea de la fuerza y la prepotencia de la justicia, porque se arroja confusamente en la misma caverna a los acusados y a los convictos; porque la prisión es más bien un suplicio que una custodia del reo.¹⁷⁷

Todavía en el s. XVIII, la realidad de la mayoría de las cárceles europeas no difería mucho de esas verdaderas “cavernas” denunciadas por Beccaria. No estamos hablando aquí sólo de insalubridad y muerte por abandono en oscuras y húmedas mazmorras, sino de la falta de distinción entre acusado en espera de ser procesado, y culpable. Además, la pena por un delito, que en la mentalidad del Antiguo Régimen era ante todo venganza y castigo del pecado (*deffidiatio*), solía todavía acabar en los casos más graves en la final eliminación pública del acusado (exilio o *muert corporal*) confesado culpable.¹⁷⁸ Las penas eran desproporcionadas a la falta, las garantías jurídicas (confesiones arrancadas bajo tortura o amenaza, los jueces criminales cubrían espacios del actual derecho civil, mercantil o administrativo) eran prácticamente inexistentes, y las posibilidades de defensa eran mínimas. La igualdad ante la ley era todavía una ensoñación.

Poco a poco, sin embargo, esta situación va acompañando a un cambio ideológico en la consideración del derecho penal de la mano de un creciente racionalismo. Los nuevos patrones de universalidad empezaron a delinear un nuevo horizonte de igualdad ante la ley inexorable, a partir de una absoluta transparencia de los procesos, de las normas y de las consecuencias de su transgresión, y en el que las penas no dependen de la voluntad de los

¹⁷⁷ Beccaria, C., *De los delitos y las penas*, trad. Francisco Tomás y Valiente Barcelona, Orbis, 1985, p. 52.

¹⁷⁸ Como habían declarado por ejemplo *Las Partidas* castellanas: “paladinamente debe ser hecha la justicia de aquellos que hubieron hecho porque deban morir, porque los otros que lo vieren y lo oyeren reciban ende miedo y escarmiento, diciendo el alcalde o el pregonero ante las gentes los yerros porque los matan”. Partida VII, título XXXI, ley 11.

jueces sino que vienen dictadas por las leyes mismas. De modo fundamental, la gravedad del delito deja de medirse como ofensa al monarca o la fe para entenderse como daño causado a la sociedad *en general*, y la pena deja de ser mera venganza para formar parte de un cálculo enfocado a minimizar todo daño posible. En consecuencia, las penas deben ser tan leves, proporcionales y humanas como sea posible mientras sirvan a su propósito, éste es *impedir* al delincuente la comisión de nuevos delitos y *disuadir* a los demás de hacerlo.¹⁷⁹ Además, la pena y el delito deben estar tan próximos en el tiempo como sea posible, para posibilitar que la primera cumpla dicho fin.

Estas nuevas necesidades utilitaristas son las que impulsaron, al fin, la renovación estructural de la cárcel como concepto *social*. En la prisión de Bedfordshire, y luego en muchas otras prisiones europeas, el pensador ilustrado John Howard (1726-1790) había observado, por ejemplo, que los carceleros no eran siquiera empleados públicos sino que cobraban de los presos si estos querían sustento y verse en libertad cuando su condena hubiese finalizado. Howard consiguió que la Cámara de los Comunes aprobase un proyecto para abolir dicho pago (el *Gaol Act* de 1774), para luego escribir su *The State of Prisons in England and Wales, with an Account of some Foreign Prisons* (1777), donde defendía la necesidad de proteger a los presos para transformarlos. En 1779 concibió, junto al parlamentario William Eden y el juez William Blackstone, un borrador de reforma penitenciaria (*Penitentiary Act*), que fue también enviado a aquella Cámara.¹⁸⁰ Sus principales propuestas eran la separación de los reclusos por sexo, edad y sobre todo naturaleza del delito cometido, su

ocupación en trabajos manuales durante el día y su encierro en celdas individuales propiamente vigiladas y con unas condiciones higiénicas apropiadas. Para este primer reformador, la estructura arquitectónica debía tener carácter correccional tal y como la prisión de *San Juan de la Cruz* en Toledo

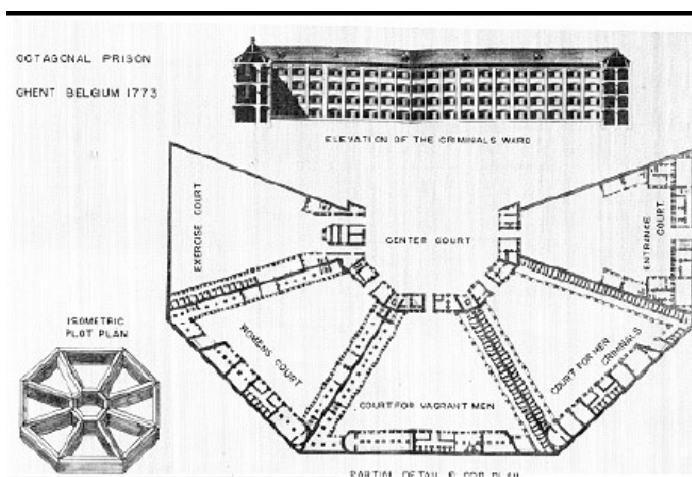


FIGURA 3: *Maison de Force* de Gante

¹⁷⁹ “No es el terrible pero pasajero espectáculo de la muerte de un criminal, sino el largo y penoso ejemplo de un hombre privado de libertad, que convertido en bestia de servicio recompensa con sus fatigas a la sociedad que ha ofendido, lo que constituye el freno más fuerte contra los delitos”. Beccaria, C., *Op. cit.*, p. 72.

¹⁸⁰ Cfr. Devereaux, S., “The making of the Penitentiary Act, 1775-1779”, en: *The Historical Journal*, 42.2, 1999, pp. 405-433.

o los anejos al *Hospicio de San Miguel* de Roma, acercándose lo más posible al modelo de cárcel celular que había visto en la *Maison de Force* de Gante (ver figura 3).

Este modelo de cárcel celular con carácter reformativo fue ampliado y en todo punto perfeccionado pocos años después. En 1786 y 1787, el filósofo utilitarista Jeremy Bentham visitó a su hermano Samuel en Bielorrusia, donde servía como ingeniero en una serie de proyectos industriales del príncipe Potemkin. Uno de sus cometidos era diseñar una factoría para que los siervos se adaptaran bajo vigilancia al trabajo industrial. Samuel había concebido un edificio circular que permitiría abaratar los costes de dicha vigilancia, y aunque el edificio nunca llegaría a construirse, Jeremy, en una serie de cartas a su padre del año 1787, propondría aplicar dicho modelo a cualquier edificio en el que hiciera falta una vigilancia continua, también al modelo de la prisión celular permitiendo a un número reducido de asalariados supervisar un gran número de internos.¹⁸¹

Jeremy Bentham publicó ese nuevo proyecto de presidio en un post scriptum de 1791, y lo llamó *Panóptico* en honor a Argos Panoptes (Argos de todo ojos), el monstruo de los cien ojos de la mitología griega al que Hera, celosa de la ninfa Io con la que Zeus tenía relaciones, contrató para que vigilara después de convertirla en vaca. Dicho proyecto no nacía por tanto de una necesidad ilustrada de humanizar las cárceles, sino del contrapunto racionalista-optimizador en términos prácticos y económicos que busca reducir costes aumentando el beneficio. Para ello, su diseño consistiría en una planta circular bien iluminada,

- Una jaula, acristalada – un faro de vidrio del tamaño de Ranelagh - Los prisioneros, en sus celdas, ocupando la circunferencia - Los oficiales en el centro. Con *persianas* y otros artificios, los inspectores evitarían [...] ser observados por los prisioneros: de ahí el sentimiento de una especie de omnipresencia - Todo el circuito se podría inspeccionar con poco, o dada la necesidad, sin moverse del sitio. Una plataforma en la parte de inspección permitiría la más perfecta visión de cada celda.¹⁸²

Si bien es cierto que el diseño específico propuesto por Bentham no fue nunca literalmente ejecutado, numerosas prisiones a partir de ese momento se construyeron

¹⁸¹ Semple, J., *Bentham's Prison: a Study of the Panopticon Penitentiary*, Clarendon Press, Oxford, 1993, pp. 99-101.

¹⁸² Bentham, J., *Proposal for a New and Less Expensive mode of Employing and Reforming Convicts*, 1798. Citado en Evans, R., *The Fabrication of Virtue: English prison architecture, 1750–1840*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982, p. 195. La mención al tamaño refiere sin duda a la rotonda de los Jardines de Ranelagh en Chelsea. Ver figura 4.

conforme a dicha idea. Como señala Michel Foucault, posiblemente el más perspicaz estudioso de este sistema, el objetivo era garantizar el orden y evitar la fuga y el motín por medio de *inculcar una disciplina* en el interno. Inscrito en lo que él llama “arte de los efectos”, éste es “el efecto mayor del Panóptico”:

De ahí el efecto mayor del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Que la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio; que este aparato arquitectónico sea una máquina de crear y de sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce; en suma, que los detenidos se hallen insertos en una situación de poder de la que ellos mismos son los portadores.

El vigilante en la sombra mientras el interno se sabe permanentemente expuesto. Disponiéndole para ser visto sin ver y haciéndole sentir objeto de información pero nunca sujeto de comunicación, la idea detrás del Panóptico es que sean los sujetos los que se controlen a sí mismos. El interno nunca sabe con certeza si está siendo o no observado, pero ha de sentirlo así constantemente.¹⁸³ Por esta vía, el rendimiento es máximo, pues el dispositivo “automatiza” y “desindividualiza” el poder dado que nadie, sino los mecanismos, producen su relación, y casi cualquiera puede ponerlos en funcionamiento.¹⁸⁴ El Panóptico es una fábrica de “efectos homogéneos de poder”, optimizada ya

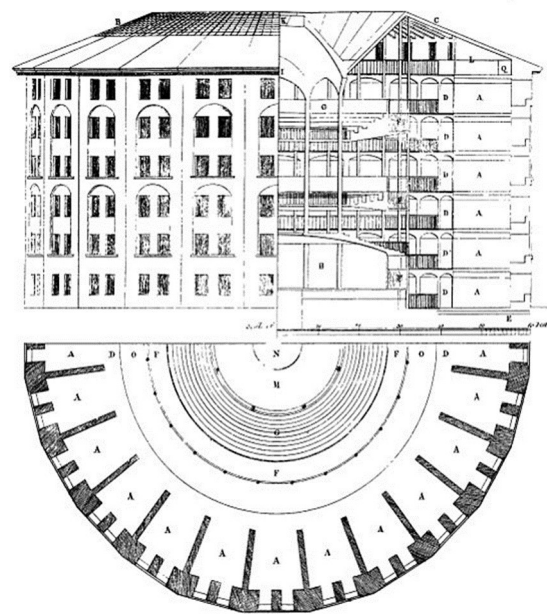


FIGURA 4: Panóptico de Bentham dibujado por Willey Reveley, 1791

¹⁸³ “Bentham ha sentado el principio de que el poder debía ser visible e inverificable. Visible: el detenido tendrá sin cesar ante los ojos la elevada silueta de la torre central de donde es espiado. Inverificable: el detenido no debe saber jamás si en aquel momento se le mira; pero debe estar seguro de que siempre puede ser mirado”. Foucault, M., *Vigilar y castigar*, p. 205.

¹⁸⁴ *Ibid.*

que apenas necesita recurrir a medios de fuerza.¹⁸⁵ Economía y utilidad en busca del bien mayor.¹⁸⁶

El dispositivo panóptico se demuestra, así, como una perfecta manera “de hacer funcionar unas relaciones de poder en una función, y una función en unas relaciones de poder”.¹⁸⁷ Su probada efectividad dentro del nuevo ideal moderno le convierte consecuentemente en “el principio general de una nueva anatomía política cuyo objeto y fin no son la relación de soberanía sino las relaciones de disciplina”, principio el cual “sin anularse ni perder ninguna de sus propiedades, está destinado a difundirse en el cuerpo social; su vocación es volverse en él una función generalizada”.¹⁸⁸ El sueño de Bentham, como recuerda de nuevo Foucault, era “hacer un sistema de dispositivos siempre y por doquier alerta, que recorrieran la sociedad sin laguna ni interrupción [...] el funcionamiento de base de una sociedad toda ella atravesada y penetrada por mecanismos disciplinarios”.¹⁸⁹ Apenas doscientos años después de su invención, ese sueño panóptico se ha consumado, y su arquitectónica sobrepasa la ordenación de los centros penitenciarios para reaparecer una y otra vez en centros psiquiátricos, escuelas, hospitales, centros comerciales y plazas



FIGURA 5

públicas, y actualmente también en los sistemas urbanos de vigilancia (cámaras, ID biométricos, registros GPS, etc.), sistemas y redes de comunicación (escuchas telefónicas, rastreo de navegación on-line, usos adquiridos en las redes sociales, etc) o incluso en la industria del entretenimiento (caso por ejemplo de la voluntaria sobreexposición en *reality shows*, canales *Youtube*, etc...). Adorno y Horkheimer habían advertido igualmente la transformación del mapa de las oficinas y lugares de trabajo conforme a premisas semejantes.¹⁹⁰ La amplificación de esta disposición ha inundado todo el espacio público (ver

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 206.

¹⁸⁶ “[R]eformar la moral, preservar la salud, revigorizar la industria, difundir la instrucción, aliviar las cargas públicas, establecer la economía como sobre una roca”. Bentham, J., *Panopticon versus New South Wales*, t. IV, Works, Bowring, 1843, p. 39. Citado por Foucault en *Op. cit.*, p. 210.

¹⁸⁷ Foucault, M., *Op. cit.*, p. 210.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 211.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 212.

¹⁹⁰ “El progreso separa literalmente a los hombres. Los tabiques y subdivisiones en oficinas y bancos permitían al empleado charlar con el colega y hacerle partícipe de modestos secretos; las paredes de vidrio de las modernas oficinas, las salas enormes en las que innumerables empleados están juntos y son vigilados fácilmente por el público y por los jefes no consienten ya conversaciones o idilios privados. También en las oficinas el contribuyente está ahora protegido contra toda pérdida de tiempo por parte de los asalariados”. Horkheimer, M./Adorno, T. W., “Isolierung durch Verkehr”, en: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fischer, Frankfurt a. M. 1969, p. 233 [ed. en castellano: Horkheimer, M./Adorno, T. W., “Aislamiento por

figura 5),¹⁹¹ y con nuestra connivencia ha devenido una continua actitud de señalamiento y linchamiento de lo diferente. “Smile, you are beeing watched”: si no has hecho nada, añaden, entonces no tienes nada que temer.

La cárcel moderna dista por tanto mucho de aquellas imágenes de fortalezas laberínticas transmitidas por los grabados de Giovanni Piranesi o de su parecido con el infierno en boca de los escritores románticos para aparecer como el espacio abierto de absoluta visibilidad que es: la luz ya no más como símbolo de libertad - antigua alegoría platónica de la caverna - sino como medio de sujeción. Ese espacio, al fin, es *todo* el espacio social. Para nuestro deterioro, la sociedad misma se ha convertido en una fábrica de organización disciplinaria conforme a un mecanismo “democráticamente controlado, ya que será accesible sin cesar «al gran comité tribunal del mundo»”,¹⁹² pero que poco o nada dista ya de las peores violencias contra la democracia.¹⁹³ El mundo ha devenido una cárcel sin barrotes.

*

En tanto que reflejo del espacio urbano contemporáneo, la Gotham City de Batman está también anegada de estos instrumentos panópticos. El ejemplo más claro es el famoso hospital psiquiátrico *Arkham Assylum*, un lugar ficticio creado en octubre de 1974 por Dennis O’Neil para el *Batman* nr. 258 bajo el signo de la obra de H.P. Lovecraft y escenario desde entonces para la reclusión de la locura de muchos de los excéntricos enemigos de nuestro héroe. Ha servido también de espacio para diferentes historias del universo DC, tales como el *Swamp thing* de Alan Moore o *Sandmann* de Neil Gaiman. En un videojuego de reciente producción titulado *Batman: Arkham Assylum* y desarrollado para la nueva generación de videoconsolas (*Batman: Arkham Assylum*, Rocksteady Studios, 2009), el usuario experimenta de modo interactivo los rasgos de su naturaleza panóptica, a saber, celdas de reclusión encaradas a un pasillo común no a través de rejas sino de cristalerías, confluencia de sus estancias en nodos de observación, innumerables cámaras de registro y

comunicación”, en: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Trotta, 1994, p. 265].

¹⁹¹ Sin ir más lejos, el fenómeno de las “patrullas ciudadanas”. Para el tema, ver Schmidt-Lux, T., „Bürgerwehren als kollektive Akteure im Feld von Sicherheit und Recht. Eine theoretische und empirische Bestandsaufnahme“, en: *ZeFKo Zeitschrift für Friedens- und Konfliktforschung*, Jg. 7, 2019, pp. 131-163.

¹⁹² Foucault, M., *Op. cit.*, p. 212.

¹⁹³ En su libro de 1951 *The Origins of Totalitarianism*, Hanna Arendt fue la primera autora que examinó la naturaleza y la actuación del terror en los regímenes totalitaristas, conforme a “un sistema de espionaje ubicuo, donde todo el mundo puede ser un agente de policía y cada individuo se siente sometido constantemente a vigilancia”. Arendt, H., *The Origins of Totalitarianism*, Meridian Books, The World Publishing Company, Cleveland and New York, 7ª ed., 1962, p. 431. Apenas tres años antes, en 1948, la novela *1984* de George Orwell había indagado en esta terrible posibilidad.

video-vigilancia junto a otras tantas innumerables televisiones de plasma donde cada movimiento puede ser observado y auto-observado en tiempo real. La ocasional estética gótica no alcanza a oscurecer la actualidad de su interior (ver figura 6).

Otro tanto sucede respecto a muchas otras instituciones de Gotham City, tales como la prisión de *Blackwater*, o las comisarías de distrito con sus espejos espías (*one-way mirrors*) en sus celdas de detención. La arquitectura del propio Downtown de la ciudad encumbra la torre Wayne como torre de poder. De Sherlock Holmes a Superman, pasando por Batman y todos los demás (Spiderman, Daredevil, etc...), es una imagen muy recurrente la del superhéroe moderno coronando silencioso las alturas de la ciudad observando lo que sucede a sus pies en su sueño de control.¹⁹⁴ Visto desde esta perspectiva, el uso del término anglosajón “vigilante” para definir a los justicieros adquiere nuevas cotas de significado.

Este espesor de la vigilancia y la observación queda expresado *in extremis* en *Batman: Arkham City*, secuela del videojuego anteriormente mencionado donde la ciudad entera, abandonada en el caos, queda expuesta a la mano de hierro del redentor. Es la perfecta representación plástica de qué sucede cuando los centros de disciplina dejan de estar concentrados en las instituciones de control para extenderse hasta los propios límites de las ciudades-mundo. Imágenes representadas normalmente en imaginarios futuristas (El Detroit de Robocop, el Mega-City One de Judge Dredd, etc...), pero que Cristopher Nolan se ha atrevido a

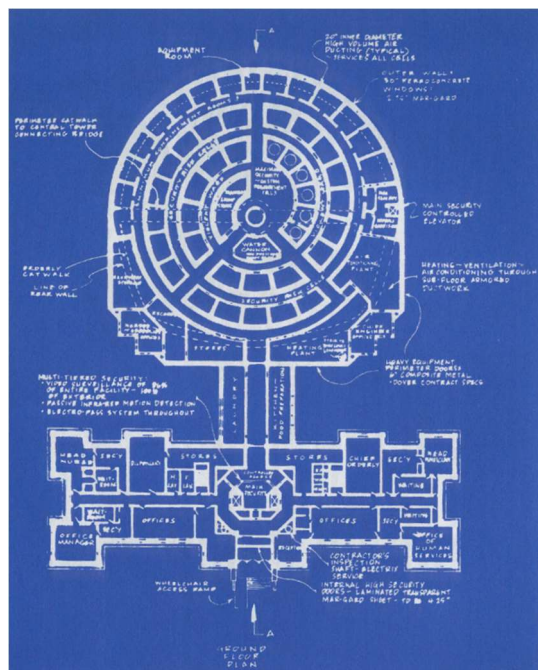


FIGURA 6: *Blueprint* de Arkham Asylum

Knight, Batman interviene todos los teléfonos móviles de la ciudad para construir una tecnología de vigilancia con la que atrapar a un Joker arrebatado.

¹⁹⁴ “Apagaron la Bat-señal cuando el sol se puso sobre Gotham City. Una Gotham City mucho más tranquila. Abajo en las calles, sonaba la música, la gente se reía, la vida continuaba. Y en lo alto, las gárgolas observaban en silencio desde la antigua catedral de Gotham. Hace mucho tiempo, se creía que las gárgolas podían proteger un lugar del mal. Una de las gárgolas se movió. Era Batman”. Gardner, C. S., *Batman: Novel*. Novelización de la película basada en el guión de Sam Hamm y Warren Skaaren, Grand Central Publishing, New York, 1989. Al comienzo de *A case of Identity*, Holmes fantasea igualmente con volar sobre Londres levantando los tejados para “observar esas cosas extrañas que suceden” [“peep at the queer things which are going on”]. Cfr. Doyle, A. C., *A case of Identity*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, vol. 1, Bantam, New York, 1986, p. 251.

BATMAN: Hermoso, ¿no?

LUCIUS: Hermoso. Inmoral. Peligroso. Has convertido cada teléfono celular de la ciudad en un micrófono.

BATMAN: Y en un generador/receptor de alta frecuencia.

LUCIUS: Tomaste mi concepto de sonar y lo aplicaste a todos los teléfonos de la ciudad. ¡Con la mitad de la ciudad alimentando tu sonar puedes obtener imagen de toda Gotham! Esto está mal.

BATMAN: Tengo que encontrar a este hombre, Lucius.

LUCIUS: ¿Pero a qué coste?

BATMAN: La base de datos está cifrada en cero. Sólo puede acceder a ella una persona.

LUCIUS: Esto es demasiado poder para una sola persona.

BATMAN: Por eso te lo he dado a ti. Sólo tú puedes usarlo.

LUCIUS: Espiar a treinta millones de personas no es parte de mi trabajo.

BATMAN: Es una señal de audio. Si hablas dentro del alcance de cualquier teléfono de la ciudad, puedes triangular su posición.

LUCIUS: Por esta vez te ayudaré. Pero considéralo mi renuncia. Mientras esta máquina esté en Wayne Enterprises... yo no.

BATMAN: Cuando hayas terminado, introduce tu nombre.¹⁹⁵

Como han visto ya algunos comentaristas, *The Dark Knight* cuestiona aquí como en otros muchos pasajes las prácticas de espionaje, interrogación y tortura que, con la excusa de la “seguridad nacional”, han acompañado a los eventos del 11 de Septiembre.¹⁹⁶ El símil entre esta pieza de tecnología y la capacidad de ecolocalización de los murciélagos transmite la idea de la “reconstrucción” de una supuesta “imagen total” de la ciudad en los momentos de mayor oscuridad. Fox, el consultor técnico de Bruce Wayne, denomina a este proceder “inmoral” (*unethical*), “peligroso” (*dangerous*), “equivocado” (*wrong*), y “demasiado poder para una sola persona”. La realidad es que Batman había diseñado la máquina posibilitando su

¹⁹⁵ Cfr. Sanyal, S., “Introducing a Little Anarchy. *The Dark Knight* and Power Structures on the Verge of a Nervous Breakdown”, en: Durand, K. K./Leigh, M. K. (eds.), *Riddle Me This Batman! Essays on the Universe of the Dark Knight*, McFarland, Jefferson, 2011, pp. 70-77.

¹⁹⁶ Febowitz, J. C., *The Hero We Create: 9/11 & The Reinvention of Batman*, en: <http://www.studentpulse.com/articles/104/8/the-hero-we-create-911-the-reinvention-of-batman>. Se puede ver también Muller, C., “Power, Choice and September 11 in the Dark knight”, en: Gray, R. J./Kaklamanidou, B. (eds.), *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, Mc Farland & Company, North Carolina, 2011, pp. 46-59; Klavan, A., “What Bush and Batman Have in Common”, *The Wall Street Journal*, 25 julio 2008, A15.

Para un análisis detallado de las medidas del Acta Patriótica post 9/11, se puede ver Paye, J-C, “From the State of Emergency to the Permanent State of Exception”, en: *Telos*, nr. 136, Otoño 2006, pp. 154-166. Ver también Paye, J-C., *La fin de l'état de droit*, La Dispute, Paris, 2004.

rescisión, lo que demuestra que es perfectamente consciente de su ilegitimidad. Esto, sin embargo, no parece importarle si con ello puede atrapar al Joker. Con este pasaje, *The Dark Knight* tematiza de nuevo el delicado problema de la excepción y la restitución, problematizando la analogía que algunos autores han localizado entre el monomito y las guerras privadas del héroe americano,¹⁹⁷ sólo que esta vez para un nuevo contexto de urgencia global.¹⁹⁸

**



FIGURA 7: Burton, T., *Batman*, Warner Bros, 1989

Pero de entre todos los instrumentos de control y vigilancia biopolítica de los que Batman dispone en su abundante arsenal hay uno que sin duda despertará la nostalgia en el lector. Se trata de la famosa *Batsignal* o Batseñal, una

lámpara de carbón o *Klieg light* que proyecta sobre la noche de Gotham una sombra de murciélago (ver figura 7). La misma que el héroe lleva en el pecho como símbolo auto-distintivo.¹⁹⁹ Presente en la mitología desde Febrero de 1942 (*Detective Comics* nr. 60), su origen ha fluctuado de relato a relato tanto como su diseño,²⁰⁰ aunque su fin primero siempre es el mismo, a saber, invocar a Batman cuando se le necesita:

Por favor, informad a los ciudadanos de Gotham que Gotham City se ha ganado un merecido descanso de la delincuencia. Pero si las fuerzas del mal se levantasen de nuevo para proyectar una sombra en el corazón de la ciudad, llamadme.²⁰¹

No obstante, detrás de ese empleo de la Bat-señal aparentemente cándido e inocente, el análisis descubre un uso mucho más oscuro. En la versión más adulta y realista del universo

¹⁹⁷ Por ejemplo Lawrence, J. S./Jewett, R., *Op. cit.*

¹⁹⁸ Sobre este tema, se puede ver el capítulo “Surveillance, Control and Visibility in the Neoliberal City” en Hassler-Forest, D., *Capitalist Superheroes. Caped Crusaders in the Neoliberal Age*, Zero Books, John Hunt Publishing, UK, 2012, pp. 157-206.

¹⁹⁹ Ver figura 4.

²⁰⁰ En la serie camp de Adam West, por ejemplo, la buena relación entre Batman y las autoridades hizo de ella un “teléfono rojo” de línea directa entre Gordon y la mansión Wayne.

²⁰¹ Carta de Batman a la GCPD (Departamento de policía de Gotham City), en el film *Batman* de Tim Burton (Warner Bros., 1989).

Gotham de la serie policíaca *Gotham Central*,²⁰² por ejemplo, el propósito de la Bat-señal se amplía: no siendo Batman oficialmente reconocido por las autoridades de la ciudad, la señal se utiliza como método de alimentar la leyenda urbana “Batman” con la que aterrorizar y disuadir a los delincuentes. La señal pasa así de ser un medio de comunicación a ser un medio disciplinario de prevención por el auto-control. Una idea también presente en el film *The Dark Knight*:

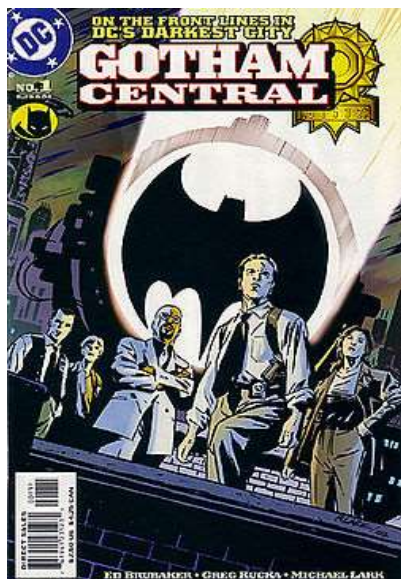


FIGURA 8

Desde la parte superior de un edificio de ladrillos se enciende un RAYO DE LUZ.

VARIAS LOCALIZACIONES EXTERIORES - de manera CONTINUADA

Un AGENTE EN COCHE PATRULLA mira la BAT-SIGNAL. Sonríe. Un CAMELLO de la droga junto a un coche ve la señal. Se retira.

CAMELLO: No, lo siento. Hoy es una buena noche para esto.

COMPRADOR: ¿Qué eres, supersticioso? Tienes más posibilidades de ganar la lotería que de encontrarte con él...

La Bat-señal en el cielo como reafirmación de la presencia. Un potencial visto también por Gordon:

RAMIREZ: [...] ¿Sigue sin aparecer?

Gordon se levanta. Mira al cielo hacia a la Bat-señal.

GORDON: A menudo no lo hace. Pero me gusta recordar a todos que está ahí fuera.²⁰³

Como vienen en efecto a sugerir lecturas más adultas, la Bat-señal es, en sí misma, la Torre del Panóptico (ver figura 9). El símbolo de la absoluta visibilidad de las cosas. La pesadilla orwelliana de un *Big Brother* omnisciente y omnipresente que no atiende tanto a la ofensa pasada como al desorden futuro - que se adelanta en el tiempo y normaliza antes del delito. La Bat-señal es, como pudiera sin duda acreditar Foucault, mecanismo para “la perfecta

²⁰² Rucka, G./Brubaker, E./Lark, M., *Gotham Central*, DC Comics, dic 2002-abril 2006. Ver figura 8.

²⁰³ Nolan, C., *The Dark Knight*, Warner Bros., 2008.

racionalización de las prácticas en el ejercicio de la soberanía política”.²⁰⁴ Un inhibidor de la conducta. Un “instrumento del terror” en un acto de terrorismo institucionalizado. En un momento inquietantemente colindante a la aparición de la Bat-señal en los comics de Batman, Adolf Hitler escribiría:

Debo extender el terror mediante la aplicación por sorpresa de todos los medios. El shock súbito de un miedo terrible a morir es lo que importa. ¿Por qué debería tratar de otro modo con mis oponentes políticos? Estas llamadas atrocidades me evitan cientos de miles de acciones individuales contra quienes protestan y están descontentos. Cada uno de ellos lo pensará dos veces antes de oponerse a nosotros, cuando sepa lo que le espera en los campos de concentración.²⁰⁵

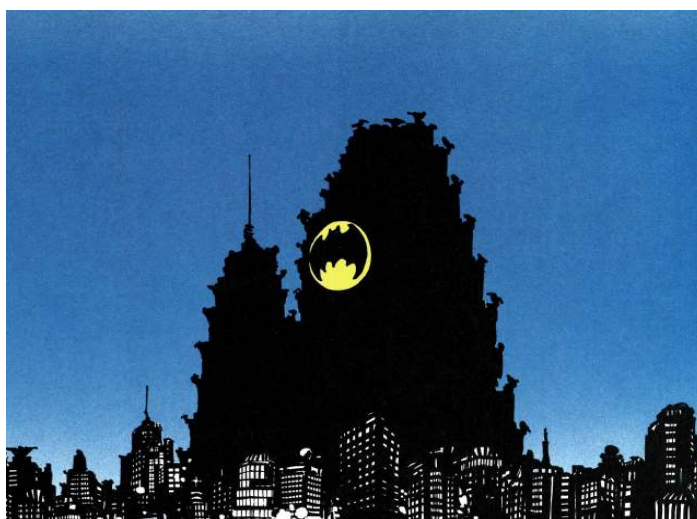


FIGURA 9: Miller, F., *The Dark Knight Returns*, DC Comics, 1986

3. Entre la biopolítica y la soberanía: el superhéroe y la gobernabilidad

Los usos de la Bat-señal como instrumento (auto)disciplinario nos sitúa entonces en una disyuntiva teórica.

²⁰⁴ Foucault, M., *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung: Vorlesung am Collège de France 1977-1978*, vol. 1 de *Geschichte der Gouvernementalität*, Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2004, p. 14.

²⁰⁵ Citado por González Calleja, E., *El fenómeno terrorista*, Dastin, Madrid, 2006, p. 63. Se puede ver también: Noakes, J., “Orígenes, estructura y funciones del terror nazi”, en: O’Sullivan, N. (ed.), *Terrorismo, ideología y revolución*, trad. Néstor A. Miguez, Alianza, Madrid, 1987, pp. 91-114.

Por un lado, habíamos descubierto en los albores de este capítulo cómo, de T. Hobbes a C. Schmitt, la teoría de la obligación política se construye sobre la certeza de una cierta visión negativa de la naturaleza humana en sociedad, y de la necesidad de *seguridad* como objetivo y como punto cardinal en la construcción del Estado. La auto-preservación es el *summum bonum*, y obedecemos a cambio de protección. Schmitt escribe en *Der Begriff des Politischen* de 1932:

Sobre este principio descansa el orden feudal y la relación entre señor y vasallo, líder y liderado. [...] Sin protección y obediencia no pueden existir formas de orden ni legitimación o legalidad razonables. El *protego ergo oblige* es el *cogito ergo sum* del Estado, y una teoría política que no reconoce sistemáticamente este principio resulta un mero fragmento sin adecuación. Hobbes llamó a esto [...] el verdadero principio de su Leviathan, para inculcar de nuevo en cada individuo “la mutua relación entre protección y obediencia”.²⁰⁶

La crisis del estado liberal en el siglo XX se descubre como una crisis de confianza en torno a esta protección, pues una entidad incapaz de suministrar protección pierde la legitimación para deber ser obedecido:

Si dentro del estado existen partidos organizados [*organisierte Parteien*] capaces de aportar a sus afiliados más protección que el estado, entonces éste se convierte en el mejor de los casos en un anexo de estas partes, y el ciudadano particular sabe a quién tiene que obedecer.²⁰⁷

Legitimidad a cambio de protección: es de ahí de donde surge la figura del soberano excepcional. Más allá que la violencia por la fuerza, esto implica en sentido último un utilitarismo ético y cultural, es decir que la ley viene determinada por la política. La soberanía se decide en un momento excepcional de *decisión*, pero esta decisión no reduce la ley y la política a una mera mecánica de la fuerza, sino que está basada en una promesa material. Es por esto que se dice que “lo político” (*das Politische*) incluye siempre un momento normativo:

²⁰⁶ Schmitt, C., *Der Begriff des Politischen*, Duncker & Humblot, Berlin, 1963, p. 53.

²⁰⁷ *Ibid.*

Ningún sistema político puede sobrevivir una sola generación con sólo técnicas para mantener el poder. Lo político implica la idea, porque no hay política sin autoridad, ni autoridad sin un *ethos* de convicción.²⁰⁸

Del otro lado, sin embargo, hemos analizado todos los elementos que corroboran para el Estado moderno una biomecánica del poder. La hiper-vigilancia es el ejemplo más claro, pero también el resto de elementos disciplinarios contribuyen a redefinir el espacio de la soberanía desde una ingeniería que la priva de todo elemento de decisión. El estado de derecho no se construye por un golpe político de arbitraje revolucionario, sino que más bien es el resultado emergido de diferentes líneas de actuación enfocadas en la optimización de las prácticas de gobierno. El estado moderno, ha visto Foucault, es una economía de los individuos y del Estado. Nada es político, todo es economía política:

La economía es una disciplina que no sólo manifiesta la inutilidad sino también la imposibilidad de una perspectiva soberana, la perspectiva del soberano sobre la totalidad del estado gobernado.²⁰⁹

De acuerdo con esta tesis, el poder soberano queda desplazado por el biopoder, es decir por una disciplina sobre los cuerpos y sobre la población entera de acuerdo a mecanismos específicos de regulación y del saber. Buscando racionalizar problemas de la práctica gubernamental, esta biopolítica constituye masas. Las instituciones del panóptico forman parte de este mecanismo, y la policía misma deja de tener esa función pastoral que siempre se le adscribe (cuidado de la religión, del bienestar, del comercio, de la fuerza de trabajo y del pobre) para pasar a ser un engranaje más en la optimización económica de la vida.²¹⁰ Ciencia y saber también se subordinan a estas prácticas: tecnologías políticas del cuerpo. Desde esta perspectiva, lo político no es ya un acto mítico de decisión sino un acto que surge de la confrontación entre diferentes prácticas de gobierno. Si existe acaso un acto político, éste se localiza en la resistencia contra dichas prácticas.

De manera que tenemos dos modelos para entender el problema de la soberanía en el Estado moderno: un modelo decisionista, y otro biopolítico. Ambas parecen a primera vista

²⁰⁸ Schmitt, C., *Römischer Katholizismus und politische Form*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1984, p. 28.

²⁰⁹ Foucault, M., *Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France 1978-1979, Geschichte der Gouvernementalität* vol. 2, trad. Jürgen Schröder, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2004, p. 387.

²¹⁰ Foucault, M., "Omnes et Singulatim: Toward a Critique of Political Reason", conferencia impartida en la universidad de Stanford, oct. 1979, en: *Le débat*, nr. 41, 1986, pp. 5-36. Citado por Deuber-Mankowsky, A., "Nothing is political, everything can be politicized: On the concept of political in Michel Foucault and Carl Schmitt", *Telos*, nr. 142, Telos Press, New York, 2008, pp. 150-151.

teorías plausibles, pues ambas consiguen expresar dos realidades fácticas. Pero al mismo tiempo, ambas parecen a primera vista excluyentes, pues ambas conciben el espacio del poder desde vectores opuestos: una como un acto de voluntad, otra como una biocinemática históricamente adoptada (i.e. bio-historia). ¿Cuál puede ser entonces el sentido real del Estado moderno? Para asomarnos a esta cuestión vamos a recurrir a la narrativa Batman con todos los elementos que hemos presentado en este capítulo. Pues por un lado, lo político incluye sin duda un momento axiológico de fe: Batman decide intervenir en el caos esperando restaurar un orden perdido. Recordamos una vez más la promesa cuasi-religiosa que en su *Origin-Story* un joven Bruce Wayne hizo a los pies de su cama (“No se trata de un rezo convencional [...]; el chico no se está entregando a Dios buscando su calor, sino invocando espíritus”),²¹¹ o el “principio de esperanza” formulado en el arco argumental *Broken City*:

Y cuando el sol, que había estado demasiado temeroso de mostrar su rostro en esa ciudad, pasó de blanco a gris, yo sonreí. *No de felicidad*. Sino porque sabía que, *un día, no tendría que hacer esto más*. Un día, podría dejar de luchar, porque *un día venceré*. Un día, no habrá dolor, no habrá pérdida, no habrá crimen. Gracias a mí, gracias a que lucho. Por ti. Un día, venceré. Yo espero, por tu bien, que ese día sea mañana.²¹²

Esta postura completa, además, la teoría de la segunda etapa intelectual de Schmitt, quien a partir de la llegada de Hitler al poder revisa su primer decisionismo (uno donde la ruptura fundante de la decisión se originaba en una cierta nada normativa) para fundarlo en su lugar en la supuesta esencia de un pueblo encarnada en un “guardian de la constitución” (*Hüter der Verfassung*) o líder del movimiento (*Führer der Bewegung*) que “deberá transformar un pensamiento normativo en un “órgano estatal” competente”.²¹³ La ley y el orden a ser restauradas por la ruptura del soberano no se originan ya más en una “nada normativa”, sino que se basan en un orden preexistente. En Schmitt, ese orden se expresa primero en términos de etnicidad y raza, y luego en la espacialidad del suelo (*Boden*).²¹⁴ En Batman, en la divina idea de la propiedad privada capitalista. Para Schmitt, como para Batman, la apropiación es el acto original (*Ur-akt*) que funda la ley, así como el suelo originario (*Urgrund*) en el que esa

²¹¹ Brooks, W., *Batman Unmasked*, Continuum, London/New York, 2000, p. 53.

²¹² Azarello, B./Risso, E., *Batman: Broken city*, en: *Batman* nr. 620-625, DC Comics, 2004-2005.

²¹³ Schmitt, C., *Über die drei Arten des rechtswissenschaftlichen Denkens*, Duncker & Humblot, Berlin, 1993, pp. 18-19.

²¹⁴ Sobre esta transformación, se puede ver Ojakangas, M., “Carl Schmitt and the Sacred Origins of Law”, *Telos*, nr. 147, verano 2009, p. 35.

ley hunde sus raíces. Sin este postulado universalizante, el *nomos* “no sería más que el derecho arbitrario del más fuerte”.²¹⁵

Por otro lado, hemos observado toda una colección de tecnologías para el control por la vigilancia (la Bat-señal por encima de ellas), lo que nos introducía de lleno en el modelo bio-político por el que el superhéroe queda liberado de su responsabilidad soberanista. La Bat-señal – decía Gordon en TDK - no necesita que Batman aparezca, pues su función última es recordar que Batman *puede* estar ahí. Visto desde este extremo, la Bat-señal es el verdadero instrumento generador de bio-poder. La Bat-señal es el signo del referente Batman, la cual organiza y configura autónomamente el comportamiento:

RAMIREZ: [...] ¿Sigue sin aparecer?

Gordon se levanta. Mira al cielo hacia a la Bat-señal.

GORDON: A menudo no lo hace. Pero me gusta recordar a todos que está ahí fuera.²¹⁶

¿Cómo se sintetizan ambas prácticas en un espacio real de gobernabilidad? El cierre de la trilogía de C. Nolan *The Dark Knight Rises*, inspirada a su vez en el arco argumental *No Man's Land*, sugiere ciertas pautas completivas para entenderlo. Cuando Gotham City ha sido destruida por un cataclismo (un terremoto en los comic-books, o la amenaza nuclear de Bane en el film) el gobierno USA decide abandonar a Gotham a su suerte declarándola “tierra de nadie”. Mientras tanto, Batman desaparece misteriosamente de escena. A falta de un garante material, Gordon renuncia al uso de la Bat-señal, y sólo volverá a utilizarla cuando Batman entra de nuevo en acción.

WILSON: Utilicé una bombilla de cuarzo de baja tensión y algunas baterías de automóviles, todas montadas en un mecanismo de dirección que...

GORDON: ¡No! [Gordon destruye la Bat-señal]. ¡No necesitamos esto, porque él no va a venir! ¿Entiendes eso, Wilson? ¡No va a venir!

WILSON: Sí, señor, lo entiendo.

MONTOYA: Señor Comisario, ¿cómo puede estar tan seguro de eso?

GORDON: Porque ya estaría aquí.

MONTOYA: Tal vez no ha aparecido porque no lo hemos llamado.

²¹⁵ Schmitt, C., *The Nomos of the Earth in the International Law of the Jus Publicum Europaeum*, trad. G. L. Ulmen, Telos Press, New York, 2003, p. 73

²¹⁶ Nolan, C., *The Dark Knight*, Warner Bros., 2008.

GORDON: No, Montoya. Abandonó a Gotham como todos los demás. Siempre tomó la salida fácil. Ser vigilante era más fácil que ser policía.

MONTOYA: Lo que sea... ¿no es una buena idea hacer que la gente piense que está cerca?

GORDON: ¿Por qué? ¿Por qué crear falsas esperanzas? Tenemos que hacer esto, y tenemos que hacerlo sin él. No más mitos y leyendas. Esta vez va a ser la Policía de Gotham la que cause el miedo entre los criminales. Estamos recuperando Gotham, y esto otro no tiene lugar en mi ciudad.²¹⁷

Este pasaje comunica una idea muy clara: todas las técnicas de bio-poder pueden funcionar autónomamente *si y sólo si* existe un avalista último de su funcionalidad. La Bat-señal no sólo es la proyección en el cielo del signo-Batman sino la representación simbólica de la supuesta omnipresencia de un ejecutor, una proyección ideológica cuya función en el ámbito del conocimiento es la de condicionar de forma real un número de prácticas materiales, y que una vez puesta en marcha funciona de manera soberana. Sin embargo, y al mismo tiempo, esa representación sólo es vinculante *de iure* si Batman existe *de facto* ocupando el espacio de lo representado. Dicho con otras palabras, para que funcione la Bat-señal tiene que existir un Batman, lo que equivale a decir que Batman existe para que exista la Bat-señal. De Gotham a la realidad, el espacio de la gobernabilidad – esa exigencia tan presente para los políticos contemporáneos – es la relación simbiótica entre un biopoder instalado y mantenido en su lugar por la vía de la decisión individual. La ciudad contemporánea está poblada de multitud de dispositivos de manipulación de la conducta por la vigilancia (la arquitectura de los lugares de trabajo y de las instituciones educativas, penales y sanitarias, las escuchas de la NSA, la intimidad hecha pública en internet,²¹⁸ las grabaciones en lugares públicos y privados, etc...) todos ellos sostenidos bajo la amenaza última de intervención de la Guardia Nacional. El (permanente) estado de excepción funciona biomecánicamente, y la fuerza se utiliza como controlador en la continua puesta a punto de su engranaje. El redentor interviniendo como fundamento externo de validez en las revueltas de *Arkham Assylum*, a fin de reactivar su funciones. El voluntarismo de decisión es responsable correctivo de la bio-política de reproducción y optimización. Cuando en el pasaje señalado de *The Dark Knight* Gordon

²¹⁷ Gale, B./Mallev, A., *No man's land: No law and a new order. Part one: Values*, en: *Batman*, nr. 563, marzo 1999.

²¹⁸ En un capítulo de la serie de televisión *Agents of S.H.I.E.L.D* (Marvel Television, episodio 4 “Eye Spy”, 15 oct. 2013) el agente Coulson y su equipo buscan la identidad de un sospechoso mediante reconocimiento facial. En un determinado momento del proceso comentan: “SKYE: Instagram. COULSON: Es increíble. Conforme pasan los años, esta parte de nuestro trabajo resulta cada vez más fácil. Entre Facebook, Instagram y Flickr, la gente se vigila a sí misma. SKYE: Con una gran variedad de filtros entre los que elegir”.

insinuaba los objetivos auto-coercitivos que persigue cuando enciende la Bat-señal (Pero me gusta recordar a todos que está ahí fuera”),²¹⁹ Ramírez le pregunta la razón por la que Batman no siempre acude a la llamada, a lo que Gordon responde: “Esperemos... que porque esté ocupado”.²²⁰ Ante la aparente disyuntiva teórica entre soberanía y bio-poder, Batman condensa en el centro de su narrativa los rasgos de la gobernabilidad de la ciudad contemporánea en dos momentos - el fundacional y el mecánico – solucionando así, por la vía del ejemplo, la articulación de ambos principios soberanistas de la mano de una economía social necesariamente sostenida por la fuerza.

²¹⁹ Nolan, C., *The Dark Knight*, Warner Bros., 2008.

²²⁰ *Ibid.*

4. El redentor y el nihilismo

Mécanique humaine. Quiconque souffre cherche à communiquer sa souffrance – soit en maltraitant, soit en provoquant la pitié – afin de la diminuer, et il la diminue vraiment ainsi. Celui qui est tout en bas, que personne ne plaint, qui n’a le pouvoir de maltraiter personne (s’il n’a pas d’enfant ou d’être qui l’aime), sa souffrance reste en lui et l’empoisonne. Cela est impérieux comme la pesanteur. Comment s’en délivre-t-on? Comment se délivre-t-on de ce qui est comme la pesanteur?

Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*. § Void et compensation

En la novela gráfica *The Dark Knight Returns* de Frank Miller, un portavoz anti-Batman debate con una Lana Lang de un futuro no muy lejano, ex-amante de Superman y representante de una visión idealizada de los superhéroes:

LANA: Uno casi espera ver la Bat-señal proyectándose a un lado de una de las torres gemelas de Gotham. Sí, menuda noche...

MORRIE: Seguro que mantuvo los hospitales a plena actividad.

LANA: Sí, Morrie, pero yo pienso que es un error pensar en ello en términos meramente políticos. Más bien, yo lo veo como el resurgir simbólico de la voluntad de resistir del hombre común. Un renacer del espíritu de lucha americano.

MORRIE: Calma, Lana. Lo único que viene a significar es una fuerza psicótica, una bancarrota moral, arriesgado en lo político, reaccionario, paranoico...¹

Como Lana misma reconoce con ingenuidad, “es un error pensar en ello en términos meramente políticos”. Lo político, ciertamente, es el primer escenario social de la discusión, e implica una reflexión profunda sobre el ámbito de la soberanía y sus límites. Sin embargo, no es el único ni el más fundamental, sino sólo una manifestación capilar de un fenómeno mucho más amplio insertado de raíz en el destino de la modernidad como llamada a la violencia. En unos escritos póstumos de noviembre de 1887-marzo 1888, el filósofo alemán F. Nietzsche había dejado apuntado:

¹ Miller, F., *Batman: The Dark Knight Returns*, Book I: The Dark Knight Returns, DC, junio 1986.

Lo que yo relato es la historia de los próximos dos siglos. Yo describo lo que lo que sucederá, lo que no puede suceder de otra forma: *la llegada del nihilismo*. Esta historia puede ser contada ya; pues está aquí obrando la necesidad misma. Este futuro habla a través de mil signos, este destino se anuncia por doquier [...] Toda nuestra cultura europea se mueve desde hace tiempo de la mano de una tortura de la tensión, que crece de década a década, como una catástrofe: alborotada, violenta, precipitada; como una tormenta que quiere llegar a su fin, que ya no vacila, que tiene miedo de vacilar.²

Derivado etimológicamente de la palabra latina *nihil* (nada), el nihilismo es, en términos precisos, el acontecimiento ante el vacío. Una crisis del espacio. Es el padecimiento de la creciente distancia entre aquello en lo que el mundo se ha convertido y aquello que quisiéramos que fuera.³ Esa tensión presenta dos dimensiones: en términos generales, el llamado nihilismo ontológico como una investigación de lo que hay (el ser) y su posible desaparición; en términos precisos, el nihilismo axiológico como reflexión ética en la época del desvanecimiento de los valores y los conceptos tradicionales. Desde las primeras discusiones en el seno del primer racionalismo moderno que conducen a la *Carta a Fichte* de 1799, donde Jacobi alerta del “abismo de la nada” instaurado por la filosofía especulativa,⁴ hasta el Hegel de *Glauben und Wissen* que contemplaba la imposibilidad de reabsorción del dualismo entre lo finito y lo infinito, es una asunción común al sentido de la época moderna la *ausencia de Dios*. En primer lugar, como resultado de la exención de la responsabilidad causal que las leyes modernas de la mecánica producen sobre la física, pues una vez puesto en movimiento el universo ya no necesita de ninguna instancia correctora.⁵ Luego, referido al impacto provocado por el hecho de que Dios-hijo haya muerto sin resucitar, de tal manera que el mundo ha quedado entregado a la iniciativa humana.⁶ Esta ausencia conduce

² Nietzsche, F., *Nachgelassene Fragmente* (en adelante NF), nov. 1887-marzo 1888, KSA 13, p. 189.

³ Carr, K., *The Banalisation of Nihilism*, State University of New York Press, New York, 1992, p. 25.

⁴ Fichte, J. G., *Gesamtausgabe der bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann Verlag, 1972, III, 3, pp. 224-254 [conforme la versión publicada en 1816 en el vol. III de la edición de las obras de Jacobi, pp. 1-60].

⁵ “La naturaleza oculta a Dios, porque por doquier tan sólo manifiesta destino, una cadena ininterrumpida de primeras causas efectivas sin comienzo ni final”. Jacobi, F. H., *Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung*, en: Roth, F./Köppen, F. (eds.), *Werke*, vol. III, Leipzig, 1812 y ss., p. 425.

⁶ Observa Hegel en *Glauben und Wissen*: “Pero el concepto puro o la infinitud en cuanto abismo de la nada, en la que todo ser se hunde, tiene que designar el dolor infinito, antes no existente sino de modo histórico en la educación y como sensación sobre la que descansa la religión de la nueva época... la sensación de que el propio Dios ha muerto [...] simplemente como momento pero no más que como momento de la idea suprema, y así darle existencia filosófica a lo que antes era mera prescripción moral de un sacrificio del ser empírico o el concepto de una abstracción formal. Y a la vez recrea para la filosofía la idea de la libertad absoluta y, con ello,

inexorablemente a un vacío axiológico y una falta de referencias prácticas difícil de asumir. Entre el duelo y el pánico, la célebre parábola de la “muerte de Dios” en *La Gaya Ciencia* nietzscheana da cuenta cabalmente de esta nueva tesitura:

¿No sopla contra nosotros el espacio vacío? ¿No se ha vuelto todo más frío? ¿No se sigue haciendo de noche, cada vez más de noche? ¿No tenemos que encender lámparas por la mañana? ¿Nada oímos del ruido de los sepultureros que entierran a Dios? ¿No olemos aún el hedor de la putrefacción divina? ¡También los dioses se descomponen!⁷

El presente capítulo está concebido como una puesta en relación del (super)héroe moderno con esta tormenta anunciada. Empezaremos con un recorrido comparativo entre tres de las más grandes formulaciones del problema del nihilismo, con el que perseguimos proyectar una base sobre la que situar a Batman y los términos de su violencia, y lo encadenaremos dicho análisis con un estudio comparativo de la figura del héroe moderno en el seno de dicha problemática. Finalmente, el examen particular de una de sus “lecturas equívocas” vendrá a corroborar la conexión entre la obsesión del murciélago y la “posesión” nihilista como fracaso de todo un sistema de pensamiento.

1. Idea del nihilismo

1.1. I. S. Turgenev: *Padres e hijos* y la ruptura generacional

Si entendiéramos el nihilismo como todo aquel pensamiento obsesionado con la nada, sin duda veríamos trazas a lo largo de todo el pensamiento occidental desde sus orígenes, con pensadores como Gorgias, Frídugiso de Tours, Meister Eckhardt, Charles de Bovelles, e incluso Leonardo o Leibniz con su pregunta en los *Principes de la Nature et de Grâce* “pourquoi il y a plustôt quelque chose que rien?”.⁸ Pero, en términos específicos, los primeros intentos programáticos del problema del nihilismo moderno como concepto y como problema

el sufrimiento absoluto o Viernes Santo especulativo, que hasta el momento sólo ha sido histórico, en toda la verdad y dureza de la carencia de Dios”. Hegel, G. W. F., *Glauben und Wissen. Oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität, in der Vollständigkeit ihrer Formen, als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie*, en: *Werke*. Nueva edición conforme a la de 1832-1845. Moldenhauer, E./Michel, K. M. (eds.), Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1979, p. 431.

⁷ Nietzsche, F., *Die Fröhliche Wissenschaft*, § 125. KSA 3, p. 481.

⁸ Volpi, F., *El nihilismo*, trad. Cristina I. del Rosso y Alejandro G. Vigo, Biblos, Buenos Aires, 2005, p. 17.

vienen de la mano de la literatura, es decir en un formato no ensayístico. Hasta llegar a su más elaborada formulación nietzscheana, son una serie de autores de la Edad de Oro de la literatura rusa (Dostoievsky, Turgeniev, Herzen...) los que establecen los términos para la discusión.⁹ En una considerable medida, se percibe en esos autores un fuerte desasosiego ante el cambio en la marea, siendo Ivan S. Turgeniev el primero en reivindicar la conceptualización del cisma en su novela *Padres e Hijos* (*Ottsy i deti*, 1862). En dicha obra, el escritor oriundo de Oriol retrata un momento de la historia rusa donde la intelectualidad pugnaba por adaptarse al modelo europeo. Este proceso de transformación implica la ruptura del “idilio” originario, base para la posterior “novela de la tierra”, y Turgeniev lo escenifica por la vía del conflicto generacional como choque entre dos mundos: un viejo mundo asentado en la ortodoxia - el de Nikolai y Pavel Kirshanov – que pasa a verse amenazado por una nueva generación - la del joven Arkadi Kirsanov y Evgeni Basarov, estudiante de medicina y naturalista. Estos últimos son la “gente nueva” de N. A. Dobroliubov, que atesoran un mundo nuevo en sus corazones y para cuya conquista no se doblegarán ante ninguna autoridad ni fundamento. Respecto a Basarov,

- Es un nihilista – repitió Arcadi
- Nihilista – pronunció Nikolai Petróvich -. ¿Término que, según tengo entendido, procede del latín nihil, nada; palabra que se refiere a la persona que... no reconoce nada?
- Dirás, la persona que no respeta nada – continuó Pável Petrovich y se dispuso nuevamente a untar el pan de mantequilla.
- El que siempre tiene un punto de vista crítico para todo – señaló Arcadi.
- ¿Y no es lo mismo? – preguntó Pável Petróvich.
- No, no es lo mismo. Un nihilista es la persona que no se inclina ante ningún tipo de autoridad, el que no acepta ningún principio de fe, por mucho respeto que éste le infunda.
- ¿Y eso está bien? – Le interrumpió Pável Petrovich.
- No, no está bien.
- Depende de quién se trate, tío. Para unos, está bien, y para otros, no.
- Vaya. Veo que eso no es para nosotros. Somos gente del siglo pasado, que suponemos que sin principios – Pavel Petrovich pronunciaba esa palabra con suavidad, al estilo

⁹ Bien de manera directa (sus lecturas de los años XX de Dostoievsky) bien de manera indirecta (los *Essais de psychologie contemporaine* de 1883 Bourget) la influencia de los rusos en la formulación nietzscheana es hoy incuestionable. Cfr. Müller-Lauter, W., *Nietzsche. Seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1971, pp. 66-68. Otros comentaristas como Montinari han localizado también una fuente de la reflexión nietzscheana en un capítulo que Bruntière dedica a Chernichevsky en *Le roman naturaliste* de 1884 [véase Ferraris M., *Nietzsche y el nihilismo*, trad. Carolina del Olmo y César Rendueles, Akal, Madrid, 2000, p. 6].

francés, mientras que Arcadi, por el contrario, pronunciaba “principio” apoyándose más en la primera sílaba-, sí sin principio no se puede respirar ni dar un paso. *Vous avez changé tout cela*, que Dios os conceda salud y todos los honores, que a nosotros ya sólo nos queda admiraros. ¿No es cierto, caballeros?

- Nihilistas – pronunció Arcadi con claridad y precisión.

- Sí. Antes había hegelianos, y ahora nihilistas. Habría que ver cómo vivirían ustedes en el vacío, en un espacio ausente de aire.¹⁰

Es interesante notar el acento puesto por el fragmento en la diferencia en el habla de Petrovich y Arcadi, como confirmando que el distanciamiento generacional es ya algo imparable.¹¹ Estos nuevos héroes a los que se refiere aquí Turgenev son, en efecto, “nihilistas”. Pero de manera muy diferente a como luego se quiso interpretar, son nihilistas no porque hayan dejado de creer en futuribles - de ahí por ejemplo la conexión entre los nihilistas de hoy y los hegelianos del pasado - sino porque están convencidos de que la entrada a ese futuro prometido sólo se producirá por la destrucción, o reducción a nada, del pasado.¹² La tradición debe dejar paso a la convicción. Los héroes nihilistas son portadores de un ideario de esperanza, en cuyo servicio el instrumentalismo racionalista occidental es un valor demostrado:

- En lo que a mí respecta – dijo nuevamente, y con esfuerzo-, yo, hombre pecador, no aprecio a los alemanes. Y no me refiero a los rusos alemanes. ¡Ya se sabe el tipo de pájaros que son! Pero tampoco me agradan los de Alemania. Y los de antes, todavía pasan. Tenían un Schiller, creo, o un Goethe... A mi hermano le agradan especialmente... Pero ahora se han puesto de moda los químicos y los materialistas...

- Un químico honesto es veinte veces más útil que cualquier poeta – interrumpió Bazárov.¹³

¹⁰ Turgenev, I. S., *Padres e hijos*, trad. Bela Martinova, Cátedra, Madrid, 2004, pp. 96-97.

¹¹ Para ampliar este asunto véase Bajtín, M. M., “La palabra en la novela”, en: *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p. 173.

¹² “De la palabra creada por mí: «nihilista», se han valido después muchos otros, que no esperaban más que la ocasión el pretexto para detener el movimiento por el cual era arrastrada la sociedad rusa. No en el sentido de un reproche, no por un propósito de mortificación utilicé aquella palabra, sino como expresión precisa y exacta de un hecho real, histórico; ella fue transformada en un instrumento de delación, de condena inapelable, casi en una marca de infamia”. Turgenev, I. S., *Memorie letterarie*. Passigli, Firenze, 1992, p. 198. Citado por Volpi, F., *Op. cit.*, p. 21.

¹³ Turgenev, I. S., *Padres e hijos*, p. 100.

Modernos contra tradicionalistas. Revolucionarios contra conservadores. Idealismo y romanticismo social contra espiritualismo. Y el materialismo crudo como fuego purificador contra esos viejos ideales. Detrás de todo ello se sitúa la célebre disputa mantenida durante aquellos años entre “eslavófilos” (defensores de un genio propio de Rusia y de su destino histórico) y “occidentalistas” (defensores de la idea de que Rusia debía integrarse en la doctrina europea), polémica que mantendrá ocupada a la “intelligentsia” rusa aún a día de hoy.¹⁴ Por otro lado, se trata de un tipo sociológico que a partir de Turgenev se ha repetido de manera continuada en la historia y en la literatura.¹⁵ Y si bien es cierto que Turgenev no deja de dibujar esta nueva generación como incapaz todavía para la acción,¹⁶ la riqueza de su obra, sin embargo, consiste en ofrecer la primera constatación de dos grandes paradigmas que han entrado irremisiblemente en colisión: uno, saliente, en el que el sentido viene dado desde el respeto a lo dado, a la tradición; y otro, entrante, que emite sentido precisamente de su rechazo. Para este último, el mundo es materia prima de aprovechamiento, cálculo y control - dogma de la razón instrumental- y ya no más objeto de misterio y contemplación:

- Empiezo a estar de acuerdo con mi tío – dijo Arcadi - Definitivamente tienes una mala opinión sobre los rusos.

- ¡Vaya importancia! Si algo bueno tiene el ruso es su mala opinión sobre sí mismo. Lo que verdaderamente importa es que dos y dos sean cuatro, y todo lo demás son tonterías.

- ¿La naturaleza es una tontería? – pronunció pensativo Arcadi mirando a lo lejos, hacia los abigarrados campos. Bella y suavemente iluminados por el sol poniente.

¹⁴ El primero en desarrollar la tesis de la confrontación entre estas dos corrientes fue Pjotr J. Tschaadajew (1794-1896). Su observación de partida era que “[n]o tenemos [el pueblo ruso] ninguna tradición, ninguna historia cultivada por nuestro pueblo. Existimos sin pasado y sin futuro. Aislados del resto de la humanidad, nos falta un desarrollo propio, un progreso real. Las ideas de obligación, de justicia y orden que constituyen la atmósfera de Occidente, no se nos aplican [...]. La confusión es un tren común a nuestro pueblo [...] La providencia parece habernos ignorado por completo. Disponemos de un país enorme - pero espiritualmente somos completamente insignificantes, un hueco vacío en el orden mundial”. Tschaadajew, P. J., «Первое письмо», *Телескоп*, nr 15, Moscú, 1836. Entre sus primeros continuadores se encuentran Aleksey Khomyakov (1804-1860), Ivan Kireyevsky (1806-56), Konstantin Aksakov (1817-60). Sobre este tema se puede ver Goerdts, W., *Russische Philosophie. Zugängen und Durchblicke*, Karl Alber Verlag, Freiburg/München, 1984, pp. 262-315.

¹⁵ Me refiero por ejemplo al conflicto generacional en la Sudáfrica del Apartheid y su papel en la obra del Nobel de Literatura Nadine Gordimer y J. M. Coetzee.

¹⁶ En el final de la novela de Turgenev, Bazárov muere de tifus contagiado sin haber sabido dar el paso definitivo de la idea a la praxis. Más adelante, el autor denominará a esto “hamletismo”: saber pero no actuar. Cfr. Turgenev, I. S., *Гамлет и Дон Кихот*, Discurso impartido en beneficio de la “Sociedad para la ayuda de escritores y científicos indigentes” 10 de enero de 1860 [ed. en castellano: *Hamlet y don Quijote*, trad. Javier Eraso Ceballos, Sequitur, Madrid, 2008]. Cfr. supra § 2.1.

- También la naturaleza, tal y como la entiendes, es una tontería. La naturaleza no es un templo, sino un taller, donde el hombre es un trabajador.¹⁷

1.2. F. M. Dostoievsky: el nihilismo como escisión

De manera parecida, este conflicto fue examinado también por Fiodor M. Dostoievsky, si bien desvinculando la definición de nihilismo de una actitud generacional concreta para acercarla al diagnóstico patológico general. Aquello que Turgeniev había acuñado para describir un fenómeno específico, ahora se presenta por fin como enmienda a la totalidad. A la hora de entender la posición de Dostoievsky, resulta en ese sentido pertinente reconstruir una parte de sus propias vivencias: originariamente, el joven moscovita mostró sus simpatías hacia los ideales de los primeros revolucionarios rusos, y mantuvo relación con Vissarion Belinsky, así como con un grupo de revolucionarios utópicos conocido como círculo de Petrashevsky. Para esta clase de activistas, los atentados individualistas eran el motor del cambio histórico, ya que, afirmaban, sobre la *praxis* había que actuar no desde dentro, es decir construyendo conciencia colectiva, sino desde fuera, como vanguardia externa, conmocionándola. Esas peligrosas amistades le valieron al cabo la detención y la condena a muerte por parte de las autoridades, sentencia que le fue conmutada en el último momento por varios años de destierro en Siberia.¹⁸

Aquella experiencia transformó su visión de la vida. De tal manera que, tras su liberación años después, cuando por fin pudo visitar Europa occidental en 1862 y tuvo la oportunidad de ver en Londres el *Crystal Palace* luego de albergar la Exposición Universal de 1851 - y que en aquel mismo año volvía a hospedarla -, Dostoievsky caracterizará la civilización occidental como un “palacio de cristal”, en clara e irónica alusión a la novela de Chernichevsky *Что делать?* (*¿Qué hacer?*, 1863) donde se celebraba la posibilidad, tras la definitiva resolución de las cuestiones sociales por medios técnicos, de una vida comunitaria previsible y transparente en un palacio de vidrio y acero.¹⁹ Puro racionalismo utilitarista.

¹⁷ Turgeniev, I. S., *Op. cit.*, p. 120.

¹⁸ Cfr. Sekirin, P. (ed.), *The Dostoevsky Archive. Firsthand Accounts of the Novelist from Contemporaries' Memoirs and Rare Periodicals*. McFarland, Jefferson, North Carolina, 1997. Especialmente el cap. 4 “Prison, Army Service and Exile. Ten Years in Siberia: 1849–1859”, pp. 107-141.

¹⁹ “Un edificio, un edificio enorme, enorme, como los que hay ahora en unas pocas capitales y aún allí, los más grandes... ¡o no, no existe hoy uno solo como él! Se levanta en medio de campos y praderas, jardines y bosques... y ese edificio, ese tipo de arquitectura ya es barruntado en el palacio que se levanta en Sydenham Hill. Cristal y acero, acero y cristal, y eso es todo. No, eso no es todo. Eso es sólo la cáscara del edificio; esas son sus paredes

Exhibida bajo la frágil luz de una felicidad depositada en el fin de la Historia, la existencia había quedado reducida a una mera fórmula química, científicamente expuesta como objeto de progreso bajo la clara mirada de un “hombre nuevo” en eso que Peter Sloterdijk ha descrito como “la total absorción del mundo exterior en un interior planificado en su integridad”.²⁰ La absoluta visibilidad de las cosas, reduciendo la particularidad a mero momento lógico en el decurso hacia su esencia como promesa y como destino.²¹

Desde su gran decepción revolucionaria, Dostoievsky tratará el problema del nihilismo con inusitada profundidad a lo largo de toda su obra de madurez. En el drama generacional en torno a un parricidio de su última novela *Братья Карамазовы* (*Los hermanos Karamazov*, 1880), la crisis moderna se explica desde el desplazamiento referencial, según el célebre principio de que “si Dios no existe, todo está permitido”.²² Sin embargo, antes de llegar al culmen de esta formulación Dostoievsky había tratado el problema en diferentes escenarios. En 1872 publicaría *Бесы* (*Los demonios*; o también: *Los endemoniados*). Entre los primeros motivos que impulsaron la composición de esta obra se localiza un atentado contra la vida del zar en 1866, aunque lo que inspiraría la dirección narrativa sería un crimen real que se produjo en Moscú a finales de 1869 cuando el terrorista revolucionario Serguéi Necháev llegó a asesinar por razones ideológicas al estudiante Iván Ivanov, correligionario en la misma célula a la que ambos pertenecían. El ahogo por el mandamiento práctico de Chernichevsky se hace aquí ya por fin insoportable:

En la mesa había un libro abierto. Era la novela titulada *¿Qué hacer?* Tengo que reconocer una extraña debilidad en mi amigo: de su fantasía enfermiza se iba adueñando

exteriores. Pero allí, dentro, está una verdadera casa, una casa enorme. Está cubierta por este edificio de cristal y acero como una cáscara. Está rodeado por vastas galerías en cada piso... Pero ¡cuán rico es todo esto! Aluminio por doquier. ¡Y en todos los espacios entre ventanas cuelgan espejos! ¡Y qué alfombras en el suelo!... y por doquier hay árboles y flores tropicales. Toda la casa es un enorme jardín de invierno”. Chernichevsky, N., *Что делать?*, Moscú, 155, p. 390. Citado en Frank, J., *Dostoievsky. La secuela de la liberación. 1860-1865*, trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1993, p. 391.

²⁰ Sloterdijk, P., *Conferencia pronunciada en el marco del debate “Traumas urbanos. La ciudad y los desastres”*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona 2004, 7-11 julio 2004. Ver también Sloterdijk, P., *Sphären III: Schäume*, Suhrkamp, Frankfurt, 2004.

²¹ “¿Puede ser éste en realidad el ideal realizado?, pensará usted. ¿No es éste el fin? ¿No es éste, en realidad, el «rebaño»? ¿No tendremos que aceptar esto realmente como toda la verdad y guardar silencio de una vez por todas? Todo esto es tan majestuoso, triunfal y orgulloso que quita el aliento. Se observan estos cientos de miles, estos millones de personas, que obedientemente acuden allí desde todos los lugares del mundo, gente que acude con un solo pensamiento, pacífica, incesante y silenciosamente, atestando este palacio colosal; y se siente que algo por fin ha quedado completo y terminado. Esto es una especie de ilustración bíblica, alguna profecía del Apocalipsis que se cumple hasta nuestros ojos. Sentimos que hay que tener una perpetua resistencia espiritual y poder der negación para no rendirse, para no someterse a la impresión, para no inclinarse ante el hecho y deificar a Baal, es decir, no aceptar lo existente como nuestro ideal...”. Dostoievsky, F. M., *Полное собрание сочинений*, наука, Leningrado, 1972, vol. 5, pp. 69-70. Citado en Frank, J., *Op. cit.*, pp. 327-328.

²² Dostoievsky, F. M., *Los hermanos Karamazov*, trad. Natalia Ujánova, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 941-942.

gradualmente la ilusión de que debía abandonar su vida retirada y dar una última batalla. Yo barruntaba que había adquirido y *estudiaba* la novela con el fin de saber de antemano, cuando se produjera el inevitable conflicto con los vociferantes, cuáles eran sus métodos y argumentos, y saberlo por el propio “catecismo” de ellos, y de tal guisa apretarse a salir victorioso del encuentro *ante los ojos de ella* ¡Ay, cuánto le martirizaba ese libro! A veces lo tiraba, desesperado y saltando del asiento iba y venía frenético por la habitación.

-Convengo en que la idea clave del autor es verdadera -me dijo enfebrecido-, pero por eso es más horrible. Esa idea es la nuestra, cabalmente la nuestra. Fuimos los primeros en sembrarla, en cultivarla, en preparar el terreno; y vamos a ver, ¿qué de nuevo podrían decir ellos después de nosotros? Pero ¡Dios santo! ¡Qué manera de expresarla, de retorcerla, de mutilarla! -exclamaba golpeando el libro con los dedos-. ¿Para conclusiones como esas nos esforzamos nosotros tanto? ¿Quién puede reconocer ahí la idea original?²³

Sin duda uno puede aquí reconocer la oscura experiencia del escritor como miembro del Círculo Petrashevski, así como su consiguiente condena en el infierno de siberiano. En *Los demonios* quedan descritas las motivaciones “nihilistas” de las nuevas generaciones revolucionarias en Rusia en torno a dos figuras claves: la de Piotr Verjovenski (inspirado en Nechaev) y la de Nikolái Stavroguin, posiblemente “la encarnación más plena del nihilismo de todas las obras de Dostoievsky del espíritu de la negación”.²⁴ En 1870, mismo año de la gestación en Dresden del escrito, Dostoievsky describirá el tema esencial de la novela a partir de la anécdota bíblica que le da título: “Un hombre que se aleja de su gente y sus raíces nacionales también pierde la fe en sus ancestros y su Dios [...]. Se llama *Los demonios* y describe cómo estos demonios entraron en la piara de cerdos”.²⁵ En un momento determinado de la obra, el fuego se apodera del barrio a orillas del río, para descubrirse, en un descenso al absurdo, que al menos uno de los focos fue provocado por el “vampiro Stavgorin” para encubrir un asesinato. El gobernador Lembke exclamará mientras corre al lugar del incendio: “¡Es un incendio intencionado! ¡Esto es nihilismo! ¡Si algo arde, es nihilismo!” Y luego

²³ Dostoievsky, F. M., *Los demonios*, trad. Juan López Morillas, Alianza editorial, Madrid, 2005, pp. 379-380.

²⁴ Lantz, K. A., *The Dostoevsky Encyclopedia*, Greenwood Press, Westport, Connecticut/London, 2004, p. 88. En la libreta de apuntes para *Los demonios*, el autor ruso escribe: “Carácter oscuro, apasionado, demoníaco, desordenado, sin medida; se plantea el problema supremo: ¿ser o no ser? ¿Vivir o destruirse?” Citado por Pareyson, L., *Dostoevskij: filosofía, romance e experiencia religiosa*, Enadudi, Turin, 1993 [ed. en castellano *Dostoievski. Filosofía, novela y experiencia religiosa*, trad. Constanza Giménez Salinas, Encuentro, Madrid, 2007, p. 67].

²⁵ Citado en: Leatherbarrow, W. J., “The Devil's Vaudeville: «Decoding» the Demonic in Dostoevsky's *The Devils*”, en: Davidson, P. (ed.), *Russian Literature and Its Demons*, Berghahn Books, 2000, p. 302.

añadirá de forma desesperada que “el fuego está en el cerebro de la gente, no en el tejado de las casas”.²⁶

A la vista de sus cuatro grandes dramas novelados *Crimen y Castigo* de 1866, *El idiota* de 1868-69, *Los demonios* de 1872, y *Los hermanos Karamazov* de 1879-80, podemos reconocer en todos ellos la misma inquietud acerca del destino moderno, casi a modo de diagnóstico y de remedio. Como dejan observar las notas para *El idiota*, los temas de la transgresión, la muerte y la salvación son continuamente recurrentes en el corpus dostoiévskiano. No se advierte entre obra y obra un perfeccionamiento acerca de dichas cuestiones, lo que significa que la temática principal ya aparece perfectamente modulada desde el principio de esa gran producción. Dicho con otras palabras, en *Crimen y Castigo* de 1866 ya están articuladas de manera sintética a mi modo de ver todas las preocupaciones en torno al nihilismo, el héroe, el crimen y la salvación, y no es en vano que Marcel Proust sostuviera que todo el corpus podía perfectamente llamarse de la misma manera, a saber “crimen y castigo”.²⁷ ¿Cuál es pues el armazón de dichas composiciones? Publicado originalmente en la revista *Русский вестник* (*El mensajero ruso*) de manera seriada a lo largo de doce mensualidades, *Crimen y Castigo* relata la crisis que precede y sobreviene a Rodion Romanovitch “Raskolnikov”, un joven estudiante con un acentuado sentido por la justicia social, cuando planea el asesinato de la prestamista Alyona Ivanovna. Esta iniciativa le viene dada como solución a la injusticia del mundo, de acuerdo a un plan tejido desde la oscuridad de su habitáculo. Se trata de un programa de fuerte inspiración revolucionario-napoleónica que legitima a todo “hombre superior” a tomarse la justicia por su mano y transformar el mundo a su imagen y voluntad. De manera parecida a los héroes de la generación de los 40, Raskolnikov en principio sólo había fantaseado con dicha idea, la cual había publicado en un artículo. Pero llegado cierto momento, y asumiendo ya el espíritu propio de los 60, la lleva por fin a la *acción*. En un momento determinado de la novela, a un paso todavía de la desesperación por el horror desatado en su acto, el joven resume dicho programa:

Sólo creo en mi idea cardinal, a saber, que los seres humanos se reparten en ley natural y en general en dos categorías: la inferior (ordinaria), por así decirlo, el material que sirve sólo para la reproducción de la especie, y aquella compuesta de individuos en pleno sentido de la palabra, es decir, con capacidad o talento para *decir algo nuevo* en el ámbito de sus quehaceres. [...] La primera categoría está compuesta de gente

²⁶ Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, p. 638.

²⁷ Proust, M., *On Art and Literature*, trad. Sylvia Townsend Warner, Carol & Graf, New York, 1984, p. 381.

conservadora y pacífica por naturaleza, que vive en la obediencia y se desvive por ser obediente. En mi opinión, es deber de tales gentes ser obedientes porque tal es su vocación; y en ello no tienen por qué ver nada humillante. Los que componen la segunda categoría infringen todos ellos la ley: son destructores o se inclinan a la destrucción, según sus diversas aptitudes. Los delitos de éstos son, por supuesto, tan relativos como variados. La mayoría de ellos exigen, cada uno a su modo, la destrucción de lo presente en nombre de algo mejor.²⁸

La primera categoría de seres humanos es siempre, afirma Raskolnikov, “dueña del presente”, mientras que la segunda “es dueña del futuro”. Los sujetos de la primera “protegen el mundo y multiplican el número de sus congéneres; los segundos empujan el mundo y lo guían hacia su meta”. Con el respaldo y la fuerza moral que tributa toda fe en una “Nueva Jerusalem” (“Aporto mi ladrillo, por así decirlo, a la felicidad universal”) Raskolnikov asume de esa manera la tarea histórica de, hacha en mano, neutralizar a Aliona Ivanovna, la vieja usurera que atormenta a los inquilinos del vecindario:

Pero si tal individuo necesita, en pro de su idea, pasar por encima de un cadáver o un charco de sangre, creo yo que puede hallar en su fuero interno, o en su conciencia, autorización para pasar por encima de un charco de sangre, por supuesto y entiéndase bien, según la categoría y el carácter de su idea.²⁹

Habíamos visto en el capítulo anterior cómo, para las corrientes excepcionalistas, *soberano* es quien está *por encima* de la ley y “quien decide sobre el estado de excepción”, lo que en el terreno ideológico le viene dado en virtud de una supuesta superioridad moral. Esta misma lógica queda aquí mismo reproducida mediante la dicotomía persona ordinaria/persona extraordinaria, y la consiguiente contraposición entre *derecho oficial* vs. *derecho íntimo*: “La persona *extraordinaria* tiene derecho..., no quiero decir un derecho oficial, sino un derecho íntimo, a permitirse en su conciencia la infracción... de ciertos obstáculos y sólo cuando lo exige la realización de su idea... idea de la que en algún caso puede depender la salvación de la humanidad entera”.³⁰ Hablamos de una especie de

²⁸ Cfr. Dostoievsky, F. M., *Crimen y Castigo*, trad. Juan López Morillas, Alianza, Madrid, 2004, pp. 335-336.

²⁹ *Ibid.*, p. 336. Es interesante notar cómo, además de una función estilística, la elección del hacha como arma homicida tiene para Dostoievsky posiblemente un carácter simbólico ya que, tal y como había escrito Chernichevsky en una carta a Herzen: “Sólo el hacha puede liberarnos, y nada más que el hacha es capaz de hacerlo” (citado en Lauth, R., “*He visto la verdad*”. *La filosofía de Dostoievsky en una exposición sistemática*, trad. Alberto Ciria, Thémata, Sevilla, 2014, p. 328).

³⁰ Cfr. Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, p. 334.

“derecho al delito”. En el título original de la novela (Преступление и наказание), el primer sustantivo connota la idea de superación de un impedimento. Para Raskolnikov, la creación de nuevos espacios históricos deriva de un salto por encima del derecho positivo, de manera que Licurgo, Solón, Mahoma, Napoleón, o sea todos “los que tienen algo nuevo que decir, por poco que sea, han de ser por su índole misma delincuentes [...]”. De lo contrario, les será difícil salirse de la rutina. Y permanecer en ella es algo que no pueden consentir”.³¹ Como etiqueta y como temática, “crimen y castigo” refiere así de modo ambivalente tanto al supuesto crimen posicional de Alyona Ivanovna y su castigo de mano del protagonista como, por otro lado, al crimen que supone castigarla transgrediendo los límites de lo dado a partir de una supuesta naturaleza extraordinaria desde la que el héroe de la novela dice haber alcanzado a contemplar la Historia. El nombre de Raskolnikov (del ruso *Раскол*: cisma, escisión), es en sí mismo una elección simbólica de Dostoievsky para significar el malestar ontológico que sobreviene a la desconexión entre lo prójimo y lo lejano, y que le lleva en último término al pecado imperdonable de su acción.³² Y para subrayar, por la fuerza del contraste, el acto sintético de su expiación final ante Dios. Como señaló el pensador Nikolai Berdiaev acertadamente:

El hombre que se cree un Napoléon, un gran hombre, un hombre-dios, al traspasar los límites de lo permitido por la naturaleza humana semejante a Dios, cae a lo hondo; se convence de que no es un superhombre, sino un bicho tembloroso, bajo e impotente. Raskolnikov reconoce su impotencia absoluta, su nada. La prueba de los límites de su libertad y de su poder tiene terribles resultados. Raskolnikov se destruye a sí mismo junto con la insignificante vieja nula y maléfica. Tras el crimen, que es un mero experimento, pierde su libertad y queda aplastado por su impotencia. Entiende que es fácil matar a una persona; que ese experimento no es tan difícil, pero que no da fuerza alguna; que priva al hombre de su fuerza espiritual. No ha pasado nada “grande”, no “extraordinario”, ni universal por el hecho de que Raskolnikov mate a la usurera, sino que él mismo ha quedado aplastado por la nulidad de lo ocurrido. La ley eterna ha vuelto por sus fueros, él ha caído bajo su poder. [...] Raskolnikov es, ante todo, un ser desdoblado, refractado, cuya libertad está alienada por su enfermedad interior. Pues los seres verdaderamente grandes conservaron ante todo su integridad y su unidad. Dostoievsky desenmascara la mentira de toda pretensión de ser un superhombre.³³

³¹ *Ibid.*, p. 335.

³² Cfr. Djermanović, T., *Dostoyevski: entre Rusia y occidente*. Herder, Barcelona, 2006, p. 58.

³³ Berdiaev, N., *El espíritu de Dostoyevski*, trad. Olga Trankova Tabatadze, Sebastian Montial y Arut Mrowczynski-Van Allen, Nuevo Inicio, Granada, 2008, pp. 102-103.

1.3. Nietzsche: el nihilismo como muerte de las referencias

Para los novelistas rusos, Dostoievsky a la cabeza, la crisis moderna es esa tensión anunciada cuando el mundo ha renunciado a los antiguos códigos de referencias, en una llamada a recuperarlos. Una tesis asumida en parte por Friedrich Nietzsche, quien también había constatado la hecatombe moderna como la noche oscura que acontece tras la *muerte* de Dios. Esta idea de “muerte” de Dios implica en Nietzsche, sin embargo, una ampliación del diagnóstico, pues lo que él constata es que el nihilismo es ciertamente la consecuencia de la ausencia de referencias efectivamente desplazadas por una acción agente, pero evidenciando su ya imposible retorno. Mientras para los novelistas rusos el dictamen era una conminación a reconocer quién había matado a Dios a fin de poder volver a Él, para Nietzsche no importa tanto quién o qué ha matado a Dios, sino qué vida nos corresponde vivir a partir de ahí. Esta cuestión viene formidablemente ilustrada en la conocida parábola del insensato de *La gata ciega*:

El insensato. — ¿No habéis oído hablar de aquel insensato que en la claridad de la mañana encendió una lámpara, corrió al mercado y no dejaba de gritar: “¡Busco a Dios, busco a Dios!”? — Dado que allí estaban congregados muchos de los que precisamente no creían en Dios, esto provocó en ellos una sonora carcajada. ¿Acaso se ha perdido?, dijo uno. ¿Se ha extraviado como un niño?, dijo otro. ¿O es que se ha escondido? ¿Nos tiene miedo? ¿Se ha hecho a la mar en un barco? ¿Ha emigrado? — así chillaban y reían sin orden alguno. El hombre frenético saltó en medio de ellos, atravesándolos con la mirada. “¿Adónde ha ido Dios?”, gritó, “¡yo os lo voy a decir! *¿Nosotros lo hemos matado* — vosotros y yo! ¡Todos nosotros somos sus asesinos! ¿Pero cómo hemos hecho esto? ¿Cómo fuimos capaces de bebernos el mar hasta la última gota? ¿Quién nos dio la esponja para borrar todo el horizonte? ¿Qué hicimos cuando desencadenamos esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros? ¿Lejos de todos los soles? ¿No nos caemos de bruces continuamente? ¿Y hacia atrás, hacia los lados, hacia delante, hacia todos los lados? ¿Hay aún arriba y abajo? ¿No vagamos como a través de una nada infinita? ¿No sentimos el alentar del espacio vacío? ¿No hace ahora más frío? ¿No llega continuamente la noche y más noche? ¿No tendrían que encenderse lámparas en pleno día? ¿No escuchamos aún nada del ruido de los sepultureros que entierran a Dios? ¿No olemos aún nada de la putrefacción divina? — También los dioses se

descomponen. ¡Dios ha muerto! ¡Dios sigue muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! ¿Cómo nos consolaremos ahora, asesinos entre asesinos? Lo más sagrado y lo más poderoso que hasta ahora poseía el mundo, se ha desangrado bajo nuestros cuchillos. — ¿quién nos enjuagará esta sangre? ¿Con qué agua lustral podremos limpiarnos? ¿Qué fiestas expiatorias, qué juegos sagrados tendremos que inventar?³⁴

Como podemos observar, el hecho de la muerte de Dios, en realidad, no tiene a los ojos del filósofo nada de negativo por sí mismo, pues *abre* en efecto todo un nuevo espacio de posibilidades de sentido. Nietzsche recoge así, salvando las debidas distancias, el desafío planteado por Hegel en *Glauben und Wissen*.³⁵ Algo ciertamente problemático, empero, una vez constatamos el amilanamiento a la hora de asumir las consecuencias del magnicidio. Pues para sorpresa del insensato,

¿No es la grandeza de este hecho demasiado grande para nosotros? ¿No hemos de convertirnos nosotros mismos en dioses, sólo para estar a su altura? ¡Nunca hubo un hecho más grande —todo aquel que nazca después de nosotros, pertenece en virtud de este hecho a una historia superior que todas las historias existentes hasta ahora!» Aquí calló el hombre frenético y miró nuevamente a sus oyentes: también éstos callaban y lo miraban extrañados. Finalmente, lanzó su lámpara al suelo, rompiéndose en pedazos y apagándose. “Llego demasiado pronto — dijo entonces —, mi tiempo todavía no ha llegado. Este enorme acontecimiento aún está en camino y deambula — aún no ha penetrado en los oídos de los hombres. El rayo y el trueno necesitan tiempo, la luz de las estrellas necesita tiempo, los hechos necesitan tiempo, aun después de que hayan ocurrido, para ser vistos y escuchados. Esta acción les queda todavía más lejos que los astros más lejanos — ¡y sin embargo, la han llevado a cabo!”³⁶

En la cuestión del nihilismo, por tanto, Nietzsche contiene al tiempo que amplía la posición de los rusos. Por un lado, el filósofo aplaude la visión esclavófila que denomina “nihilista” a aquel que atenta de manera negativa contra los grandes valores:

³⁴ Nietzsche, F., *Die fröhliche Wissenschaft*, § 125, KSA 3, p. 481.

³⁵ “[...] [D]ureza que es lo único — en la medida en que lo desenfadado, negligente y particularista de las filosofías dogmáticas y de las religiones naturales va necesariamente desapareciendo — a partir de lo que puede y debe *resucitar* la suprema totalidad en toda su seriedad y desde sus fundamentos más profundos, a la vez abarcándolo todo y en la más radiante libertad de su figura”. Hegel, G. W. F., *Op. cit.*, pp. 431-432. La cursiva es mía.

³⁶ Nietzsche, F., *Op. cit.*, KSA 3, pp. 481-482.

27) *Nihilismo*: falta la meta; falta la respuesta al “¿por qué?” ¿Qué significa nihilismo? -- *que los más altos valores se desvalorizan*.³⁷

Por otro lado, se produce una ampliación del radio de análisis, y nihilismo tiene para Nietzsche también una específica connotación positiva cuando se ocupa de la negación integral de aquellos falsos valores que nos ahogaban en vida, y que aún tras su muerte siguen marcando una siniestra hoja de ruta con su modelo y sus formas. Examinaremos con más detalle esta acepción del nihilismo como transvaloración o renovación axiológica a partir del siguiente capítulo, ya que, para lo que nos interesa en este punto de nuestra disertación, nihilismo tiene una significación negativa por extensión: se aplica a la vacilante destrucción de lo habido por la nunca abandonada reproducción de la transcendencia y la idealidad.³⁸ El nihilismo es por tanto para Nietzsche no la acción puntual de un agente, sino todo un estado de cosas: ése que conduce la acción puntual de los agentes hacia el solo aniquilamiento sin demostrar jamás una auténtica voluntad de creación.

*

En sus formas teóricas más elaboradas, el nihilismo es, como abundaremos en el siguiente párrafo, el momento de oscuridad que sobreviene a la ausencia de sentido. A falta de una alternativa ontopraxológica creíble, el *horror vacui* se traduce en un proceso de determinación disciplinaria de la realidad por la vía unilateral (proceso de totalización o *pars pro toto*) que en completa polarización de la realidad (amigo/enemigo) anula la alteridad arrastrando al sujeto consigo: si no hay espacio para la asimilación, entonces es el turno del exterminio final (*Endlösung*). En lo alto del monte, en las húmedas mazmorras, en los gabinetes de ministros, el redentor es, como diría Dostoievky, un “hombre de acción”. Un personaje que grita en público “viva la muerte”³⁹ como “propaganda por el hecho” de que la vida fáctica inmanente no es en absoluto instancia rectora sobre su voluntad transcendental. De que sólo *vale* aquello que *no es*. De que sólo *es* aquello que *no existe*. Al hilo de esta argumentación, el siguiente cuadro (figura 1) podría servirnos de esbozo como un esquema preliminar de este desarrollo:

³⁷ Nietzsche, F., *NF* otoño 1887, frg. 9 [35], KSA 12, p. 350.

³⁸ “[I]nagotable presencia del Logos, soberanía de un sujeto puro, profunda teología de un destino originario”. Cfr. Foucault, M., “Réponse à une question”, en: *Dits et écrits*, I, Gallimard, Paris, pp. 701-723 [ed. en castellano: “Respuesta a una pregunta”, en: *Las redes del poder*, trad. de Fernando Crespo, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2014, p. 38].

³⁹ Grito lanzado por Millán-Astray con motivo del “Día de la raza” (12 de octubre de 1936) como respuesta al último discurso público de Miguel de Unamuno.

Procesos de modernización	Muerte de las referencias/ Muerte de Dios	Nihilismo
		Afirmación del Logos/Sujeto/Historia Voluntad de muerte Negación de la alteridad

El héroe nihilista como redentor totalitarista al servicio de la ética del dominio. La suspensión del presente en nombre del futuro. La reducción de la existencia real a la nada. De Robespierre al GULAG y a Auschwitz, de Necháyev a la *Rote Armee Fraktion*, del terrorismo yihadista a Ted Kaczynski el “Unabomber”, el terror voluntarista se vuelve un instrumento al servicio de la Historia, y con ello su usurpador:

La Historia la hacen minorías activas y con determinación, no la mayoría, la cual rara vez tiene una idea clara y consistente de lo que realmente quiere. Hasta que llegue el momento del empuje final hacia la revolución, la tarea de los revolucionarios no será tanto ganar el apoyo superficial de la mayoría como reunir un pequeño núcleo de personas fuertemente comprometidas. En cuanto a la mayoría, bastará con concienciarles de la existencia de la nueva ideología y recordársela con frecuencia; si bien, por supuesto, será deseable obtener un apoyo mayoritario, siempre que esto pueda hacerse sin debilitar el núcleo de personas seriamente comprometidas.⁴⁰

2. El héroe moderno como terrorista

2.1 El caballero andante *contra* el desplazamiento de la episteme moderna

Los procesos que, en los albores de la modernidad, conducen en efecto en un momento determinado a la “muerte de Dios” y a la apertura de su espacio, son diversos y se articulan de un modo complejo. Juega en ellos un papel operativo el vaciamiento del lado de la razón

⁴⁰ Kaczynski T., “The Unabomber Manifesto” [65 páginas/34.000 palabras], The New York Times y The Washington Post, 19 de septiembre 1995, § 189.

instrumental, cuya presencia en la cultura industrial viene aireada, como hemos visto, por el relato de detectives.

El genealogista francés Michel Foucault ha querido revelar los presupuestos de este oscuro juego de confluencias y dispositivos en su arqueología de la “episteme” moderna. En *Las palabras y las cosas* (*Les mots et les choses*, 1966), Foucault intenta explicar las mutaciones de la primera modernidad en términos de disociación entre los significantes y los significados. Si durante la edad clásica las formas del saber en occidente se administraban por la modalidad de la representación, a partir de un cierto momento la relación de adecuación y correspondencia entre las palabras y las cosas pierde vigencia.⁴¹ Para aquella *episteme*, las palabras eran signos de las cosas y se representaban como reflejo especular en la conciencia del sujeto, de manera que quien quería conocer las cosas no tenía más que transitar a través del pensamiento de estos signos especulares hasta su *origen*. El saber era un descifrar, y el universo es *legenda – cosas que leer*.⁴² En los campos y parajes de la modernidad, en cambio, las palabras dejan de representar a las cosas en tanto que signos para, en un paulatino deslizamiento discursivo, remitir a otras palabras. Se pierde el centro como lugar del origen. La correspondencia identitaria se diluye, y los significantes no alcanzan ya las cosas.⁴³ En una conocida y descriptiva cronología de *Götzen-Dämmerung*, Nietzsche diría que el “mundo verdadero” se ha convertido en una fábula:

1. El mundo verdadero, asequible al sabio, al piadoso, al virtuoso, - él vive en ese mundo, *él es ese mundo*.

(La forma más antigua de Idea, relativamente inteligente, simple, convincente.

Transcripción de la tesis “yo, Platón, soy la verdad”).

2. El mundo verdadero, inasequible para el ahora, pero prometido al sabio, al piadoso, al virtuoso (“al pecador que hace penitencia”).

(Progreso en la definición de Idea: ésta se vuelve más sutil, más capciosa, más inaprensible, - *se convierte en una mujer*, se hace cristiana...).

⁴¹ Foucault, M., *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost, S. XXI, México, 2005, pp. 53-82. Es importante subrayar que el título original de la obra iba a ser “El orden de las cosas”, sólo modificado por razones editoriales para evitar la confusión con dos obras estructuralistas publicadas con cierta cercanía temporal (cfr. Eribon, D., *Michel Foucault*. Flammarion, Paris, 1991, pp. 182-183).

⁴² Foucault, M., *Op. cit.*, p. 47. En la página 42 se lee: “Entre las marcas y las palabras no existe la diferencia de la observación y la autoridad aceptada, o de lo verificable y la tradición. Por doquier existe un mismo juego, el del signo y lo similar, y por ello la naturaleza y el verbo pueden entrecruzarse infinitamente, formando, para quien sabe leer, como un gran texto único”.

⁴³ *Ibid.*, cap. VIII y IX.

3. El mundo verdadero, inasequible, indemostrable, ya no es susceptible de ser prometido, pero que en cuanto pensado es consuelo, obligación, imperativo.

(En el fondo, el viejo sol, pero visto a través de la niebla y el escepticismo; la Idea, sublimizada, pálida, nórdica, königsburguense).

4. El mundo verdadero -¿inalcanzable? En todo caso, inalcanzado. Y en cuanto inalcanzado, también *desconocido*. Por consiguiente, tampoco nada consolador, redentor, no obliga a nada: ¿a qué podría obligarnos algo desconocido? ...

(Mañana gris. Primer bostezo de la razón. Canto del gallo del positivismo).

5. El “mundo verdadero” - una Idea que ya no sirve para nada, que ya ni siquiera obliga, -una Idea que se ha vuelto inútil, superflua, *por consiguiente* una Idea refutada: ¡acabemos con ella!

(Día claro; desayuno; retorno del bon sens y de la jovialidad; rubor avergonzado de Platón; ruido endiablado de todos los espíritus libres)

6. Hemos abolido el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿Acaso el aparente?... ¡No! ¡*Al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!*

(Mediodía; instante de la sombra más corta; final del error más largo; punto culminante de la humanidad; INCIPIT ZARATHUSTRA).⁴⁴

En el orden del mundo que aquí estamos describiendo, la crisis sobreviene provocada por este desajuste entre las ideas y sus referencias mientras aún seguimos necesitando su correspondencia. Nos movemos entre los momentos 3 y 4 de la referida progresión nietzscheana. La figura paradigmática aquí, según Foucault, es “Don Quijote”, un personaje nostálgico de otro tiempo (momento 2) que se afana (momento 3) contra este moderno descentramiento (momento 4) pagándolo en decepción y sufrimiento. Publicada a comienzos de 1605, la novela de Cervantes se nos revela así como la primera obra propiamente moderna, ahí donde “terminan los juegos antiguos de la semejanza y de los signos” y “se anudan nuevas relaciones”:

Don Quijote no es el hombre extravagante, sino más bien el peregrino meticuloso que se detiene en todas las marcas de la similitud. Es el héroe de lo Mismo. Así como de su estrecha provincia, no logra alejarse de la planicie familiar que se extiende en torno a lo Análogo. La recorre indefinidamente, sin traspasar jamás las claras fronteras de la diferencia, ni reunirse con el corazón de la identidad. Ahora bien, él mismo es a semejanza de los signos. Largo grafismo flaco como una letra, acaba de escapar directamente del

⁴⁴ Nietzsche, F., *Götzen Dämmerung*, KSA 6, pp. 80-81.

bostezo de los libros. Todo su ser no es otra cosa que lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transcrita. Está hecho de palabras entrecruzadas; pertenece a la escritura errante por el mundo entre la semejanza de las cosas. Sin embargo, no del todo: pues en su realidad de hidalgo pobre, no puede convertirse en caballero sino escuchando de lejos la epopeya secular que formula la Ley. El libro es menos su existencia que su deber. Ha de consultarlo sin cesar a fin de saber qué hacer y qué decir y qué signos darse a sí mismo y a los otros para demostrar que tiene la misma naturaleza que el texto del que ha surgido. Las novelas de caballería escribieron de una vez por todas la prescripción de su aventura.⁴⁵

Visto a través de este prisma, Don Quijote no es el héroe ex-céntrico que a menudo se ha querido ver, sino precisamente un “hombre de centro” en la vorágine de un mundo donde las referencias tienden aceleradamente a escapar de su lado. Don Quijote interioriza sobremanera esa tensión planteada cuando el mundo ha cambiado y no sabemos cómo adaptarnos a su nueva modalidad de ser.⁴⁶ Renuente a dejarse transformar, en el vórtice de ese torbellino su llamada a la restauración invoca *la acción*. Años después de su publicación, en el corazón mismo del proyecto moderno, Ludwig Tieck (1773-1853) traduciría para el romanticismo el concepto quijotesco de “hazaña” por *Tathandlung* (literalmente: la acción por el hecho) en clara alusión al idealismo fichteano. Y el mismo Turgenev, en un ensayo de 1860 titulado *Hamlet y Don Quijote*,⁴⁷ explica la tipología antinómica entre la reflexión inactiva y la acción idealista y práctica. Contra la pavorosa oquedad abierta en el tablero de la significación, la solución es la “acción”. La *acción directa*. En sus *Meditaciones del Quijote* de 1914, el filósofo español Ortega y Gasset liquidará este imperativo de la acción en lo que denominó “voluntad de aventura”, es decir una decisión de fuerza (“Bien podrán los encantadores quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo será imposible”)⁴⁸ que sitúa al aventurero en la frontera límite desde la que poder devolver a la realidad a la correspondencia de partida:

⁴⁵ Foucault, M., *Op. cit.*, p. 53.

⁴⁶ “Y así, considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos”. Cervantes, M., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, primera parte, cap. XXXVIII.

⁴⁷ Turgenev, I. S., *Гамлет и Дон Кихот*, Discurso impartido en beneficio de la “Sociedad para la ayuda de escritores y científicos indigentes” 10 de enero de 1860 [ed. en castellano: *Hamlet y don Quijote*, Sequitur, Madrid, 2008].

⁴⁸ Cervantes, M., *Op. cit.*, segunda parte, cap. XVII.

En la voluntad de aventuras, en el esfuerzo y en el ánimo nos sale al camino una extraña naturaleza biforme. Sus dos elementos pertenecen a mundos contrarios: la querencia es real, pero lo querido es irreal.⁴⁹

Ante esta una nueva realidad dislocada en dos mundos separados, los exiguos trabajos del héroe aspiran a reconciliarlos. No son aquí gratuitas las constantes menciones del caballero andante a una “Edad de oro” como referencia de origen y de restauración: “yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse”.⁵⁰ Toda una política de lo *originario*, defendida y practicada al extremo de la violencia.⁵¹ Esta pretensión de síntesis de elementos disociados (de “desaguisado”) por el viaje de acción, tan vigente luego a lo largo de toda la filosofía romántica e idealista posterior, no se presenta, por lo demás, como un principio del placer, sino que es un constitutivo del *deber-ser*.⁵² Algo bien diferente por cierto de los héroes que lo precedían.⁵³

*

Es para ese fin, señala entonces Foucault, que para Don Quijote “todo su camino es una búsqueda de similitudes: las más mínimas analogías son solicitadas como signos adormecidos que deben ser despertados para que empiecen a hablar de nuevo”.⁵⁴ Don Quijote piensa continuamente lo real desde lo simbólico, y eso le hace ganarse el sobrenombre de “ingenioso hidalgo”. Don Quijote no ha visto nunca a Dulcinea, quien existe sólo por el

⁴⁹ Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*, § 15 “El héroe”. Publicaciones de la residencia de estudiantes, Madrid, p. 186.

⁵⁰ Cervantes, M., *Op. cit.*, primera parte, cap. XX. Y en un capítulo anterior: “Dichosa edad y siglos dichosos aquéllos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. [...] No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interés, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había qué juzgar, ni quién fuese juzgado”. *Ibid.*, primera parte, cap. XI.

⁵¹ “Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, solas y señoras, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen, y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad. Y ahora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta; porque allí, por los resquicios o por el aire, con el celo de la maldita solicitud, se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste. Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos”. *Ibid.*

⁵² “Y así aprendemos que actuar es el alma del mundo; no disfrutar, ni hacerse el sentimental o el sofisticado, sino que sólo a través de ella [la acción] nos volvemos semejantes a Dios”. Lenz, J. M. R., *Über Götz von Berlichingen*, en: *Werke und Briefe*, t. II, p. 638.

⁵³ Recuerda Ortega: “los hombres de Homero pertenecen al mismo orbe que sus deseos”. Ortega y Gasset, J., *Op. cit.*, p. 186.

⁵⁴ Foucault, M., *Op. cit.*, p. 54.

hecho de ser él caballero andante;⁵⁵ pero obliga a todos los transeúntes a reconocer su belleza absoluta. Igualmente, una venta le parece un castillo, o una comitiva nocturna de clérigos le resultan soldados preparados para el ataque, con sus sobrepellices por camisas sobre corazas y sus antorchas por hachas.⁵⁶ Con la mirada puesta en la unidad transcendente, Don Quijote juzga lo real desde el reino de lo ideal; y cuando constata a su pesar que no se corresponden, lo tacha de “encantamiento”.⁵⁷ Los discursos y valores asimilados por él en sus lecturas nocturnas de libros de caballería⁵⁸ son sin duda la base para esos abusos epistémicos.⁵⁹ Toda la novela, capítulo tras capítulo y aventura tras aventura, consiste en la confrontación entre estas proyecciones y la verdadera realidad, para desembocar por fin en una posterior melancolía al comprender lo infundado de esas certidumbres. De salvador, a “Caballero de la Triste Figura”. Como luego sintetizaría Nietzsche casi tres siglos más tarde:

Un nihilista es la persona que juzga que el mundo tal y como es *no* debería ser, mientras que el mundo que debería ser, no existe. De ahí que la existencia (la acción, el sufrimiento, el deseo, el sentimiento) no tenga ningún sentido; el pathos del nihilista es el pathos de lo “en vano”.⁶⁰

Es este contraste entre realidad externa y existencia simbólica individual, en definitiva, lo que acerca al héroe a la sociopatía obsesiva. Y el que vuelve al héroe socialmente inadecuado para vivir en sociedad:

⁵⁵ “Dios sabe si hay Dulcinea, o no, en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosa cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo”. Cervantes, M., *Op. cit.*, segunda parte, cap. XXXII.

⁵⁶ “Deteneos, caballeros, o quienquiera que seáis, y dadme cuenta de quién sois, de dónde venís, adónde vais, qué es lo que en aquellas andas lleváis; que, según las muestras, o vosotros habéis fecho o vos han fecho algún desaguisado, y conviene y es menester que yo lo sepa, o bien para castigaros del mal que fecistes o bien para vengaros del tuerto que vos hicieron”. *Ibid.*, primera parte, cap. XIX.

⁵⁷ “¿Qué es posible que en cuanto ha que andas conmigo no has echado de ver que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que son todas hechas al revés? Y no porque ello sea así, sino porque andan siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan, y las vuelven según su gusto, y según tienen la gana de favorecernos o destruirnos”. *Ibid.*, primera parte, cap. XXV.

⁵⁸ “En resolución, él se enfrascó tanto en la lectura que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y turbio en turbio, y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio... Rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras”. *Ibid.*, primera parte, cap. I.

⁵⁹ “[T]odas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos”. *Ibid.*, primera parte, cap. XXI.

⁶⁰ Nietzsche, F., *NF*, Otoño 1887, frg. 9 [6], KSA 12, p. 366.

Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso —que eran los más del año—, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda.⁶¹

2.2 De Dostoievsky a Batman

Si hoy podemos decir que el personaje de Don Quijote es la primera aparición del héroe moderno, es porque con él se pone por primera vez en escena la problemática que la modernidad tardía finalmente localizaría como “nihilismo”. Como ha señalado Hans U. Gumbrecht con fino acierto, sólo bajo las condiciones de la disociación entre ser y voluntad los héroes se vuelven terroristas, pues “en el terrorismo habita [...] la posibilidad moderna del héroe”.⁶² La más conocida y popular de todas las aventuras del caballero andante, aquella donde Don Quijote toma los molinos de viento por gigantes, reproduce una vez más esta disfunción proyectiva, con un añadido explícito: de los ejemplos aprendidos en las lecturas de sus libros de caballería, Don Quijote presupone sin más que los gigantes son de por sí culpables, y que por tanto deben ser castigados (“Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete, Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar”). Nos encontramos aquí con un caso, aunque primario todavía, de generalización desde la particularidad tal y como hemos estudiado en el capítulo anterior,⁶³ y que ahora precisamos como un caso específico de ideologización por disociación. Que se consolida, además, con el continuo recurso a la ceguera de los demás.⁶⁴

Esta continua búsqueda particularista en derredor de culpables que deben ser castigados en el nombre de una justicia mayor aunque ello signifique la transgresión del orden jurídico establecido, esto es, decimos, un rasgo caracterológico propio del héroe en el relato moderno-

⁶¹ Cervantes, M., *Op. cit.*, primera parte, cap. I.

⁶² Gumbrecht, H. U., “Don Quijote oder der moderne Held als Terrorist”, en: *Merkur* 9/10, sept-oct 2009, 63. Jg., Berlin, p. 879.

⁶³ Ver *infra*, cap. 3, § 2.2.

⁶⁴ “-¡Ah, señor mío! -dijo a esta sazón la sobrina-; advierta vuestra merced que todo eso que dice de los caballeros andantes es fábula y mentira, y sus historias, ya que no las quemasen, merecían que a cada una se le echase un sambenito, o alguna señal en que fuese conocida por infame y por gastadora de las buenas costumbres. -Por el Dios que me sustenta -dijo don Quijote-, que si no fueras mi sobrina derechamente, como hija de mi misma hermana, que había de hacer un tal castigo en ti, por la blasfemia que has dicho, que sonara por todo el mundo. ¿Cómo que es posible que una rapaza que apenas sabe menear doce palillos de randas se atreva a poner lengua y a censurar las historias de los caballeros andantes? ¿Qué dijera el señor Amadís si lo tal oyera? Pero a buen seguro que él te perdonara, porque fue el más humilde y cortés caballero de su tiempo, y, demás, grande amparador de las doncellas”. Cervantes, M., *Op. cit.*, segunda parte, cap. VI.

nihilista. Como síntoma histórico, recorre de manera transversal todas las pretensiones restauradoras del Todo-Uno a lo largo de la modernidad. Su lógica es la del *crimen y el castigo*, y en los productos culturales ésta se ve refractada⁶⁵ en una estructura narrativa fundamental correspondiente: la encontramos diacrónicamente en la exposición cervantina del héroe de acción y puro de intención, así como en muchos de los héroes individualistas románticos, en un movimiento que parte de Alemania y se traslada “a todos esos países donde había algún tipo de disconformidad social o insatisfacción, particularmente, a aquellos oprimidos por pequeñas élites de hombre brutales, opresivos o incompetentes; en especial, a Europa del Este”.⁶⁶ Como ya apuntamos anteriormente en este mismo capítulo, dicho movimiento toma finalmente conciencia de sí en el corpus de la obra de F. Dostoievsky y en la novela del mismo nombre, culmen reflexivo de la modernidad tardía sobre sí misma.

El espíritu de la modernidad, evidentemente, no acaba con el S. XIX, sino que llegado el S. XX extiende su influencia sobre sus ascendentes, también sobre los productos de la industria cultural. Una parte de la crítica cultural contemporánea ha intuido esta eventualidad, subrayando unos u otros aspectos en un crisol de rasgos posibles, desde sus formas de producción técnica a la creación canónica de sus mitos.⁶⁷ A mi entender, en el corazón de ese

⁶⁵ Ver infra, cap. 1, § 3.2.

⁶⁶ Berlin, I., *Las raíces del romanticismo*, trad. de Silvina Marí, Taurus, 2000, p. 175. Para las raíces filosóficas del fenómeno romántico, se puede ver entre las producciones más recientes: Beiser, F. C., *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*, Harvard University Press, Cambridge, 2004; Frank, M., *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*, State University of New York Press, Albany, 2004; Rajan, T./Arkady P. (eds.), *Idealism without Absolutes: Philosophy and Romantic Culture*, State University of New York Press, Albany, 2004; Roberts, D./Peter M., *Dialectic of Romanticism: A Critique of Modernism*, Continuum, New York, 2004; Armstrong, C. I., *Romantic Organicism: From Idealist Origins to the Ambivalent Afterlife*, Palgrave Macmillan, New York 2003; Mahoney, C., *Romantics and Renegades: The Poetics of Political Reaction*, Palgrave Macmillan, New York, 2003; Labbe, J. M., *The Romantic Paradox: Love, Violence, and the Uses of Romance, 1760-1830*, St. Martin's, New York, 2000; Lundeen, K., *Knight of the Living Dead: William Blake and the Problem of Ontology*, Susquehanna University Press, Selinsgrove, 2000.

⁶⁷ Entre el fondo publicado desde el año 2000 podemos referir: Franta, A., *Romanticism and the Rise of the Mass Public*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007; Lawlor, C., *Consumption and Literature: The Making of the Romantic Disease*, Palgrave Macmillan, New York, 2006; O'Neill, M./Mark S., *Romanticism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Routledge, New York, 2005; Worthington, H., *The Rise of the Detective in Early Nineteenth Century Popular Fiction*, Palgrave, New York, 2005; Haywood, I., *The Revolution in Popular Literature: Print, Politics and the People, 1790-1860*, Cambridge University Press, New York, 2004; Stein, A., *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2004; Coleman, D., *Myth, History, and the Industrial Revolution*, Palgrave, New York, 2003; Wheatley, K. (ed.), *Romantic Periodicals and Print Culture*, Frank Cass, London, 2003; Russell, G./Clara T. (eds.), *Romantic Sociability: Social Networks and Literary Culture in Britain, 1770-1840*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002; Erickson, L., *The Economy of Literary Form: English Literature and the Industrialization of Publishing, 1800-1850*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London, 2000; Gamer, M., *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000. También Pattison, R., *The Triumph of Vulgarly: Rock Music in the Mirror of Romanticism*, Oxford University Press, New York, 1987. En el ámbito castellano destaca Molinuevo Martínez, J. L., *Magnífica miseria. Dialéctica del Romanticismo*, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia, 2009. Por último, la web-site académica *Romantic Circles* lleva compilando desde febrero de 1997 sendas listas

espíritu que llamamos “moderno” se encuentra el problema recién expuesto de la escisión real/ideal y el anhelo (*Sehnsucht*) de absoluto, cuyo imperativo revoluciona el presente transgrediéndolo. De ahí que el relato hegemónico sea el del crimen y el castigo como elemento conductor y aglutinador de sus principales narrativas: en la narrativa positiva, la escisión como crimen y el castigo como redención; en la narrativa crítica sobre el problema, el castigo como crimen y el arrepentimiento como castigo. Respecto a ese último tipo de relatos, entre los ejemplos más ilustres del celuloide tenemos por ejemplo la adaptación de la pieza de teatro de Patrick Hamilton de 1929 *The Rope* (Alfred Hitchcock, 1948). O los personaje de Michelen *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959) y Chris en *Match Point* (Woody Allen, 2005) o Abe Lucas en *Irrational Man* (Woody Allen, 2015). Incluso el cine de terror ha transitado por parte de esos lugares, evidenciando a modo de pre-cuela la posesión demoniaca de los jóvenes e inocentes en la era de la soledad nihilista, como por ejemplo *The Exorcist* (William Friedkin, 1973). Ejemplos de la narrativa positiva, por otro lado, son todavía más sencillos de localizar, ya que casi todos los llamados “héroes americanos” han materializado y sigue justificando ese sueño de trascendencia por la transgresión, desde el western con el ejemplo paradigmático de *The Man who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962), el cine de acción de los 80 con su soldado estepario (*Rambo: First Blood Part II* [George P. Cosmatos, 1985]; *Predator* [John McTiernan, 1987]; *Die Hard* [John McTiernan, 1988]), o el cine urbano: *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971), *Death Wish* (Michael Winner, 1974), *The Brave Man* (Neil Jordan, 2007), etc., con especial mención de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). La fantasía-épica cinematográfica también ha querido legitimar estos modos de restauración, sin ir más lejos con la controvertida destrucción de la “Estrella de la Muerte” y sus innumerables bajas civiles en *Star Wars* (George Lucas, 1977). Lo mismo que una gran parte del cine *mainstream* de animación, fundamentalmente obras de la factoría Disney tales como *Robin Hood* (Wolfgang Reitherman, 1973) o *The Lion King* (Roger Allers, Rob Minkoff, 1994; John Favreau, 2019).

bibliográficas con las representaciones en la ficción de los románticos y el romanticismo en el siglo XX, así como referencias de interpretaciones de la literatura romántica en la música *Pop*, de la relación entre romanticismo y *Cyberpunk*, o los usos del mito de Frankenstein en el cine de Hollywood y *explotation*. Ver Sites, M. J./Fraistat, N. (eds.) <https://www.rc.umd.edu/reference/misc/ficrep/index.html>. Consultado el 28 de septiembre de 2018.

¿Y la industria del comic-book? ¿Dónde queda el héroe de cómic en todo esto, y qué sucede con el caso de Batman en particular? Conforme al argumento recién expuesto, no parece en absoluto imposible un análisis de la relación entre la lógica nihilista recién descrita



FIGURA 2

“clásicos ilustrados” tendían, en líneas generales, a hacer consumible en forma de comic-book obras de la literatura clásica occidental para lectores más jóvenes o iletrados, subordinando como consecuencia el cómic a la literatura en sentido tradicional.⁶⁹ Sikoryak, en cambio, puso en cuestión aquella discutida oposición entre la alta y la baja cultura:⁷⁰ si bien es cierto que el autor adaptó textos literarios clásicos al medio comic-book, lo hizo sin embargo en las formas estilísticas particulares de comics universalmente reconocibles, consiguiendo de esa manera llamar visiblemente la atención sobre la importancia del cómic como medio artístico *independiente* y rebatiendo así su pretendido formato subsidiario al mero servicio de otras artes mayores.⁷¹ Con una

y figuras de culminación de la cultura popular tales como el Hombre-murciélago. Además, no seríamos los primeros en sugerirlo. En el año 2000, las publicaciones del autor Robert Sikoryak en la revista *Drawn and Quarterly* sorprendieron al medio y a la crítica invirtiendo el concepto de *pictorial turn* o “giro pictórico”,⁶⁸ propio sin ir más lejos de los “Classic Illustrated”. Como indica su nombre, los

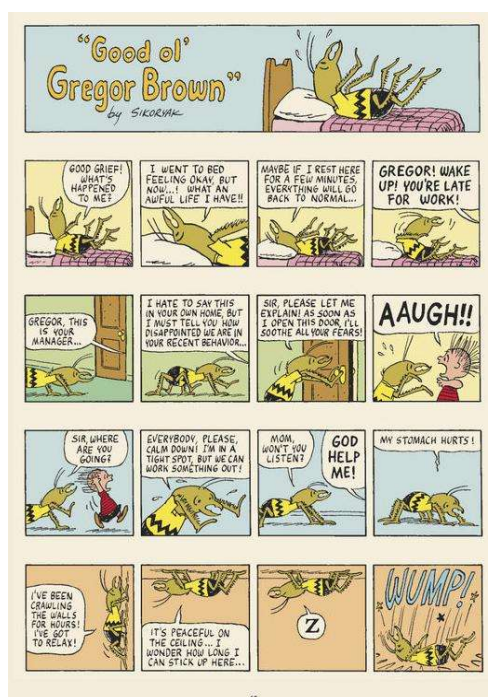


FIGURA 3

⁶⁸ Cfr. Mitchell, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1994. Sobre este concepto se puede ver García, S., *La novela gráfica*, Astiberri, Bilbao, 2010, pp. 16-37.

⁶⁹ “Debido a su función educativa, las páginas de Classic Illustrated se sienten menos seguras respecto de su forma de cómic, de tal modo que separan las palabras y las imágenes y evitan por completo los efectos de sonido”. Witek, J., *Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*, UPM, Jackson/London, 1989, p. 44. Cfr. También García, S., *La novela gráfica*, Astiberri, Bilbao, 2010, pp. 26-27.

⁷⁰ Cfr. infra, Ouverture, § 3.2.

⁷¹ Este asunto está desarrollado en Versaci, R., *This Book Contains Graphic Language. Comics as Literature*, Continuum, New York/London, 2007, cap. 6: *Illustrating the classics. Comic books vs. “Real” Literature*, pp. 182-212 y especialmente pp. 205-208.

sorprendente precisión técnica capaz de recrear dichos estilos particulares, a lo largo de varios números de *Drawn & Quarterly* Sikoryak adaptaba, por ejemplo, el “Inferno” de Dante según el estilo de los comics de *Bazzoka Joe*, “The Scarlet Letter” de



FIGURA 4

Nathaniel Hawthorne en la forma de *Little Lulu*, “Wuthering Heights” de Emily Bronte en la forma de los *Tales from the Crypt* de EC (ver figura 2), o “En attendant Godot” de Samuel Beckett en la narrativa del absurdo de los célebres personajes de animación de la MTV *Beavis and Butthead*. Sikoryak se acercaba a la “Metamorfosis” de Kafka con la grafía de Schulz en su *Peanuts*, donde

es Charlie Brown quien se despierta como bicho (raro) y se hace las mismas preguntas que Gregor Samsa (ver figura 3). O recurre al alienígena Superman para referir a “L’Étranger” de Albert Camus (ver figura 4). Muchas de estas historias han sido posteriormente compiladas en el año 2009 en un Hardcover titulado *Masterpiece Comics*.⁷² Un volumen recopilatorio cuyo formato mismo, además, intenta reconstruir un comic-book de la *Silver age* con la misma distribución en página de las diferentes historias y plantillas publicitarias, aunque ahora consagradas al juego del metalenguaje: cursos de literatura homérica en lugar de lecciones de dibujo, clases para la comprensión de símbolos culturales en lugar de reclamos para jóvenes emprendedores, anuncios de juguetes basados en la literatura clásica, o los típicos espacios dedicados al correo del lector en los que lectores simulados preguntan a modo de complemento al “Profesor S.” (S. de Sikoryak) por el significado de las historietas y las acciones de los personajes. En uno de esos cuadros publicitarios, casi

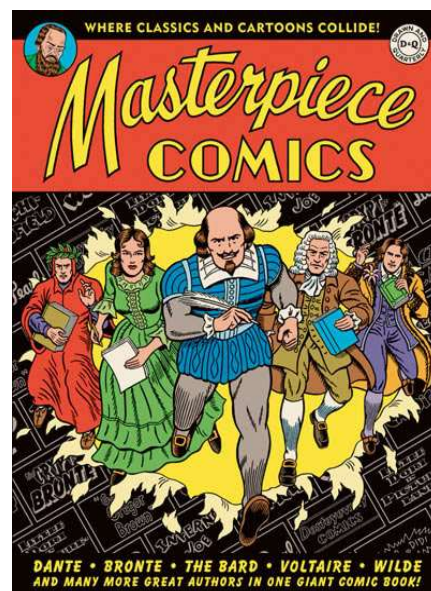


FIGURA 5

⁷² Sikoryak, R., *Masterpiece Comics*, Drawn and Quarterly, Montreal, 2009. Ver figura 5.

inapreciable en una primera hojeada, Sikoryak imita un anuncio de visores X-Ray desde el que pone de manifiesto su propio programa:

Imágenes en Rayos X: un increíble descubrimiento literario. ¡El principio óptico académico realmente funciona! Imagina sostener ante ti un comic-book. Leerlo de cerca te permite “ver” por debajo de las juveniles imágenes en 4 colores hacia un mundo de profundas resonancias emocionales e importantes cualidades artísticas. Mira todos los simpáticos personajes. ¿No son ahora en cierto modo trágicos? Montones de risas y diversión en fiestas de celebración. No se requieren gafas.⁷³

Básicamente, lo que Sikoryak busca significar con sus repertorio de representaciones simbólicas (“World Literature Translated into Cartoon Parodies” lo llama él) es la relación implícita que hay entre ciertas temáticas generales y su tratamiento en diferentes medios a través de estructuras narrativas compartidas a lo largo del tiempo. No se trata aquí de demostrar que hay estilos gráficos capaces de contar una obra clásica de mejor manera que otros - ya que eso sería reincidir en la subordinación de unos medios respecto a otros - sino de dar a entender que existen determinadas problemáticas e inquietudes compartidas que son tratadas a lo largo de la modernidad por *unos y otros* relatos particulares en *uno y otro* medio, sin importar si esos relatos vienen dados en la forma de la literatura clásica o en la de la cultura de masas. En una entrevista concedida en 2010, Sikoryak rememora cómo “[l]a verdadera chispa de emoción fue cuando se me ocurrió que hay paralelismos entre las relaciones de los personajes de Little Lulu y las relaciones de los personajes de The Scarlett Letter”.⁷⁴ A lo que el especialista en comics Santiago García añade: “Poner a *Carlitos* de Schulz como protagonista de *La metamorfosis* de Kafka resulta tan natural que en la tira precedente casi ni nos damos cuenta de que el pobre Charlie Brown se ha convertido en un escarabajo... ¿No lo ha sido siempre?”.⁷⁵ Sin duda, toda una suerte de “polen de ideas” de corte faulkneriano, en lo que el profesor Darío Villanueva ha definido como “coincidencias poligenéticas de formas, temas e innovaciones más allá de un ámbito literario o cultural reducido”.⁷⁶

⁷³ Sikoryak, R., *Masterpiece Comics*, Drawn and Quarterly, Montreal, 2009, contraportada.

⁷⁴ En: <http://thedailycrosshatch.com/tag/r-sikoryak/>

⁷⁵ En: <http://santiagogarciablog.blogspot.com/2009/10/si-esto-fuera-un-clasico.html>. En su trabajo sobre “El mundo de Charlie Brown”, Umberto Eco decía al respecto de las creaciones de Schulz: “Estos niños nos tocan de cerca porque en cierto sentido son monstruos: son las monstruosas reducciones infantiles de todas las neurosis de un ciudadano moderno de la civilización occidental”. Eco, U., *Apocalípticos e integrados*, Tusquets editores, Fábula, Barcelona, 2006, p. 261.

⁷⁶ Villanueva, D., *El polen de ideas*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1991, p. 10.

Para el caso Batman, la jugada tiene lugar en el número 3 de *Drawn & Quarterly*, cuando el autor le da una vuelta meta-narrativa al personaje en clave, precisamente, de “Crimen y castigo”.⁷⁷ Con un agudo ojo asociativo, Sikoryak imita el estilo gráfico y narrativo de los comic-books de Batman dibujados en los años 50 por Bob Kane y Dick Sprang para resumir, en tan sólo 10 páginas y por medio de una inteligente mezcla de signos y caracteres, la novela decimonónica (ver figura 6).

La apuesta arranca con una semi splash-page donde observamos a un Raskol/ Wayne en “plano aberrante” de unos 10 grados⁷⁸ mientras está encerrado en su “Bat-cueva” personal”. El espacio hueco - la oquedad nihilista - como lugar habitacional: si en Dostoievsky leíamos que “[s]u cuchitril se hallaba bajo la techumbre misma de un edificio alto de cinco plantas y más parecía alacena que habitación”,⁷⁹ Wayne perdura sumido en profundas cavilaciones, lejos de la mirada del mundo mientras le acompañan quirópteros y demás demonios interiores. Podría pensarse que vive allí en retirada espiritual, contraído y

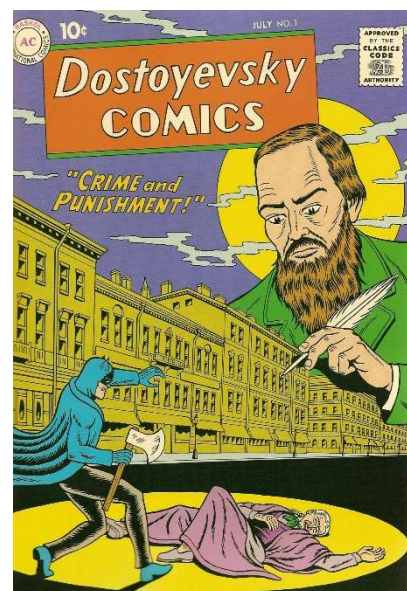


FIGURA 6

refugiado en su ciudadela interior evitando todo mal externo. Pero en realidad es todo lo contrario, pues en lo que ocupa su tiempo es en articular en un escrito una nueva idea radical que cambiará, según él, el destino de la humanidad.

En una noche excepcionalmente calurosa, en una buhardilla extremadamente pequeña, se encuentra el brillante aunque pobre estudiante conocido como Raskol! Reflexionando sobre su miserable condición, baraja un proyecto desesperado para revertir dramáticamente su fortuna. ¿Cuál es su nueva idea radical? ¿Quién se interpondrá en su camino? ¿Por qué dar ese paso? Aquí están las respuestas... en la historia de... ¡Crimen y Castigo!⁸⁰

⁷⁷ Sikoryak, R., *RasKol. Crime and Punishment!*, en: *Drawn & Quarterly*, Vol. 3, 2000, pp. 89-99. Citado por su reedición en Sikoryak, R., *Masterpiece Comics*, Drawn and Quarterly, Montreal, 2009, pp. 46-55.

⁷⁸ El “plano aberrante” o “Dutch angle” es un tipo de plano donde la cámara está ajustada de tal modo sobre su eje que la línea de horizonte del plano no es paralela a la parte inferior del marco de la cámara. Esto produce un punto de vista similar a la inclinación de la cabeza hacia un lado, y dependiendo de la graduación, transmite desasosiego en el espectador. Fue utilizado por primera vez en la película alemana *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Wiene, R., 1920), lo que hace visible una vez más la relación del cómic con el cine (cfr. Gasca, L/Gubern, R., *El discurso del cómic*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 16), y de Batman con el expresionismo en particular.

⁷⁹ Cfr. Dostoievsky, F. M., *Crimen y Castigo*, Alianza, Madrid, 2004, p. 19.

⁸⁰ Sikoryak, R., *Op. cit.*, p. 46.

La imagen remite directamente a las descripciones dostoievskianas de Rodia en su habitación.⁸¹ Y también evoca casi inmediatamente a Alonso Quijano en su biblioteca, e incluso a “Los caprichos” de Goya. En la esquina superior izquierda, el logo clásico de Batman, aunque esta vez reelaborado como “Ras-kol” (en ruso: escisión); sobre la pared, funcionando como símbolo, su sombra proyectada como murciélago (ver figura 7).



FIGURA 7. Arriba izquierda: Don Quijote en su biblioteca según Gustave Doré; arriba derecha: grabado 43 de la serie de los Caprichos de Goya (1799); abajo: *Splash-Page* de *Raskol*

⁸¹ En la novela de Dostoievsky se lee: “A menudo dormía en él [un sofá grande y destartado], tal como estaba, sin una sábana, envuelto en su viejo y raído gabán de estudiante [...]. Difícil hubiera sido hundirse más, vivir en mayor abandono, pero lo cierto era que, en su estado de ánimo actual, ello le parecía casi agradable. Se había aislado resueltamente de todos como tortuga en su caparazón, y hasta el rostro de la criada que le atendía y echaba de vez en cuando un vistazo a la habitación le causaba un escalofrío de asco. Así acontece a los monomaniacos que durante largo tiempo enfocan su energía en un punto determinado”. Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, parte I, cap. 3, pp. 50-51.

Las siguientes viñetas nos emplazan inmediatamente en los preliminares de su acción. Evocando el dolor que la vieja prestamista Aliona vierte sobre los más desprotegidos, su memoria le arroja a la noche en busca de justicia en una composición que bien evoca aquella escena de transformación en la que un joven Wayne profería su “I shall become a bat”:⁸²

¡En la prestamista está la clave! Ella es una mujer estúpida, enferma, malvada, que no tiene nada por lo que vivir - pero que con toda su riqueza, cientos de vidas desesperadas podrían ser salvadas! Sería justo matarla y robar su fortuna para utilizarla al servicio de la humanidad! [Y es así que con un rápido cambio de atuendo ¡Raskol emerge sobre la noche!]⁸³

Embozado de murciélago y con el emblema del hacha en su pecho,⁸⁴ las siguientes viñetas describen el ajusticiamiento de Aliona por parte de Raskol/Wayne (figura 8). En la novela original, Raskolnikov visualiza este momento en un sueño en el que la anciana responde a la muerte con una risa macabra⁸⁵ - no es por tanto ninguna casualidad que en la presente trasposición la víctima sea presentada con las formas del archienemigo Joker. Y tras el crimen, la conversación entre Raskol y el inspector Porfiri/Gordon sobre su teoría de los “hombres extraordinarios” los cuales “pueden transgredir la ley y eliminar obstáculos que les impiden compartir sus hallazgos con el mundo”.⁸⁶ Nada por otro lado que Raskolnikov no hubiera dicho con anterioridad, o que Bruce Wayne no considere en todo momento. En el cómic o la novela, el héroe se hace siempre la misma pregunta: “¿Qué haría Napoleón en mi posición? ¿Mataría a esa vieja ridícula si se interpusiese en su camino? ¡Por qué, si no dudaría ni por un momento!”.⁸⁷ Y responde siempre con el hecho, aun a sabiendas de que la ley positiva le perseguirá por ello.⁸⁸

⁸² Ver infra, cap. 2, § 3.

⁸³ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁴ Cfr. infra, nota 29.

⁸⁵ “Él se puso entonces completamente en cuclillas en el suelo y la miró desde abajo a la cara: la miró y se quedó tieso de espanto; la viejecilla seguía sentada, y se reía... se retorció en una risa queda, inaudible, esforzándose por todos los medios para que no se le oyera. De pronto, le pareció a él que la puerta de la alcoba se entreabría suavemente y que también allí dentro sonaban sus risas y murmullos. La rabia se apoderó de él: con todas sus fuerzas se puso a golpear a la viejuca en la cabeza; pero a cada hachazo, sonaban más y más fuertes las risas y los cuchicheos en la alcoba, y la viejecilla seguía retorciéndose de risa”.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁸⁸ “La masa casi nunca les concederá tamaño derecho y, en mayor o menor número, las castigará y las ahorcará. Y con razón bastante, puesto que así ejercerá su función conservadora, sin perjuicio de que en generaciones futuras esa misma masa ponga a los castigados en un pedestal y los adore en mayor o menor medida”. Dostoievsky, F., *Crimen y Castigo*, tercera parte, cap 5, p. 336.



FIGURA 8

Raskol vive los primeros momentos de su crimen con cierto triunfo. Sin embargo, tras visitar a Sonny, huérfana del pobre borracho y amiga de una de las víctimas de Raskol, el héroe Raskol pronto comprende la parábola del Lázaro (“yo soy la resurrección y la vida”), comprende la depravación de su acción. Se confiesa entonces culpable, comenzando así su penitencia personal:

¿Maté yo a esas mujeres? ¡No, me maté a mí mismo! ¿Qué voy a hacer ahora?⁸⁹

Nada más proferir ante Sonny su confesión, Raskol/Wayne se dirige a la comisaria del inspector Porfiri, ante quien confiesa y entrega su máscara. Así concluye la historieta ideada por Sikoriak, y “[a]sí comienza una nueva historia.... la de la regeneración gradual de un hombre, de su viaje a una vida desconocida... ¡Pero nuestra historia actual ha terminado! ¡No te pierdas nuestro próximo número!”⁹⁰

*

Es evidente que a la hora de imbricar ambos relatos, el de Batman con el de Dostoievsky, la historieta de Sikoryak se permite algunas licencias.⁹¹ Sin embargo, esto no se debe ni mucho menos a la falta de coincidencia estructural entre ambas narrativas, sino más bien al hecho de que el relato de Dostoievsky excede el espacio de acción en el que se mueven las historias de Batman y las trasciende, específicamente cuando el autor ruso obliga a Raskolnikov a relegar su orgullo y confrontar la culpa de su transgresión. Bruce Wayne, en cambio, jamás entregaría su máscara ni se exponería a un juicio público, pues eso supondría, como apunta Sikoryak con sus últimas palabras, el fin de sus aventuras y el comienzo de algo distinto. El Batman enmascarado es un producto todavía vivo y de lo más rentable, lo que hace de ese posible cierre algo en todo punto inimaginable. En una de las simuladas cartas del lector, es el mismo Sikoryak quien tematiza este problema:

Al professor:

En DOSTOYEVSKY COMICS, ¿por qué se entrega Raskol? Él es muy inteligente.

¿No podría escapar de la policía?

⁸⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁹¹ Algunos críticos ya han advertido del enigmático desafío de esta apuesta: “Pastiche, parodia, deconstrucción o alucinación, sea lo que sea, *Crime and Punishments!* no es explicable en su totalidad ni desde la crítica literaria ni desde la crítica del arte, y si no contamos en este momento con herramientas suficientes para analizarlo, eso no debe hacer que lo tratemos como un aborto literario o un subproducto artístico, sino que debe estimularnos para desarrollar el lenguaje preciso que nos capacite para enfrentarnos a él en sus propios términos”. García, S., *La novela gráfica*, Astiberri, Bilbao, 2010, p. 28.

Quizás estabas pensando en el héroe nocturno creado por Bob Kane y Bill Finger en 1939. Ese mamífero alado es en realidad un rico playboy americano que toma la ley en sus propias manos para crear un mundo mejor. En contraste, el protagonista de la novela serializada por Fyodor Dostoievsky en 1866 es un pobre estudiante ruso que se toma la justicia por su mano para crear un mundo mejor. Los paralelismos, incluso en sus respectivos personajes secundarios, son numerosos y fascinantes. Por ejemplo, el héroe de Kane y Finger, fue testigo cuando era un niño del asesinato de sus padres, lo que inspiró su batalla por la justicia. El héroe de Dostoievsky sueña que, de niño, vio el golpe de un caballo, lo que precede a sus propias acciones violentas. Sin embargo, sólo uno de estos personajes ha evitado constantemente la captura, y es el que ha inspirado una serie de películas de éxito y programas de televisión, así como una línea increíblemente exitosa de figuras de acción y comidas rápidas.⁹²

Esto significa que la coincidencia entre ambos relatos – o mejor dicho, la pertenencia de



FIGURA 9: Miller, F., *The Dark Knight returns*. Book IV, *The Dark Knight Falls*, DC Comics, dic 1986

la narrativa Batman al relato general del crimen y castigo - no se produce a pesar de las diferencias con la novela de Dostoievsky, sino precisamente *debido a* ellas. Dentro siempre de las exigencias de cada respectivo discurso, Batman *es* crimen y castigo, igual que crimen y castigo es Batman, pues aunque los comic-books sobre el Hombre-murciélago no dejan lugar para su confesión-entrega-redención, la ideología excepcionalista-redentora de los modernos caballeros andantes no deja de ser una y la misma. Batman, igual que Raskolnikov, lo mismo que Don Quijote antes que ellos, todos dan sentido a su existir encontrando culpables a los que castigar en el nombre de una justicia mayor, aunque ello signifique la transgresión del orden jurídico establecido - cosa que hemos visto a gran escala como un rasgo caracterológico propio del héroe en el relato moderno-

nihilista. Esto explica para el lector atento la recurrente alusión en el corpus Batman a la

⁹² Sikoryak, R., *Op. cit.* p. 65. Sobre el concepto de correo del lector, ver *supra*, cap. 6: “Un ejercicio de lectura dialógica en el comic-book superheroico: «Luthor... You Are Driving Me Sane»”.

novela de Dostoievsky,⁹³ junto a la perenne caracterización del héroe como un caballero negro al que no le falta siquiera su montura (ver figura 9).⁹⁴ En el marco de esta hipótesis, las posibles coincidencias isomórficas entre las tres figuras aquí mencionadas pueden verse organizadas en la siguiente tabla:

HÉROE	FIN	ENEMIGO	COMPINCHE	RELATOR	SALVADOR
Don Quijote	La justicia universal	Los molinos de viento, etc.	Sancho Panza	El bachiller Sansón Carrasco	El caballero de la blanca luna
Raskolnikov		Aliona	Razumihin	Porfiri	Sonya
Batman		Los malhechores urbano	Alfred	Gordon	Robin

Como observamos en definitiva, las tres figuras heroicas que aquí consideramos muestras ejemplares de la narrativa moderna sobre el crimen y el castigo, del caballero andante al superhéroe moderno pasando por el héroe nihilista ruso, presentan rasgos, escenas, motivaciones y también muchos personajes comunes que ganan sentido una vez puestos en conjunto. Así, por ejemplo, si los tres héroes comparten un mismo fin (la justicia en abstracto) en *loci* específicos (La Mancha, San Petesburgo y Gotham City respectivamente) su obstáculo es una proyección personal de esos lugares (Los molinos, la prestamista y el crimen urbano contra la propiedad). Un cómplice le sale al paso en sus metas, aunque no siempre habrá de estar necesariamente comprometido en sus métodos. La figura del relator es su conexión con la sociedad en la que vive. Finalmente le acompaña una figura de salvación, que si bien no le hará cambiar de credo sí doblegará por momentos su voluntad y le traerá ocasionalmente de vuelta a la realidad.

Con todo, no deberíamos llevarnos a engaño. La puesta en conjunto no significa ni mucho menos volver a un análisis estructuralista como el que dejamos discutido en la

⁹³ Cfr. p. ej. DeMatteis, J. M./Mc Daniel, S., *Two-Face: Crime and Punishment*, DC Comics, mayo 1995.

⁹⁴ Sobre este motivo se puede ver Nass, J., "Gotham's Dark Knight: The Postmodern Transformation of the Arthurian Mythos", en: Slocum, S. K. (ed.), *Popular Arthurian Traditions*, Popular, Bowling Green, 1992, pp. 36-45; Bundrick, C., "The Dark Knight Errant: Power and Authority in Frank Miller's Batman: *The Dark Knight Returns*", en: Durand, K. K./Leigh, M. K. (eds.), *Riddle Me This Batman! Essays on the Universe of the Dark Knight*, McFarland, Jefferson, 2011, pp. 24-40.

introducción de este trabajo, caso por ejemplo de las populares lecturas monomíticas. En este sentido, cualquier insistencia es poca para desalentar al lector de retornar a aquellas metodologías de lo universal que agotan a la postre la riqueza particular de cada uno de los textos. Como se estudió en su momento, aquellas lecturas se endeudaban continuamente con supuestos antropológicos universales mientras desvinculaban a los textos de cualquier contexto histórico específico, y al hacerlo, no conseguían en definitiva sino diluir cualquier aporte (estético, ideológico, etc...) que emane de los particulares. Tomando buena distancia de estas pretensiones de universalidad ahistórica, nuestras genealogías han intentado demostrarse como crítico-materiales, pues vienen intentando en todo momento dar cuenta de los procesos de gestación de cada texto en su contexto histórico específico. En el caso de los tres personajes recién comparados, no hay una remisión a un universal antropológico difuso, ni siquiera a una pauta cronológica por la que todos los posteriores remiten a un primer muestreo, sino que pertenecen a un contexto histórico muy concreto del que surgen como grito expresivo y al que podrían dirigirse como paliativo. Este contexto sería el nihilismo moderno.

3. Los vengadores: resentimiento y reacción

Ya se llame Don Quijote, Raskolnikov o Batman, la arrogación por parte del héroe moderno del derecho a impartir justicia de manera unilateral tiene consecuencias que, más que solucionar el problema, en realidad contribuyen a agravarlo. Como en capítulos anteriores, habrá de ser de nuevo la narrativa *Elseworld* la que por la vía de la reverberación realce el cruento semblante de lo sucedido. El *Excursus* que sigue al presente párrafo superpondrá los mitos del Hombre-murciélago y el Hombre-vampiro como figuras últimas de la perdición, y servirá por tanto como pincelada final a lo que hasta aquí hemos venido dibujando.

Pero antes de esto, no podemos dejar profundizar en una serie de facciones fundamentales de la psicología del *tipo* descrito a lo largo de este capítulo, rasgos que están en el rizoma de su acción y sin cuyo estudio todo análisis sobre un supuesto “superhombre” (super)heroico quedaría sospechosamente incompleto. Como señalamos más arriba, los motivos por los que el héroe moderno se arroga el derecho a impartir justicia de manera unilateral se formulan en esa célebre cronología nietzscheana de título “Cómo el «mundo verdadero» se convirtió por fin en una fábula. Historia de un error”.⁹⁵ Si atendemos de nuevo a aquel registro:

⁹⁵ Cfr. infra, § 2.1.

1. El mundo verdadero, asequible al sabio, al piadoso, al virtuoso, - él vive en ese mundo, *él es ese mundo*.

(La forma más antigua de Idea, relativamente inteligente, simple, convincente. Transcripción de la tesis “yo, Platón, *soy* la verdad”).

2. El mundo verdadero, inasequible para el ahora, pero prometido al sabio, al piadoso, al virtuoso (“al pecador que hace penitencia”).

(Progreso en la definición de Idea: ésta se vuelve más sutil, más capciosa, más inaprensible, - *se convierte en una mujer*, se hace cristiana...).

3. El mundo verdadero, inasequible, indemostrable, ya no es susceptible de ser prometido, pero que en cuanto pensado es consuelo, obligación, imperativo.

(En el fondo, el viejo sol, pero visto a través de la niebla y el escepticismo; la Idea, sublimizada, pálida, nórdica, königsburguense).

4. El mundo verdadero -¿inalcanzable? En todo caso, inalcanzado. Y en cuanto inalcanzado, también *desconocido*. Por consiguiente, tampoco nada consolador, redentor, no obliga a nada: ¿a qué podría obligarnos algo desconocido? ...

(Mañana gris. Primer bostezo de la razón. Canto del gallo del positivismo).

5. El “mundo verdadero” - una Idea que ya no sirve para nada, que ya ni siquiera obliga, -una Idea que se ha vuelto inútil, superflua, *por consiguiente* una Idea refutada: ¡acabemos con ella!

(Día claro; desayuno; retorno del bon sens y de la jovialidad; rubor avergonzado de Platón; ruido endiablado de todos los espíritus libres)

6. Hemos abolido el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿Acaso el aparente?... ¡No! *¡Al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!*

(Mediodía; instante de la sombra más corta; final del error más largo; punto culminante de la humanidad; INCIPIT ZARATHUSTRA).⁹⁶

Veíamos en Don Quijote un personaje nostálgico de otro tiempo (momento 2) que se afana (momento 3) contra este moderno descentramiento (momento 4), para acabar pagándolo en decepción y sufrimiento. Y, basándonos en ello, decíamos que Don Quijote no era el héroe excéntrico que siempre nos quieren expender, sino más bien el héroe profundamente *céntrico* que se duele por la excentricidad moderna y sufre por devolvernos a ese punto donde el mundo era todavía “mundo verdadero”. La promesa era admirable, y en todo punto lisonjera. Pero una y otra vez se demostraba como irrealizable, pues ya no es posible recomponer lo que ha

⁹⁶ Nietzsche, F., *Götzen Dämmerung*, KSA 6, pp. 80-81.

evolucionado en direcciones independientes. Por extensión, hemos conseguido aplicar esta patología al resto de los héroes redentores, Raskolnikov y Batman como ejemplos explícitos de la narrativa nihilista del crimen y el castigo. Y hemos visto en ellos un lacerante cuadro psicológico que el mismo Nietzsche pormenorizaba en un desarrollo esclarecedor:

El *nihilismo*, en cuanto *estado psicológico* tendrá que sobrevenir, *en primer lugar*, cuando hayamos buscado en todo acontecer un “sentido” que no figura en él; de manera que el que busca termina por desanimarse. El nihilismo es entonces la toma de consciencia del prolongado *despilfarro* de fuerza, el tormento de lo “en vano”, la inseguridad, la falta de oportunidad de recuperarse de algún modo, de sosegarse a propósito de algo... la vergüenza ante sí mismo, como si uno hubiera estado *engañándose* durante demasiado tiempo ... Aquel *sentido* podría haber sido: el “cumplimiento” de un canon moral supremo en todo acontecer, el orden moral del mundo; o el aumento del amor y de la armonía en la relación entre los seres; o el acercamiento a un estado universal de felicidad; o incluso el dirigirse a un estado universal basado en la nada... pues una meta siempre es un sentido. Lo común a todos estos tipos de representación es que se *alcanza* un algo por medio del proceso mismo; ...y entonces se comprende que con el devenir no se llega *a nada*, no se alcanza *nada*... O sea, la decepción acerca de un presunto *fin del devenir* [Zweck des Werdens] como causa del nihilismo: ya sea respecto de un fin totalmente determinado, ya sea, de modo generalizado, la comprensión de la insuficiencia de todas las hipótesis finalistas hechas hasta el momento y que se refieren a la totalidad del “desarrollo” (...el hombre, *ya no es colaborador*, y mucho menos centro, del devenir).

El nihilismo, en cuanto estado psicológico, sobreviene, *en segundo lugar*, cuando en todo acontecer y bajo todo acontecer se ha puesto una *totalidad*, una *sistematización*, por no decir una *organización*; de manera tal que el alma sedienta de admiración y veneración se entrega al goce de la representación global de una forma suprema de dominio y administración (si se trata del alma de un lógico, basta ya con la absoluta consecuencia y la dialéctica real para reconciliar con el todo...). Una especie de unidad, algún tipo de “monismo” y como consecuencia de esa creencia, el hombre inmerso en el profundo sentimiento de conexión y dependencia de un todo que le es infinitamente superior, un modus de la divinidad... “el bien de lo universal exige la entrega del individuo”..., pero mirad bien, ¡no *hay* ningún universal de este tipo! En el fondo el hombre ha perdido la fe en su valor [Werth] si por su intermedio no actúa un todo infinitamente valioso; es decir, ha concebido un todo así *para poder creer en su valor*.

El nihilismo en cuanto estado psicológico tiene aún una *tercera* y *última* forma. Dadas estas dos *intelecciones*, la de que nada se alcanza con el devenir y la de que por

debajo de todo devenir no impera ninguna gran unidad en la que el individuo pudiera sumergirse por entero como en un elemento de supremo valor, queda aún la *salida* de condenar como engaño todo este mundo del devenir e inventar un mundo que esté más allá de él, como mundo *verdadero*. Pero apenas el hombre se da cuenta de que este mundo sólo se ha construido por razones psicológicas y de que no tiene ningún derecho a hacerlo, surge la última forma del nihilismo, que encierra en sí la *no creencia en un mundo metafísico*, que se prohíbe la creencia en un mundo *verdadero*. Desde esta posición se admite la realidad del devenir como realidad *única*, se prohíbe todo tipo de vías furtivas hacia mundos traseros [*Hinterwelten*] y hacia falsas divinidades - pero *no se soporta este mundo que ya no se quiere negar...*⁹⁷

Sobre este tercer tipo de nihilismo hablaremos más adelante, cuando entremos a tratar el tema del villano en la narrativa superheroica. De este lado, las otras dos formas de nihilismo en cuanto estado psicológico remiten en último término a esa actitud fundamental que hemos localizado en el héroe moderno. Lo que nos interesa aquí subrayar es la relación de los momentos 2) a 4) del arriba citado fragmento de *El crepúsculo de los ídolos* con las dos primeras formas recién descritas. Nietzsche había descrito al nihilista como “es la persona que juzga que el mundo tal y como es *no* debería ser, mientras que el mundo que debería ser, no existe”.⁹⁸ En el fondo, la causa última del nihilismo no es el abandono de la razón, sino precisamente la fe extrema en sus categorías.⁹⁹ Eso es lo que hace al héroe moderno un *fanático* más que un excéntrico descerebrado. La mecánica de esa posesión demoníaca se formula y justifica en los términos del *deber-ser*, y esta ética totaliza el espacio de la contingencia y se impone como férrea necesidad universal. La cruzada del héroe busca reinstaurar el orden en un mundo aparentemente en desorden. El mundo ya no es lo que fue, pero *debe* volver a serlo. Recordamos aquí el juramento originario de la *Origin-Story*, cuando un joven Bruce Wayne proclamaba aquello de “*Debo* ser una criatura de la noche. Un, un... un negro y terrible murciélago!”.¹⁰⁰ De Don Quijote a la contemporaneidad, el deber es una pesada carga que el héroe acepta complacido sobre sí.¹⁰¹ Este héroe recuerda a ese fin al *camello* del que Nietzsche hablaba en la primera parte de su *Also sprach Zarathustra* de 1883:

⁹⁷ Nietzsche, F., *Nachgelassene Fragmente*, nov. 1887- marzo 1888, fr. 11 [99], KSA 13, pp. 47-48.

⁹⁸ Nietzsche, F., *NF* otoño 1887, frg. 9 [6], KSA 12, p. 366.

⁹⁹ “La fe en las categorías de la razón es la causa del nihilismo, - hemos medido el valor del mundo conforme a categorías que refieren a un mundo puramente fingido”. Nietzsche, F., *NF* nov. 1887- marzo 1888, fr. 11 [99], KSA 13, 49.

¹⁰⁰ Finger, B./Kane, B., *Detective Comics*, nr. 33. nov. 1939. La cursiva es mía.

¹⁰¹ “Gracias doy al cielo por la merced que me hace, pues tan presto me pone ocasiones delante donde yo pueda cumplir con lo que debo a mi profesión y donde pueda coger el fruto de mis buenos deseos”. Cervantes, M., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, primera parte, cap. III.

Hay muchas cosas pesadas para el espíritu, para el espíritu fuerte, de carga, en el que habita la veneración: su fortaleza demanda cosas pesadas, e incluso las más pesadas de todas.

¿Qué es pesado?, así pregunta el espíritu de carga, y se arrodilla, igual que el camello, y quiere que lo carguen bien. ¿Qué es lo más pesado, héroes?, así pregunta el espíritu de carga, para que yo cargue con ello y mi fortaleza se regocije. ¿Acaso no es humillarse para hacer daño a la propia soberbia? ¿Hacer brillar la propia tontería para burlarse de la propia sabiduría?

¿O acaso es: apartarnos de nuestra causa cuando ella celebra su victoria? ¿Subir a altas montañas para tentar al tentador?

¿O acaso es: alimentarse de las bellotas y de la hierba del conocimiento y sufrir hambre en el alma por amor a la verdad?

¿O acaso es: estar enfermo y enviar a paseo a los consoladores, y hacer amistad con sordos, que nunca oyen lo que tú quieres?

¿O acaso es: sumergirse en agua sucia cuando ella es el agua de la verdad, y no apartar de sí las frías ranas y los calientes sapos?

¿O acaso es: amar a quienes nos desprecian y tender la mano al fantasma cuando quiere causarnos miedo?

Con todas estas cosas, las más pesadas de todas, carga el espíritu de carga: semejante al camello que corre al desierto con su carga, así corre él a su desierto.¹⁰²

Una escena de la película *The Dark Knight* (C. Nolan, 2008) formula de manera plástica este simbolismo. Se sitúa al final de la cinta, cuando Harvey “Dos Caras” Dent, después de sufrir de manos del Joker la pérdida de su prometida y la desfiguración de la mitad de su cuerpo, emprende su *vendetta* personal contra aquellos que bien por acción o bien por omisión tuvieron algo que ver con ello. De un brillante e incorruptible fiscal de distrito, Harvey se ha transformado en un envilecido homicida que pregunta a una moneda por el destino de sus víctimas (“la única moralidad en un mundo cruel es el azar”). Varias son ya sus víctimas cuando, en la contienda por salvar al hijo de Gordon del riesgo de ese azar, Batman empuja a Two-Face desde las alturas muriendo este último en el acto. La reacción automática de Gordon es denunciar los asesinatos recién perpetrados por Dent, aun a sabiendas de que hacerlo pondrá en cuestión todo lo que había conseguido contra el crimen por la vía legal antes de sus

¹⁰² Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2001, pp. 53-54.

transformación y le otorgaría al Joker su deseado triunfo al demostrar que todos somos corruptibles. Sin titubear, Batman le propone una alternativa mejor:

GORDON: El Joker ha ganado [Gordon observa fijamente la parte deformada de Harvey Dent] La acusación de Harvey, todo por lo que luchó, todo por lo que Rachel murió. Se acabó. Cualquier oportunidad que Gotham haya tenido de salvarse a sí misma... cualquier oportunidad que nos hayas dado de arreglar nuestra ciudad... muere con la reputación de Harvey. Lo apostamos todo a él. El Joker se llevó lo mejor de nosotros y lo hizo pedazos. La gente perderá toda esperanza. .

BATMAN: No. No lo harán. [Mirando a Gordon] Nunca deben llegar a saber lo que hizo.

GORDON [incrédulo]: ¿Cinco muertos? ¿Dos de ellos policías? No podemos barrer eso por debajo de...

BATMAN: No. Pero el Joker no puede ganar [Batman se agacha ante el cuerpo de Dent] Gotham necesita a su verdadero héroe [Suavemente, gira la cabeza de Dent para que el lado bueno de su cara mire hacia arriba. Gordon alza mira desde la cara de Dent hasta la de Batman. Le entiende].

GORDON: ¿Tú? No puedes...

BATMAN: Sí, sí puedo [Batman se pone de pie. Acercándose a Gordon] O mueres como un héroe o vives lo suficiente como para verte convertido en el villano. Yo puedo hacer esas cosas porque no soy un héroe, como Dent. Yo maté a esa gente. Eso es lo que yo puedo ser.

GORDON [enojado]: No, no puedes. ¡No lo eres! [Batman le pasa a Gordon su radio]

BATMAN: Soy lo que Gotham City necesite que sea.

Con estas palabras concluye una intensa escena que corta con Batman huyendo de la policía “porque es lo que debe suceder”. “¿Por qué, papá?” pregunta el hijo de Gordon al comisario. “Porque es el héroe que Gotham se merece, pero no el que ahora mismo necesita. Así que le daremos caza, porque puede cargar con ese peso. Porque no es nuestro héroe... Es un guardián silencioso, un vigilante protector... un caballero oscuro”. El apelativo de “caballero oscuro” adquiere ahora una nueva connotación, pues pasa a significar aquél que nos salva desde el anonimato, cargando además voluntariamente con la culpa. Si es indispensable, si así lo dicta el cálculo, el héroe no es ya más un héroe, sino un villano necesario. Con esta mentira pública, Batman desaparece completamente de escena, mientras Gotham consigue sobrevivir otros ocho años. Pero... ¿hasta cuándo puede esconderse una mentira? ¿Y qué sucederá cuando por fin se destape?...

El héroe *debe*. Aun a riesgo de su propia disolución. Él es el paladín de los “ideales ascéticos”, donde “[e]l hombre prefiere querer la nada a no querer *nada*”.¹⁰³ Ese deber implica por tanto una renuncia a los impulsos vitales más básicos, qué decir por supuesto de los del placer. Y define su corte estoico, sus rasgos ásperos y adustos, sus formas constreñidas envueltas en su capa protectora. El dolor no es para él un impedimento, sino una bendición constitutiva.¹⁰⁴ Como cualquier otro héroe moderno,¹⁰⁵ Batman es un tullido social, incapaz de reír;¹⁰⁶ y por supuesto incapaz de amar: no tiene pareja conocida ni interés por encontrarla. Como afirma el guionista Grant Morrison: “Batman sería bastante incapaz de mantener una relación con una mujer”.¹⁰⁷ Esta dificultad no es algo nuevo para la crítica, que la ha manipulado hasta el extremo de una supuesta homosexualidad reprimida.¹⁰⁸ Esta lectura subalterna, tan extendida para el caso de Batman que incluso fue secundada por Umberto Eco,¹⁰⁹ viene sin embargo truncada de principio, ya que considera a Robin un elemento fundacional y esencial de su narrativa, cosa que no lo es en absoluto.¹¹⁰ Es una lectura trampa

¹⁰³ Nietzsche, F., *Zur Genealogie der Moral*, 3. Ab. “Was bedeuten die asketische Idealen”, § 28, KSA 5, p. 412.

¹⁰⁴ Cfr. Azarello, B. (guión)/Kubooka, T. (dir.), “Working through pain”, en: *Batman: Gotham Knight*, Studio 4º C, Warner Bros. Animation, 2008. “GORDON” (Después de ser Batman mordido por Croc): ¿Te duele mucho? BATMAN: Yo trabajo con el dolor [*I work through pain*].”

¹⁰⁵ “Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso —que eran los más del año—, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos”. Cervantes, M., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, primera parte, cap. I; “Raskolnikov no estaba acostumbrado a las muchedumbres y, como queda dicho, evitaba todo género de contacto humano, sobre todo últimamente”. Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, primera parte, cap. 2, p. 29.

¹⁰⁶ Cfr. el énfasis por extrañamiento de la última escena de *The Killing Joke* (Moore, A., DC Comics, 1988).

¹⁰⁷ Morrison, G., *Arkham Asylum. A Serious House on Serious Earth*, edición por el 15º Aniversario, DC Comics, 2004, p. 61.

¹⁰⁸ El subtexto homoerótico y sadomasoquista del género superheroico fue sugerido por primera vez en 1949 por el psicólogo amateur Gershon Legman en su *Love and Death*. Sin embargo, fue el Dr. Frederick Wertham en su libro *Seduction of the Innocent* el primero en hacerlo un asunto realmente público. Alertando de los posibles efectos negativos de los comic-books sobre los jóvenes, Wertham mantenía que “[s]ólo alguien que desconoce los fundamentos de la psiquiatría y de la psicopatología del sexo puede dejar de realizar una sutil atmósfera de homoerotismo que impregna las aventuras del maduro «Batman» y de su joven amigo «Robin»”. Wertham, F., *Seduction of the Innocent*, Rinehart and Co., New York, 1954, pp. 189-190. El pasaje en cuestión reza como sigue: “A veces Batman termina herido en la cama y el joven Robin aparece sentado a su lado. En casa llevan una vida idílica. Son Bruce Wayne y «Dick» Grayson. Bruce Wayne es descrito como un “hombre de vida social” y oficialmente la relación es que Dick está bajo la tutela de Bruce. Viven en barrios suntuosos, con hermosas flores en grandes jarrones, y tienen un mayordomo, Alfred. Batman a veces aparece en bata. Mientras se sientan junto a la chimenea, el joven a veces se preocupa por su compañero [...] [E]s el sueño de dos homosexuales viviendo juntos”. *Ibid.*, p. 190.

¹⁰⁹ Eco, U., *Op. cit.*, p. 237, nota 14. Cfr. también Giammanco, R., *Dialogo sulla società americana*, Einaudi, Turín, 1964, p. 218.

¹¹⁰ Como indica Michael Brody en su ensayo “Batman: Psychic Trauma and Its Solution”: “El problema de Batman no es una cuestión de orientación sexual, sino más bien una cuestión de equilibrio. Hay una falta de interés sexual, todo se sublima en su rabia y lucha contra el crimen”. Brody, M., “Batman: Psychic Trauma and Its Solution”, *Journal of Popular Culture*, nr. 26.4, 1995, p. 176. Para una lectura de Batman en clave homosexual, se puede ver Medhurst, A., “Batman, Deviance and Camp”; Wilde, J., “*Queer Matters in The Dark*

interesadamente limitada a partir de una serie de intereses partidistas, que una hermenéutica más cercana al texto se encargará de rebatir. Observado desde las condiciones materiales de producción y reproducción del héroe en general como de la obra en particular, la incuestionable conducta asocial del superhéroe tiene que ver más bien con una decisión consciente que le impide cualquier entrega al placer. Umberto Eco ha llamado a este voto de castidad el “parsifalismo” del héroe, en honor al héroe artúrico merecedor de buscar el Santo Grial y de quien el mismo Nietzsche decía representar la “contra-natura”.¹¹¹ Para Eco, el parsifalismo se aplicaba a Superman como “una de las condiciones que impiden su destrucción, protegiéndolo de las aventuras (y por consiguiente, de los decursos temporales) relacionadas con la vinculación erótica”.¹¹² Desde una hermenéutica genealógica, ese rasgo se nos revela ahora como constitutivo de todo vengador moderno, pues éste proclama su *renuncia* a todo lo que pueda desplazarle de su meta. Cervantes decía de Don Quijote ser “el más casto enamorado, y el más valiente caballero que de muchos años a esta parte se vio en aquellos contornos”.¹¹³ Siglos más tarde, Batman rechaza cualquier aventura carnal¹¹⁴ y sigue reconociendo: “Como Parsifal, debo confrontar la sinrazón que me amenaza”.¹¹⁵ Privación, castración y martirio físico-espiritual del héroe moderno como peaje para lo transmundano.¹¹⁶

Pero más allá de la pureza como argumento de la virtud, detrás de esta “voluntad de nada” hay algo más: tras ella se esconde un malsano *resentimiento*. Este resentimiento es en todo punto expresión de una debilidad, *reacción* vindicativa de la incapacidad de controlar el

Knight Returns. Why we Insist on a Sexual Identity for Batman”, en: Durand, K. K./Leigh, M. K. (eds.), *Riddle Me This Batman! Essays on the Universe of the Dark Knight*, McFarland, Jefferson, 2011, pp. 104-123; o Jeet, H., “Batman and Robin: Just friends?”, Sans Everything, 15 julio 2008; sanseverything.wordpress.com/2008/07/15/batman-and-robin-just-friends/. Consultado el 5 marzo de 2019.

¹¹¹ El reproche viene específicamente dirigido a la opera *Parsifal* de Wagner, si bien ésta no deja de ser la glorificación de la renuncia. La cita en cuestión se lee como sigue: “*Parsifal* es una obra de perfidia, de venganza, de envenenamiento secreto contra las condiciones de vida, una obra mala... El sermón de castidad sigue siendo una provocación a actuar contra-natura: desprecio a todo aquel que no perciba *Parsifal* como un atentado contra la moral”. Nietzsche, F., *Nietzsche contra Wagner*, KSA 6, p. 431.

¹¹² Eco, U., *Op. cit.* p. 238.

¹¹³ Cervantes, M., *Op. cit.*, primera parte, prólogo. Sobre este asunto, se puede ver Morros Mestres, B., *Otra lectura del “Quijote”*. *Don Quijote y el elogio de la castidad*, Cátedra, Madrid, 2005.

¹¹⁴ “Hey, guapo. Ni siquiera sé tu nombre, pero es año bisiesto. Cásate conmigo [Catwoman besa a Batman]. No. Está bien. Ya veo. Estás casado con la ciudad. Vas a detener a los malos que hacen cosas malas aunque eso te mate”. Gaiman, N./Kubert, A., “Whatever happened to the cape crusader”, parte 1, *Batman* nr. 686, DC Comics, abril 2009.

¹¹⁵ Morrison, G., *Op. cit.*, p. 49.

¹¹⁶ En los últimos tiempos, esta voluntad de castración en el personaje de Batman ha tomado la palabra como auténtico imperativo editorial. En la primera edición del nr. 1 del arco argumental *Batman: Damned* (Azarello, B./Bermejo, L., DC Comics, sept. 2018), una interesante viñeta mostraba por primera vez a un Bruce Wayne desnudo y debilitado en la que se podía distinguir a contraluz la silueta de sus genitales. A petición de los editores, la segunda edición americana y la totalidad de las ediciones internacionales prescindirían de la alusión. El ejemplo no sorprendería especialmente si no fuera porque el arco inauguraba un nuevo sello DC (i.e. “DC Black Label”) creado explícitamente para el lector adulto.

poder para ponerlo al verdadero servicio de la vida. El héroe moderno, el llamado “héroe de acción”, no es en realidad sino el ejecutor último de todo un operativo de la represalia. Esto es lo que confiere al vigilante por derecho propio el conocido sobretítulo de “vengador” - tal y como la casa Marvel hizo suyo con la publicación de varias de sus cabeceras (*Avengers*, *New Avengers*, *Uncanny Avengers*, etc...) - pues su llamado sentido de justicia es en realidad, como había localizado el filósofo Eugen Dühring, “un resentimiento, un sentimiento reactivo, pertenece al mismo género que la venganza”.¹¹⁷ “Yo soy justo [*ich bin gerecht*], esto suena siempre igual que ¡yo estoy vengado [*ich bin gerächt*]!”.¹¹⁸ Nietzsche ampliará la base de este análisis y dirá que este resentimiento es una *disposición* propia del nivel de la imaginación, cuando el ofendido se *satisface* con una serie de acciones sustitutivas incapaces de restituir la felicidad perdida aunque competentes para paliar el dolor por su pérdida. “¿Por qué haces lo que haces?” le pregunta Mr. Freeze a Batman en el arco *No Man’s Land*, “¿No parece el tipo de dedicación de para toda una vida que uno hace arbitrariamente! ¿De eso se trata, Batman? ¿Una venganza personal de tu propio pasado torturado?”.¹¹⁹ “Juegas la mano que se te reparte...”, podría responder Batman en otro arco argumental, “[l]o que yo soy, lo soy por elección propia. No sé si soy feliz, pero me quedo satisfecho [*content*]”, afirma Batman de sí mismo.¹²⁰ La “misantrópica venganza” de la que hablaba Steranko para describir la acción del héroe¹²¹ es como vemos una decisión perfectamente libre enfocada en el resarcimiento de una deuda por aquel que es incapaz de seguir construyendo con lo que le han dejado. “Toda historia de Batman” decía R. Reynolds, “es en cierto punto una extensión de su *Origin-Story*”.¹²² “[T]odo encuentro con un criminal” decían luego Pearson y Uricchio “despierta el espectro de aquel encuentro original”.¹²³ “Cuando Batman golpea a un enemigo”, subraya Fingerioth, “ve en él la cara del hombre que mató a sus padres”¹²⁴ ...y le cobra en sangre lo sustraído. Detrás del aparente altruismo y generosidad del héroe, se ocultan la usura y la cicatería; un permanente ajuste de cuentas y una insaciable necesidad de compensación.

¹¹⁷ Dühring, E., *Der Werth des Lebens. Eine philosophische Betrachtung*, 1865, p. 219.

¹¹⁸ Nietzsche, F., *Also sprach Zarathustra*, KSA 4, p. 122 [ed. en castellano: *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2001, p. 149].

¹¹⁹ Hama, L./Burchett, R., *Power Play*, en: *Legends of the Dark Knight*, nr. 121, DC Comics, sept. 1999.

¹²⁰ Barr, M. W./Sears, B., “Faith”, en: *Legends of the Dark Knight*, nr. 23, DC Comics, oct. 1991.

¹²¹ Steranko, J., *The Steranko History of Comics*, vol. 1, Supergraphics, Reading, Pennsylvania, 1970, p. 44.

¹²² Reynolds, R., *Super Heroes: A modern Mythology*, UPM, Jackson, 1994, p. 67.

¹²³ Pearson R. E./Uricchio, W., *The Many Lives of Batman. Critical Approaches to a Superhero and his Media*, Routledge, New York, 1991, p. 194.

¹²⁴ Fingerioth, D., *Superman on the Couch: What Superheroes Really Tell Us About Ourselves and Our Society*. Continuum, London/New York, 2004, p. 64.

El golpe dado por el delincuente hechizó su pobre razón – demencia después de la acción llamo yo a eso.

¡Escuchad, jueces! Existe todavía otra demencia: la de antes de la acción. ¡Ay, no me habéis penetrado bastante profundamente en esa alma!

Así habla el rojo juez: “¿por qué este delincuente asesinó? Quería robar”. Mas yo os digo: su alma quería sangre, no robo: ¡él estaba sediento de la felicidad del cuchillo!

Pero su pobre razón no comprendía esa demencia y le persuadió. “¡Qué importa la sangre!, dijo; ¿no quieres al menos cometer también un robo? ¿Tomarte una venganza?”

Y él escuchó a su pobre razón: como plomo pesaba el discurso de ella sobre él, - entonces robó, al asesinar. No quería avergonzarse de su demencia.¹²⁵

**

La “venganza del impotente”.¹²⁶ Ella urde, en el plano psicológico, toda la serie de misteriosos mecanismos de *transposición ideológica* que hemos ido localizando a lo largo de este trabajo. Nos referimos sobre todo al problema de la fetichización y el *quid pro quo*, a la universalización de lo particular y al autoengaño de la deducción. Esto revela, en un nuevo nivel ganado a la superficie, por qué los superhéroes son “ingenieros sociales que imponen orden, que dan lecciones, para después decir de ese orden o de esas lecciones que son *naturales o propias del sentido común*”.¹²⁷ Como descubrió Nietzsche en su *Zur Genealogie der Moral* de 1887, el primer paso de toda moral incapaz de perdurar y desarrollarse con lo que ella misma tiene es naturalizarse como a-histórica y universal anulando la validez de las otras morales posibles, a fin de quedar ella sola en el terreno de juego. Para ello, debe cambiar los términos de la valoración de los hechos falseando al otro (lo malo es bueno, lo bueno es malo) hasta conseguir expulsar de la partida todo aquel que no comulgue con sus nuevas reglas. La diferencia se estigmatiza, y el mundo se totaliza a favor de la renuncia a la vida:

La rebelión de los esclavos de la moral comienza cuando el resentimiento mismo se vuelve creador y engendra valores: el resentimiento de aquellos seres a quienes les está vedada la auténtica reacción, la reacción de la acción, y que se desquitan únicamente con una venganza imaginaria. Mientras que toda moral noble nace de un triunfante SÍ dicho a sí mismo, la moral de los esclavos dice NO, ya de antemano, a un “fuera”, a “otro”, a un “no-yo”; y ese NO es lo que constituye su

¹²⁵ Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2001, p. 71.

¹²⁶ Nietzsche, F., *Zur Genealogie der Moral*, Ab. 1, §10.

¹²⁷ Kahan, J./Stanley S., *Caped Crusaders 101: Composition through Comic Books*, McFarland and Company, Jefferson, 2006, p. 126.

acción creadora. Esta inversión de la mirada que establece valores – este necesario dirigirse hacia fuera en lugar de volverse hacia sí – forma parte precisamente del resentimiento: para surgir, la moral de los esclavos necesita siempre primero de un mundo opuesto y externo, necesita, hablando fisiológicamente, de estímulos exteriores para poder en absoluto actuar - su acción es de raíz, reacción. Lo contrario ocurre en la manera noble de valorar; ésta actúa y brota espontáneamente, busca su opuesto tan sólo para decirse sí a sí misma con mayor agradecimiento, con mayor júbilo - su concepto negativo, lo “bajo”, “vulgar”, “malo”, es tan sólo un pálido contraste, nacido más tarde, de su concepto básico positivo, totalmente impregnado de vida y pasión, el concepto “nosotros los nobles, nosotros los bellos, nosotros los felices!”¹²⁸

Ésta es fundamentalmente la manera en que el dispositivo del resentimiento articula en la moral de los débiles una ética de la acción que en realidad no está ya pensada para crear de manera independiente, soberana y espontánea (*handeln*), sino para responder o reaccionar a toda amenaza que responda a dicha naturaleza. Ante la herida, podemos ora crecer ora responder. Y es un hecho suficientemente demostrado que el héroe siempre responde. La razón por la que “[en] un sentido narrativo, los villanos son proactivos, y los héroes reactivos. Las maquinaciones del villano conducen la historia. El héroe reacciona a las amenazas del villano”,¹²⁹ tiene que ver así con una cierta psicología moral que censura la afirmación sobre la negación, la acción sobre la reacción, la creación sobre la destrucción. Y que, como hemos logrado evidenciar a lo largo de este capítulo, arrastra como resultado un desierto de control, de abuso y dolor. “Hombres del resentimiento son todos ellos, esos seres fisiológicamente lisiados y carcomidos, todo un tembloroso imperio de venganza subterránea”.¹³⁰ Los débiles conjuran contra los fuertes y les hacen creer que no valen nada. Los enfermos gobiernan sobre los sanos y vacían su tierra. El nihilismo se expresa por fin como ideología de esta consunción.

Lo que hay que temer, lo que produce efectos más fatales que ninguna otra fatalidad, no sería el gran miedo, sino la gran náusea frente al hombre; y también la gran compasión por el hombre. Suponiendo que un día ambas se maridasen, entraría inmediatamente en el mundo, de modo inevitable, algo del todo siniestro, la “última

¹²⁸ Nietzsche, F., *Zur Genealogie der Moral*, Ab. 1, §. 10, KSA 5, pp. 270-271.

¹²⁹ Coogan, P., *Superhero: The Secret Origin of a Genre*, MonkeyBrain Press, Austin, 2006, p. 110.

¹³⁰ Nietzsche, F., *Zur Genealogie der Moral*, Ab. 3, §14, KSA 5, p. 370.

voluntad” del hombre, su voluntad de nada, el nihilismo. Y, en realidad, para esto hay mucho preparado.¹³¹

Con la esperanza puesta en su imaginado “héroe de acción”, la narrativa superheroica participa en definitiva en esta ideología y la amplifica. Su malograda utilización del término “superhombre” (*Superman*) falsea sus términos hasta el ocultamiento. No estamos hablando todavía de un transhumano, aquel que ha sido capaz de proferir un SÍ triunfal sobre la moral del marchitamiento, sino de ese último hombre que en época de Heidegger recorría Europa.¹³² Si acaso la narrativa superheroica reserva una serie de potencialidades a una *verdadera acción*, esto es algo que habremos de esperar hasta el siguiente y último capítulo de este trabajo para descubrirlo.

Los de antemano lisiados, vencidos, destrozados – son ellos, son los más débiles quienes más socavan la vida entre los hombres, quienes más peligrosamente envenenan y ponen en entredicho nuestra confianza en la vida, en el hombre, en nosotros. ¿En qué lugar se podría escapar a ella, a esa mirada velada, que nos inspira una profunda tristeza, a esa mirada vuelta hacia atrás, propia de quien desde el comienzo es un engendro, mirada que delata el modo en que tal hombre se habla a sí mismo, - a esa mirada que es un sollozo?¹³³

Excurso: Batman *gótico* (variaciones sobre un tema romántico)

Un fantasma recorre Europa: el fantasma del nihilismo. En barbecho desde la primera modernidad, el nihilismo es una sensación gestada a lo largo de los últimos cuatro siglos que va definiendo ligeramente una gran parte de la producción cultural occidental. Desde las pinturas negras de Goya hasta la obra magna de Mary Shelley, fueron los propios coetáneos al sueño romántico quienes se atrevieron a denunciarlo. La tipología del héroe redentor glorifica el imperativo de la acción restitutiva. Pero contaminada por un deshonesto

¹³¹ *Ibid.*, p. 368.

¹³² “El último hombre corre [*rast*] por Europa”. Heidegger, M, *Gesamtausgabe*, Trawny, P. (ed.) Klostermann, Frankfurt a. M., vol. 94, 2014, p. 239.

¹³³ Nietzsche, F., *Zur Genealogie der Moral*, trat. 3, § 14, KSA 5, p. 368.

narcisismo fatalmente ensimismado en su delirio, nos arrastra irremisiblemente hacia el abismo. El (super)héroe moderno es un moderno Prometeo que acabará incendiando el mundo por entusiasmo. El sueño de la razón deviene pesadilla.

El presente *Excurso* intentará remachar la figuración trazada a lo largo de este capítulo, explicitando para el caso la relación del héroe nihilista con las sombras arrojadas por el incendio romántico. Para tal fin, lo pondremos en breve diálogo con la novela gótica, al fin y al cabo su contrapunto natural. De demonios/endemoniados ilustrados a auténticas monstruosidades sobrenaturales, las siguientes líneas pronunciarán la maldición heredada de todos aquellos héroes que, en su anhelo de justicia, sólo consiguieron invocar el terror y la destrucción. Los protagonistas *in extremis* de un realismo “trágico-fantástico” como estilo narrativo de las profundidades de la modernidad.¹³⁴

*

El 16 de Abril de 1793, el jacobino alemán Georg Forster pronosticaría: “Al mundo le espera la tiranía de la razón, quizás la más férrea de todas [...]. Cuanto más noble y eximia es la cosa, tanto más diabólico es el abuso. Los incendios y las inundaciones, los efectos nocivos del fuego y del agua, no son nada en comparación con el infortunio que instalará la razón”.¹³⁵ Apenas unos años antes, en 1764, Horace Walpole había inaugurado con su novela *The Castle of Otranto* lo que hoy conocemos como literatura gótica: un nuevo tipo de ficción como órgano de expresión de la angustia-reacción al palpable fracaso del ideal moderno de justicia y felicidad universal. De las fallas, al principio apenas visibles, de aquel sueño de reunión y totalidad, van por fin a escapar enjambres de monstruos que acabarán resquebrajando su otrora prometedor edificio. El cuento de Edgar Allan Poe *The Fall of the House of Usher* de 1839 funciona para todos los efectos como metáfora del final de una cegadora cosmovisión anegada en sus propias contradicciones:

Sacudí de mi espíritu lo que *no podía* ser más que un sueño, y examiné más minuciosamente el aspecto real de edificio. Su principal característica parecía ser la de una excesiva antigüedad. La decoloración ocasionada por los siglos era grande. Menudos hongos se esparcían por toda la fachada, tapizándola con la fina trama de un tejido, desde los tejados. Por cierto que todo aquello no implicaba ningún deterioro extraordinario. No

¹³⁴ George Steiner apunta por ejemplo lo siguiente: “En las novelas de Dostoievski no podemos separar «lo trágico» de «lo fantástico». En efecto, el ritual trágico es presentado y elevado por encima de la llaneza común de la experiencia por medio de lo fantástico”. Steiner, G., *Tolstoi o Dostoievski*, trad. Agustí Bartra, Siruela, Madrid, 2002, p. 217.

¹³⁵ Cfr. Forster, G., *Carta del 16 de abril de 1793*, en: *Briefe Forster*. Citado en: Safransky, R., *El Romanticismo: Una odisea del espíritu alemán*, trad. Raúl Gabás, Tusquets, Barcelona, 2009, p. 35.

se había desprendido ningún trozo de la mampostería, y parecía existir una violenta contradicción entre aquella todavía perfecta adaptación de las partes y el estado especial de las piedras desmenuzadas. Aquello me recordaba mucho la espaciosa integridad de esas viejas maderas labradas que han dejado pudrir durante largos años en alguna olvidada cueva, sin contacto con el soplo del aire exterior. Aparte de este indicio de ruina extensiva, el edificio no presentaba el menor síntoma de inestabilidad. *Acaso la mirada de un observador minucioso hubiera descubierto una grieta apenas perceptible* que, extendiéndose desde el tejado de la fachada, se abría, bajando en zigzag por el muro, e iba a perderse en las tétricas aguas del estanque.¹³⁶

Curiosamente, la narrativa Batman no parece necesitar mirarse en ningún espejo para tematizarse como cómplice en esta debacle. Más bien, como ha señalado C. Bundrick: “Batman es el protagonista de su propia narrativa gótica”.¹³⁷ El diseño del personaje (máscara puntiaguda, capa oscura con forma alada, acechante desde la oscuridad), su *modus operandi* (“infundir terror en los corazones [de los criminales]”)¹³⁸ la caracterización de sus enemigos (mujeres-gato, hombres-cocodrilo, hombres-pingüino, hombres-demonio, etc.) o su propia *Origin-story* cargada de tumbas y juramentos, todo ello da cuenta en efecto de esta conexión. Los escenarios góticos, “malditos” porque en ellos el pasado habita junto al presente, se reproducen casi literalmente en Gotham City, con sus mansiones y panteones familiares, sus oscuros callejones manchados de sangre, sus gárgolas vigilantes y sus cúpulas inalcanzables de líneas imposibles. No es ninguna casualidad el hecho de que, en Latinoamérica, el nombre de “Gotham City” haya sido traducido por “Ciudad Gótica” como específico universal. Gotham es el lugar de nuestras pesadillas. Toda esta topología de lo macabro es un rasgo inherente a Batman, y no es para nada incompatible con esos otros aspectos del personaje que ya hemos podido analizar, tales como por ejemplo su naturaleza detectivesca.¹³⁹ Batman es el monstruo que ha venido a buscarte por la noche.

¹³⁶ Cfr. Poe, E. A., *Cuentos completos*, trad. Julio Gómez de la Serna, Penguin Clásicos, Penguin Random House, Barcelona, 2016, p. 346. La cursiva es mía.

¹³⁷ Bundrick, C., *Op. cit.*, p. 33.

¹³⁸ Kane, B., *Detective Comics*, nr. 33, Detective Comics Inc., nov. 1939.

¹³⁹ Leemos en *The Crimes of the Rue Morgue* de E. A. Poe - considerado el primer relato policial de la literatura - lo siguiente: “Una rareza del carácter de mi amigo – no sé cómo calificarla de otro modo – consistía en estar enamorado de la noche. Pero con esa *bizarretrie*, como con todas las demás suyas, condescendía yo tranquilamente, y me entregaba a sus singulares caprichos con un perfecto *abandono*. No siempre podía estar con nosotros la negra divinidad, pero sí podíamos falsear su presencia”. Poe, E. A., *Op. cit.*, p. 462. Sobre Poe y la novela gótica en los orígenes del género policiaco, se puede ver la tesis doctoral de Rosana Piñero García de Quesada *Teoría y ficción en la obra de Umberto Eco*, dirigida por Sultana Wahnón Bensusan, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada, 2003, pp. 194 y ss. La autora defiende que “el relato de enigmas surge de la transformación y reconversión del cuento gótico a un formato literario racionalista. al comparar con cierto detenimiento los relatos detectivescos de Poe con sus otros relatos de terror,

No resulta por tanto sorprendente que muchos autores hayan profundizado en esta evocadora dimensión. El ejemplo más conocido es sin duda la puesta en escena del díptico cinematográfico de Tim Burton (1989, 1992), magistralmente orquestada por el compositor de género Danny Elfman. Entre el fondo publicado, podemos mencionar de modo muy especial una de sus primeras historias, en las que se enfrenta al vampiro “The Monk”,¹⁴⁰ así como su revisión contemporánea;¹⁴¹ el arco argumental *Batman and the Monster Men*¹⁴² como precuela de la mencionada revisión; los arcos *Gothic*,¹⁴³ basado en gran medida en la novela gótica *The Monk* (M. G. Lewis, 1796), o *Werewolf*,¹⁴⁴ donde el detective Batman viaja de Gotham a la vieja Europa para intenta resolver una serie de asesinatos perpetrados por hombres lobo; así como varias creaciones para el sello *Elseworlds*¹⁴⁵ tales como la tardía *The Doom That Came to Gotham*,¹⁴⁶ *Batman: Nosferatu*,¹⁴⁷ *Batman: Masque* y su pseudo-adaptación de *Le Fantôme de l'Opéra*,¹⁴⁸ o las aproximaciones de los autores Doug Mouch y Kelley Jones: *Batman: Dark Joker – The Wild*,¹⁴⁹ *Batman: Haunted Gotham*.¹⁵⁰ Con mayor o menor acierto, las formas explícitamente góticas de estas obras subrayan una idea siempre presente en la narrativa Batman, a saber, que “para combatir el horror, uno mismo debe convertirse en horror... en lucha constante consigo mismo”.¹⁵¹

Merece por ello la pena detenerse un momento en la obra de estos dos últimos autores mencionados, ya que una de sus publicaciones sobre el Batman gótico presenta como metáfora de culminación la problemática estudiada en los dos últimos capítulos del presente trabajo. Se trata de la llamada “trilogía Batman & Drácula”, luego rebautizada por la propia editorial para un volumen compilatorio o *Trade paperback* como *Tales of the Multiverse: Batman – Vampire*. De dominio público desde 1962, la cultura industrial ya había hecho del conde

puede apreciarse, en efecto, que la genial operación de Poe consiste en transmutar alquímicamente ciertos elementos simbólicos ya presentes en sus cuentos de terror, reconvirtiéndolos en nuevos arquetipos, es decir, en elementos que funcionan tanto en el plano formal como en el plano simbólico o alegórico. Mediante esta «operación alquímica», Poe no sólo consigue, como asegura la crítica, ahuyentar el espectro del irracionalismo gótico (junto a sus propios fantasmas personales), sino, lo que es más importante, rebasar el planteamiento romántico del que arranca su obra narrativa, creando una lógica literaria por completo diferente, es decir, un género nuevo”. Piñero García de Quesada, R., *Op. cit.*, p. 195.

¹⁴⁰ Kane, B./Fox, G., *Detective Comics*, nr. 31, DC Comics, sept. 1939.

¹⁴¹ Wagner, M., *Batman and the Mad Monk*, DC Comics, oct. 2006-marzo 2007,

¹⁴² Wagner, M., *Batman and the Monster Men*, DC Comics, enero-junio 2006.

¹⁴³ Morrison, G./Janson, K., *Legends of the Dark Knight*, nr. 6-10, DC Comics, abril-agosto 1990.

¹⁴⁴ Robinson, J./Watkiss, J., *Legends of the Dark Knight*, nr. 71-73, DC Comics, mayo-julio 1995.

¹⁴⁵ Ver infra, cap. 2 § 4.

¹⁴⁶ Mignola, M., *The Doom that Came to Gotham*, 3 números, DC Comics, nov. 2000-enero 2001.

¹⁴⁷ Lofficier, J. M./Lofficier, R., *Batman: Nosferatu*, DC Comics, marzo 1999.

¹⁴⁸ Grell, M., *Batman: Masque*, DC Comics, 1997.

¹⁴⁹ Moench, D./Jones, K., *Batman: Dark Joker – The Wild*, DC Comics, nov. 1993.

¹⁵⁰ Moench, D./Jones, K., *Batman: Haunted Gotham*, DC Comics, feb-mayo 2000.

¹⁵¹ Moench, D./Jones, K., *Batman: Haunted Gotham*, nr. 2, DC Comics, marzo 2000.

creado por Bram Stoker protagonista de muchas de sus historias, aunque la industria del comic-book no había podido acceder a él o al vampirismo hasta la relajación del Comic Code en 1971, momento a partir del cual la compañía *Marvel Comics* empieza a dedicarle una serie mensual dibujada por Gene Colan.¹⁵² Este ascendente empezará también a ocupar un espacio en las historias de Batman.¹⁵³ Sin embargo, y a pesar del evidente parentesco - al fin y al cabo un vampiro es tan sólo un murciélago hematófago - Batman y Drácula nunca habían llegado a compartir escenario salvo la (no autorizada) versión cinematográfica filmada en 1964 por el artista Andy Warhol.¹⁵⁴ La publicación en los años 90 de la “trilogía Batman & Drácula” escrita por Doug Moench y dibujada por Kelley Jones conforme a los códigos del género (*Batman & Dracula: Red Rain* [1991], seguida de *Batman: Bloodstorm* [1994] y *Batman: Crimson Mist* [1999]) supuso por ello un acontecimiento inaugural en la historia de dicha relación.

El argumento de la primera de las obras de la trilogía, *Batman & Dracula: Red Rain*, es el siguiente: Gotham City es el escenario de una ola de crímenes que se suceden en insólitas circunstancias, ya que las víctimas aparecen todas ellas desangradas y con extrañas marcas en el cuello. El detective Batman pronto descubre que son obra de un ejército de vampiros, comandados por el mismísimo Drácula. Habida cuenta de la fortaleza y los recursos de semejante enemigo, para combatirlo en igualdad de condiciones el héroe se ve forzado a sellar un pacto por el que él mismo se convierte al vampirismo – un arreglo por el mal menor, con el máximo cuidado de alimentarse sólo de sangre artificial y nunca de sangre humana. La estrategia resulta exitosa, y Drácula es finalmente vencido. Lamentablemente, todo ello ha significado la muerte de Bruce Wayne... “pero Batman vive... para siempre”. Adelantándose a la duda, Batman cree que el pacto que ha llevado a la destrucción de Drácula fue un pacto necesario del que nada hay que temer, pues “los vampiros *son* reales... pero no *todos* son... *malvados*”.¹⁵⁵

En *Red Rain*, Batman parece tener firmemente bajo control su calculada “maldición de la sangre”. En las próximas obras de la trilogía, sin embargo, dicho pacto con el diablo

¹⁵² *The Tomb of Dracula*, Marvel Comics, abril 1972-agosto 1979.

¹⁵³ Cfr. p. ej. Goodwin, A./Toth, A., “Death Flies the Haunted Sky”, en: *Detective Comics*, nr. 442, DC Comics, agosto-sept 1974; también Conway, G./Colan, G., “What Stalks the Gotham Night?”, en: *Batman*, nr. 351, DC Comics, sept. 1982.

¹⁵⁴ Warhol, A., *Batman Dracula* (1964). Película de 35 minutos de duración como homenaje al personaje, sólo proyectada en las exhibiciones del artista. El material se creía perdido hasta su inclusión en el documental *Jack Smith and the Destruction of Atlantis* (2006). En 2005, Warner Bros. estrenaría el film de animación *Batman vs. Dracula*.

¹⁵⁵ Moench, D./Jones, K., *Batman & Dracula: Red Rain*. DC Comics, 1991.

comienza a emponzoñarle las manos y a ser cuestionado. Tras una nueva epidemia de vampirismo, la furia de Batman al fin se desata en *Batman: Bloodstorm*.

CARDONA: ¿Cómo puedes matarme? ¡Tú mismo eres un vampiro!

BATMAN: No soy como tú, Cardona.

CARDONA: ¿Crees ser mejor que el resto de nosotros?

BATMAN: Sssí.

CARDONA: No, ya no lo eres. ¡El antiguo Batman nunca mataba! Ahora eres un holocausto andante... ¡Matas todas las noches!

BATMAN: Eliminaros de Gotham no es matar... Ni siquiera estáis vivos.

CARDONA: Tampoco tú... pero te sientes igual, ¿no? ¿Eh? Incluso mejor.

BATMAN: Eres un no-muerto.

CARDONA: ¡Y tú, idiota!

BATMAN: ¡Yo no soy como tú! ¡Yo no chupo sangre!

Se evidencia aquí de nuevo la presunción de superioridad del superhéroe frente a los demás. De “caballero andante” a “holocausto andante”, Batman ve justificado exterminar a todos los vampiros a pesar de ser él mismo uno de ellos, ya que él *no es como ellos* - es decir no bebe sangre. Mientras resista la llamada de la sangre y consiga sobrevivir a base de plasma artificial, no sucumbirá a la enfermedad y no se convertirá en aquello que combate. El amor incondicional de Selina Kyle le ayuda en todo momento a resistir.

Pero esta supuesta garantía de legitimidad se desmorona cuando descubre que todo en relación al nuevo brote es un plan urdido por el Joker para desolar Gotham City y corromper su alma. Asesinada Selina Kyle por su archienemigo, Batman pierde todo lo que todavía le sujetaba a la humanidad, y sin fuerzas no más para resistirse, transgrede la única regla que siempre juró respetar: asesina en nombre de la justicia. Prometeo desencadenado. Ofreciéndose a sí mismo como cebo (“Claro, venga... ¡moja el pico, Bats! Hunde tus colmillos en mi pálida carne--- pero no te olvides... mi sangre... ¡jennegrece tu corazón puro!”) el Joker consigue poner a Batman contra las cuerdas despertando en él una ira que revocará, al cabo, los términos por los que autoproclamaba su superioridad:

BATMAN (para sí): Un solo golpe le rompe el cuello. La cabeza se le va hacia atrás, descubriendo un cuello pálido, roto pero que aún late... Me llama y me tienta. Caigo sobre él, mis labios muestran colmillos con ansia salvaje... ¡No! ¡No puedo sucumbir! ¡Debo resistir...! Pero el amor de Selina era cuanto me retenía... me daba fuerzas. Ahora

he perdido su amor para siempre... porque él... lo destruyó... Y al final, cacareando su última risa... el Joker gana.

Batman bebe por fin de la sangre del Joker. Y de ese modo comienza un nuevo periplo de la sangre en el que el Hombre-murciélago ya no es mejor que el propio Drácula. Se cumple la previsión de Cardena según la cual antes o después acabaría cediendo “porque es lo que siempre has fingido ser... ¡de verdad! Lo auténtico y no hablo de chorradas”. Del héroe que Gotham merecía al héroe que Gotham necesitaba, la única salida posible ahora será por tanto su propia muerte. Hundiendo una estaca en su corazón, Alfred y Gordon consuman a su pesar todos los preparativos para dejar a Batman postrado por siempre en un ataúd, de acuerdo a los deseos del propio héroe.

Pero si *Batman: Bloodstorm* narraba la muerte de Batman como precio de su último triunfo/fracaso (el asesinato del Joker como mal necesario), Moench y Jones no detienen ahí esta historia de maldición gótica. Con Batman fuera por fin de escena de la noche gothamita, en *Batman: Crimson Mist* los villanos clásicos de su narrativa (Dos Caras, Poison Ivy, Pingüino, Espantapájaros, Killer Croc, Black Mask...) aprovechan para ocupar el espacio vacío y hacerse con el poder en la ciudad. En este último acto de la trilogía, los autores plantean la necesidad de recuperar el pacto con el mal en busca, como no podía ser de otra forma, de un bien mayor. Tal y como Gordon se ve obligado a reconocer, la única forma de detener a la nueva plaga de criminales es “cortándoles la cabeza”. Para ello, deberán resucitar a Batman de su letargo indefinido y dejar que se convierta en lo que siempre había repudiado: “un asesino, y algo peor”.

Recién invocado, el murciélago es ya todo un demonio sanguinario fuera de control: “Los destruiré a todos... Me alimentaré de ellos hasta dejarlos secos... y lo mejor que puede pasar es que evite que vuelvan como monstruos a mi lado”. Batman se dice entonces para sus adentros:

Sea demonio o dios oscuro, bajo hacia la cueva... que fue santuario de un hombre, y ahora es la antecámara al infierno del monstruo. Maldito por el beso de Drácula y la sangre del Joker, estoy más allá de la redención, y pronto ya no importará. Después, me burlaré de ella... y al final me opondré a su mismo significado. Soy una bestia del averno e incluso la oscuridad de esta impía cuna de piedra palidece ante mi sombra.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Moench, D./Jones, K., *Batman: Crimson Mist*, 1999.

El pacto de la sangre ha situado por fin a Batman en un punto de no retorno. La ciudad le necesita para hacer frente a esta nueva amenaza. Pero, ¿qué sucederá después? ¿No quedará ella misma hipotecada?:

Resistirse al mal ya no es posible, no cuando es tan seductor y ofrece un poder tal. Tras haber probado la sangre, no puedo dejar de tomarla. Con rojos colmillos y garras y negro corazón, me he convertido en el depredador definitivo... con sólo Dos Caras y Killer Croc como la última presa aceptable. Después de ellos, sólo queda [la cárcel de] Blackgate... muchos de cuyos presos sólo están allá por robos o causas menores. No se merecen mi niebla roja. Y después de ellos... Gotham quedará limpia, y en sus calles y sombras habrá poco o nada que me sustente. Sin nada más que escasos criminales aquí y allí, me veré obligado a atacar inocentes... como hacían Acertijo y Espantapájaros. ¿Cuánto tiempo antes de que encuentre la soledad insoportable? ¿Cuánto tiempo antes de que deje de cortarles la cabeza? ¿Cuánto antes de que empiece a tomar novias? ¿Antes de tener una “familia” mayor que la Secta de Drácula? [...] El mal que llevo en mis venas ya ha tocado lo que me queda de alma... corrompiendo y devorando hasta el último resto de decencia. He perdido la vida, y por eso la robo. Soy la muerte, y por eso la doy.¹⁵⁷

Los caminos de la redención son un traicionero laberinto que discurre por oscuras mazmorras. Una vez se prueba la sangre, no hay marcha atrás. De la trilogía cinematográfica de Christopher Nolan a la “trilogía Batman & Drácula” de Moench y Jones, comprobamos una y otra vez cómo la oscura alianza que la ciudad establece con el héroe sólo puede acabar de manera estrechamente tolerable si presupone la propia desaparición del héroe. La legalidad sólo puede ser suspendida de manera “excepcional” para luego volver a ser reestablecida ya que, de lo contrario, los vacíos creados serán ocupados por el mismo mal que se decía combatir. Pero: ¿es posible esa vuelta atrás? Vacío y compensación. La ley de los vasos comunicantes repletos ahora ya de sangre:

Millones, Gordon, un festín carmesí tras otro... océanos de sangre... ¡hasta que el mundo haya quedado seco.¹⁵⁸

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*





5. De villanos y superhombres

[T]he hours of folly are measured with the clock,
but of wisdom no clock can measure.

Blake, W., *The Marriage of Heaven and Hell*

Madness is the only freedom

Arkham – Breakout

En el año 2009, y tras una interminable lista de demandas infructuosas, las compañías DC/Warner Bros y Marvel/Disney decidieron registrar de manera conjunta el copyright de la palabra “super hero”, aduciendo referir directamente a personajes de su propiedad. El concepto como tal había empezado a explotarse económicamente en la época de los años 60, aunque ya venía siendo utilizado desde el año 1917.¹ Consecuentemente, dicho monopolio de exclusividad sobre su uso a lo largo de las primeras décadas del S. XXI ha obligado al resto de editoriales interesadas en trabajar el género a acuñar nuevos conceptos: el concepto de “meta-humano”, el concepto de “post-humano” (Wildstorm, Marvel Ultimate), etc. De Superman (superhombre) a los Nuevos Mutantes, la realidad es que tanto el concepto de superhumano como el concepto de metahumano remiten a una pre-posición de espacio ontológico – el griego *meta*, el alemán *über*, el inglés *over* – que implica en todo caso una superioridad funcional como resultado de un cambio cualitativo: “más allá de lo humano”, “después de lo humano”, etc. Del superhéroe al *Übermensch* habría, en ese sentido, una incuestionable relación de contigüidad.

Y sin embargo: ¿estamos verdaderamente hablando de un hombre superior cuando hablamos del (super)héroe moderno? ¿Podemos decir llegados a este punto de nuestro estudio que existe esa pretendida identidad entre el héroe del dolor y el hombre superior? ¿Cómo justificar, en su tramo final, la consideración de estos héroes como superhombres? ¿Cuál es, por otro lado, la verdadera relación de un *Übermensch* con la voluntad de nada? Amplificando

¹ “Superhero - Definition and More from the Free Merriam-Webster Dictionary”. *Web.archive.org*. Merriam-Webster. An Encyclopedia Britannica Company. Archivado del original el 5 de noviembre de 2014. Consultado el 6 de abril de 2019.

la pregunta de Fredric Wertham en *Seduction of the Innocent* con la que introducíamos este trabajo: ¿Cómo llegó Nietzsche a la enfermería?² A lo largo de este capítulo vamos a intentar resolver una confusión arrastrada desde la invención del superhéroe contemporáneo. Bien por intereses editoriales, bien por intereses de otro tipo, esta permuta ha arraigado tan profundamente en el imaginario contemporáneo que ha conseguido oscurecer y desactivar por la vía de la asimilación la riqueza de pensamientos que pudieran aspirar a superar un asunto tan apremiante como el del naufragio moderno. Pensadores como Umberto Eco han trabajado desde su propia perspectiva la relación entre la cultura industrial y la figura del superhombre.³ En este capítulo de nuestro análisis, y desde la perspectiva ganada, nosotros estudiaremos la tensionada relación entre la figura del superhombre post-nihilista y las narrativas superheroicas. Para ello, demostraremos primeramente que los vuelos del superhéroe son precisamente un símbolo de la renuncia a la verdadera tarea del superhombre, esta es, recuperar el sentido de la tierra. Esto volverá necesariamente nuestra mirada sobre su antagonista natural: el Supervillano. Siendo que el Supervillano de uno de los superhéroes arquetipo es el señor de la locura, entraremos a la sazón a estudiar la significación de la locura dentro del discurso ideológico superheroico, así como su libre relación con el llamamiento post-nihilista. Esto servirá como prolegómeno para una consideración alternativa del espacio antropológico y la manera de gestionarlo como cultura.

1. El “último hombre” *contra* el “sentido de la tierra”

En el marco del nihilismo, la idea del “superhombre” es una especie de promesa-amenaza. Se trata de una promesa, pues apunta a un horizonte donde el hombre queda superado. Pero también es una amenaza, pues esto implica su destrucción. Tanto en un caso como en el otro estamos hablando de un realizable, es decir, de algo que podría/debería ser pero que no tiene por qué suceder necesariamente. Detrás de esta contingencia se esconde de hecho su dificultad, pues implica un movimiento de fuerza que sale de nuestro interior, de una mutación buscada, y no de algo que provenga, literal o metafóricamente, de los cielos.

La noción del “superhombre” o *Übermensch* conoce su más célebre formulación en la filosofía de Friedrich Nietzsche. Sin embargo, no es una invención suya, pues ya aparece por

² “¿Cuál es el significado en lo social de estos superhombres, supermujeres, superamantes, superchicos, superchicas, super-patos, super-ratones, super-magos, super-ladrones? ¿Cómo llegó Nietzsche a la enfermería?” Wertham, F., *Seduction of the Innocent*, Rinehart and Co., New York, 1954, p. 15.

³ Eco, U., *Il superuomo di massa*, Editoriale Fabbri-Bompiani-Senzagno, Milan, 1978.

ejemplo en Herder, Jean Paul, Novalis, o Heine.⁴ E incluso en Goethe, quien en sus famosas conversaciones se pregunta si el hombre no es sólo una “proyección hacia una meta más alta”.⁵ El concepto está incluso relacionado con la noción de “héroe” en Thomas Carlyle, quien - como hará más adelante el personaje dostoievskiano de Raskolnikov - sostiene que la civilización avanza gracias a los grandes individuos y no a las masas.⁶ En la obra de Nietzsche, esta disposición del individuo libre y poderoso empieza a vislumbrarse en la formulación del espíritu o intelecto libre (*Freier Geist*) de *Más allá del bien y del mal* (1878), si bien no aparece como tal hasta *Así habló Zaratustra* de 1883, y a partir de ahí en *Para la genealogía de la moral* (1889), *El crepúsculo de los ídolos* (1887), *Ecce Homo* (1888) *Anticristo* (1895), así como en algún fragmento póstumo de esa época.

En ese espacio de incertidumbre que hemos denominado nihilismo, el superhombre es para Nietzsche “la nueva mañana”.⁷ Arruinado el edificio del ser, roto el vínculo entre el querer y el deber, una vez disueltos los juegos de significación y los valores han perdido su sentido referencial, la posibilidad del superhombre es la prueba fe-haciente de que todo eso es transitorio y superable. Muerto Dios, el superhombre es el salto evolutivo hacia una posición que re-crea sentido. El hombre deja entonces de ser hombre para convertirse en un dios para sí:

Y Zaratustra habló así al pueblo:

Yo os enseño al superhombre. El hombre es algo que debe ser superado. ¿Qué habéis hecho para superarlo?

Todos los seres han creado hasta ahora algo por encima de sí mismos: ¿y queréis ser vosotros el reflujo de ese gran flujo y retroceder al animal más bien que superar al hombre?

¿Qué es el mono para el hombre? Una irrisión o una vergüenza dolorosa.

Habéis recorrido el camino que lleva desde el gusano hasta el hombre, y muchas cosas en vosotros continúan siendo gusano. En otro tiempo fuisteis monos, y también ahora es el hombre más mono que cualquier mono.

Y el más sabio de vosotros es tan sólo un ser escindido, híbrido de planta y fantasma. Pero ¿os mando yo que os convirtáis en fantasmas o en plantas?⁸

⁴ Cfr. Kluge, F. (ed.), *Zeitschrift für deutsche Wortforschung*, I, p. 1 y ss. También en Eisler, R., *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, 1904.

⁵ Goethe, J. W. v., *Gespräche*, Biedermann (ed.), II, p. 263; citado por Eisler, *Op. cit.*

⁶ Cfr. Carlyle, T., *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, James Fraser, 1841.

⁷ Nietzsche, F., *Also sprach Zarathustra*, KSA 4, p. 102.

⁸ Nietzsche, F., *Also sprach Zarathustra*, Vorrede, KSA 4, p. 14 [ed. en castellano: *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2001, p. 36].

Incluso el más sabio de los hombres sigue siendo todavía “tan sólo un ser escindido”. Cualquier voluntad de restauración a partir de dicha escisión sólo conseguirá hundirse en el dolor. La mirada puesta en el cielo de “los últimos hombres”, esos que preceden al superhombre sin serlo todavía, es en efecto una mirada contra la vida. Su correctivo habrá de devolver la mirada al suelo:

¡Mirad, yo os enseño al superhombre!

El superhombre es el sentido de la tierra [*Sinn der Erde*]. Diga vuestra voluntad:

¡sea el superhombre el sentido de la tierra!

¡Yo os conjuro, hermanos míos, permaneced fieles a la tierra y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobreterrenales! Son envenenadores, lo sepan o no.

Son despreciadores de la vida, son moribundos y están, ellos también, envenenados, la tierra está cansada de ellos: ¡ojalá desaparezcan!⁹

La mirada del superhombre ha de ser la mirada hacia el mundo, y ya no más hacia algo fuera de él. Su potencia es la destrucción no tanto del suprasentido – que ya había quedado demolido al morir Dios – sino de la persistente fe en el mismo. Esto es lo que resume la expresión “sentido de la tierra” (*Sinn der Erde*), donde el sustantivo “sentido” (*Sinn*) expresa ante todo el *carácter interpretativo* de nuestra existencia, ahora ya *en* la tierra y *para* la tierra.

La guerra se dirime por tanto en el nivel de la significación, y el ataque del superhombre es el desafío re-interpretativo contra un remanente que se mueve en un espacio de tres dimensiones: el *esencialismo*, el *sentido del deber* y la *moral del resentimiento*. De los primeros ya venimos hablando en los dos capítulos anteriores, y ambos tienen que ver con la ficción de un sujeto autónomo independiente (“I am Batman”, “It's a Bird... It's a Plane... It's Superman”, etc.) por encima del resto de la realidad y con un sujeto de deber que renuncia al placer vital en su alucinación axiológica. El esencialismo es la ilusión de que las cosas *son*, y además de manera natural, ahistórica y sin dinamismos ni sobresaltos: esencia, verdad, justicia, etc. son eternas. Esto significa que cualquier cambio posible es una corrupción que llama al deber de restitución por todos los medios posibles. Como un Bruce Wayne cualquiera reviviendo la muerte de sus padres en cada momento y en cada rostro que golpea,¹⁰ el pasado

⁹ *Ibid.*, pp. 36-37.

¹⁰ “En los años que siguieron, perseguí a algunos de los más grandes criminales que el mundo haya conocido... El Joker, Dos Caras... El pingüino... Catwoman, El Enigma... y más... Miré fijamente a la cara del mal puro y sin adulterar más veces de las que me importa recordar, pero la cara nunca fue la cara correcta... ¡la cara del asesino

está siempre presente, y define todo futuro. Como ya había augurado Nietzsche en un capítulo de *Así habló Zaratustra* titulado justamente “De la redención”:

Que el tiempo no camine hacia atrás es su secreta rabia. “Lo que fue, fue”- así se llama la piedra que ella no puede remover.

Y así ella remueve piedras, por rabia y por mal humor, y se venga en aquello que no siente, igual que ella, rabia y mal humor.

Así la voluntad, el libertador, se ha convertido en un causante de dolor: y en todo lo que puede sufrir véngase de no poder ella querer hacia atrás.

Es, sí, es solo es la *venganza* misma: la aversión de la voluntad contra el tiempo y su “Fue”.¹¹

Con respecto a la tercera dimensión, la moral del resentimiento tiene que ver con la manera en que se formula dicha axiología a partir de la fe perenne en el Dios muerto. “Y como en el volente hay el sufrimiento de no poder querer hacia atrás,” insiste Zaratustra “por ello el querer mismo y toda vida debían - ¡ser castigo!”.¹² Parsifalismo sobre lo propio y represión sobre lo ajeno - todo ello proclamando dar a cada uno lo suyo. La moral del héroe nihilista, completando lo visto en el capítulo anterior, se nos revela ahora por fin como una transposición de los valores de fuerza (vigorosos, dinámicos, exuberantes) en valores de debilidad, a fin de acallar el sentido de la tierra:

A los despreciadores del cuerpo quiero decirles una palabra. Su despreciar constituye su apreciar [...]

Ya no es capaz de hacer lo que más quiere: - crear por encima de sí [...]

¡Hundirse en su ocaso quiere vuestro sí-mismo [*Selbst*], y por ello os convertisteis vosotros en despreciadores del cuerpo! Pues ya no sois capaces de crear por encima de vosotros.

Y por eso os enojáis ahora contra la vida y contra la tierra. Una inconsciente envidia hay en la oblicua mirada de vuestro desprecio.

¡Yo no voy por vuestro camino, despreciadores del cuerpo! Vosotros no sois para mí puentes hacia el superhombre!-¹³

de mis padres!” Wein, L./Byrne, J./Aparo, J., *The Untold Legend of the Batman*, nr. 1, DC Comics, julio 1980, p. 13.

¹¹ Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2001, segunda parte, “De la redención”, p. 210.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 66.

Una vez más, *quid pro quo* en la naturaleza de las cosas, provocado por la propia incapacidad del superhéroe de superar por sí mismo el dolor del devenir: la vida se declara culpable, y toca actuar contra ella. De manera que si el “superhombre” había de ser un cambio cualitativo en el hombre en la construcción de los valores: ¿cómo poder seguir diciendo esto del (super)héroe moderno? ¿Seguirá siendo posible afirmar que un varón blanco multimillonario, auto-imbuido por pura misantropía en la protección de la propiedad privada capitalista, ha despertado para traer al mundo algo *más allá* del sistema establecido? ¿Cómo creer que un alienígena (es decir, un ni-siquiera-humano) venido del planeta Krypton para defender “la verdad, la justicia, y el estilo de vida americano”,¹⁴ pudiera siquiera aspirar a ser un “superhombre”? ¿En qué aspecto pudieran ellos acaso representar “el sentido de la tierra” y salvarnos así del Dios muerto? ¿No representan ellos mismos a ese Dios muerto? Ya nos previno Zaratustra de no creer en envenenadores y despreciadores de la vida con sus promesas supraterrrenales, pues todos ellos son “últimos hombres” o sus más fervientes defensores.¹⁵

Y sin embargo, estos últimos hombres se pasean entre nosotros, vuelan por nuestros cielos.¹⁶ Perduran en la política y deambulan libremente por entre los productos de la cultura industrial, como recordándonos que todo lo pudiéramos ser es lo que ya hemos sido. Prometiendo una vida mejor mientras apuntalan lo siempre existido, pervirtiendo al fin el justo sentido de la transvaloración. Como advirtió Nietzsche en su *Ecce Homo*:

La palabra “superhombre”, que designa un tipo de óptima constitución, en contraste con los hombres “modernos”, con los hombres “buenos”, con los cristianos y demás nihilistas, una palabra que, en boca de Zaratustra, el *aniquilador* de la moral, se convierte en una palabra muy digna de reflexión, ha sido entendida, casi en todas partes, con total inocencia, en el sentido de aquellos valores cuya antítesis se ha manifestado en la figura de Zaratustra, es decir, ha sido entendida como tipo “idealista” de una especie superior de hombre, mitad “santo”, mitad “genio”.¹⁷

¹⁴ “LOIS: Quiero decir [Lois suspira] por qué estás aquí? Tiene que haber alguna razón por la que estés aquí. SUPERMAN: Sí, estoy aquí para luchar por la verdad, la justicia y el estilo de vida americano” Donner, R., *Superman*, Warner Bros, 1978.

¹⁵ “En verdad, yo quisiera que su demencia se llamase verdad o fidelidad o justicia: pero ellos tienen su virtud para vivir largo tiempo y en un lamentable bienestar”. Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, p. 72.

¹⁶ “Por todas partes resuena la voz de quienes predicán la muerte: y la tierra está llena de seres a quienes hay que predicar la muerte”. Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, p. 82.

¹⁷ Nietzsche, F., *Ecce Homo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2011, p. 57.

A lo largo de este trabajo hemos intentado desanudar los sentidos ideológicos del enigma superhéroe, para empezar ahora a descubrir que sus formas no son tanto las de un hombre superior como las de un “último hombre” - formas en definitiva “humanas demasiado humanas”. En contra de lo que el director Zack Snyder quiso hacernos creer en su relanzamiento de la franquicia, la “S” que luce Superman en su pecho no significa “esperanza”, sino “conformidad”.¹⁸ El superhéroe *no* es el “hombre del mañana” (Man of Tomorrow, ver figura 1), sino “el hombre del ayer”.¹⁹ En contra de lo que el influyente guionista Frank Miller gusta de afirmar,²⁰ no está “más allá del bien y del mal”.



FIGURA 1

En ese orden de cosas, parece entonces justo plantearse: ¿dónde encontraremos al verdadero “superhombre”? ¿Dónde se sitúa en la narrativa superheroica el auténtico el horizonte de la transgresión? ¿Cuál es el papel del supervillano en todo ello? En las próximas páginas intentaremos dar respuesta a estas cuestiones desde una perspectiva poco transitada a la hora de abordar estudios sobre el género, y descubriremos al hacerlo una dimensión que buscaremos rentabilizar en nuestro último capítulo y en futuros estudios sobre el género y sobre el medio.

2. El asunto Super-villano

El problema del nihilismo nos ha conducido irremediablemente al problema de su superación, y ahí a la noción de “superhombre” en sus más elaborados matices. La reducción al absurdo ha demostrado, por otro lado, que poco o nada del “superhombre” habita en el corazón del (super)héroe moderno. A pesar de lo que la nomenclatura pudiera a simple vista

¹⁸ “LOIS LANE: dejas que los hombres te esposen. SUPERMAN: Te rendirías si me resistiera... y si eso los hace sentir más seguros, entonces... LOIS: ¿Qué significa la «S»? SUPERMAN: No es una «S». En mi mundo significa «esperanza»”. Snyder, Z., *Man of Steel*, Warner Bros., 2013.

¹⁹ Para un ejemplo de esta confusión en la crítica cultural, se puede ver al punto el artículo de Frücht, J., “Übermenschen, Supermänner, Cyborgs. Das Paradigma der Science Fiction”, *Merkur*, 9/10, 55 Jg., sept/oct 2001, pp. 897-911. Internet está también inundada de posiciones semejantes vía blogs, foros y videos explicativos.

²⁰ “Pienso que para que el personaje funcione tiene que ser una fuerza que en ciertos aspectos está *más allá del bien y del mal*. No se le puede juzgar con los términos que usamos para describir algo que un hombre haría porque no podemos pensar en él como un hombre”. Thomson, K., “Frank Miller: Return of the Dark Knight”, *The Comics Journal* 101, Agosto 1985, p. 61. El texto continúa: [T]engo muy claro que nuestra sociedad se está suicidando suicida por falta de una fuerza como esa. Una falta de capacidad para lidiar con los problemas que hacen que todo lo que tenemos se desmorone”. *Ibid.*

inducir pensar, el superhéroe ejemplifica casi como ninguna otra figura de la cultura el prototipo de “último hombre”, precisamente su gran escollo a superar. Pero si el “último hombre” ha de ser para el superhombre su último desafío: ¿dónde queda entonces su consabido antagonista, el supervillano, y qué papel juega en todo ello?

A la hora de interpretar el sentido del supervillano, es necesario, antes de nada, reconocer su función en la narrativa superheroica. Pues: ¿cuánto valdría un héroe sin un malvado que se precie? Como sugiere Dennis O’Neil, histórico guionista y editor de DC, “Un héroe es tan bueno como su antagonista [...] Tu villano debe ser al menos igual a tu héroe y a menudo es deseable si es superior en fuerza, recursos e inteligencia, si no incluso en moral”.²¹ Todo héroe del cómic necesita de un antagonista sobre el que elevarse y demostrar su superioridad física y moral. Esta acción del héroe, como hemos venido anotando, es por principio una acción *reactiva*, pues su competencia es la *defensa* y sólo sucede como rechazo al cambio introducido por alguien que con su praxis compromete el *status quo* social.²² El antagonista es un catalizador de la acción y un ingrediente fundamental de la narrativa, ya que cuanto más expuesto quede éste, más llamativa y celebrada será la respuesta superheroica. Para desplegar su valía y demostrar su ejemplaridad, es decir para *mostrarse* como el héroe que es, el héroe no sólo necesita delincuentes: necesita *villanos*.

Ahora bien: ¿qué es un villano? La precisión del concepto “villano” como antagonista por derecho propio con una función ficcional específica le viene de una derivación metonímica. Como señalan hoy Luis Gasca y Román Gubern, el término villano “procede del bajo latín, de *villanus*, que designó originalmente al hombre rudo de la villa o el campo, tosco y apegado a las supersticiones paganas”.²³ Su connotación negativa, sin embargo, no es congénita sino adquirida. Siendo en origen mero descriptor de procedencia libre de matices, sólo más adelante su significado evolucionó hacia un uso despectivo, cuando entrada la Edad Media se empezó a observar por la vía del contraste que el villano carecía de los modales, educación y elegancia propios de los residentes en las ciudades (burgueses y artesanos, nobleza, aristócratas y cortesanos). Le sucede al término original algo muy parecido a lo que le había sucedido al vocablo “pagano” hacia el siglo IV en los comienzos del cristianismo oficializado, cuando procedente del latín *paganus* (el que vivía en el *pagus* o aldea) acabó designando a quien veneraba desde la periferia a sus propias divinidades e imágenes. En el

²¹ O’Neil, D., *The DC Guide to Writing Comics*, Watson-Guptill, New York, 2001, p. 74.

²² Coogan, P., *Superhero: The Secret Origin of a Genre*, MonkeyBrain Press, Austin, 2006, p. 110. Cfr. infra, cap. 3.

²³ Gasca, L./Gubern, R., *El universo fantástico del cómic*, Cátedra, Madrid, 2015, p. 189.

caso de “villano”, su uso fue acuñándose desde las ciudades, que miraban a la pobreza rural con desprecio. Al tiempo, la diferencia de clase iría naturalizándose y depredando su significado originario, hasta lograr imponerse como juicio moral general.

No es por tanto casual que el concepto de “villano” se utilice en los universos del cómic para designar la fuerza del caos contra la que el héroe habrá de restaurar el orden. Ya localizábamos en sus ascendentes de la literatura detectivesca un manifiesto desdén por las clases populares que no se sometían a los dictados centralizadores de los poderes hegemónicos: miedo ante la divergencia presentada como atentado supremo a la virtud.²⁴ A principios del siglo XX, el medio cómic va un paso más allá y amplifica dicha desconsideración:

La figura metonímica que representa lo moral por lo físico [...], proyectada en el campo de la representación iconográfica hizo que muchos villanos tuvieran un aspecto físico inquietante o repulsivo.²⁵

Al igual que en el caso del héroe, el físico del villano de cómic responde a un principio simbólico de traducción de sus cualidades morales. Las razones son aquí de naturaleza material: los usos pragmáticos de la comunicación no elevada demandan la fácil identificación.²⁶ A partir de ahí, esas exigencias del medio de transmitir significado de manera visualmente inmediata aceleran la evolución de los primeros adversarios del protagonista, que pasan de encarnar las más sencillas clases marginales (gánsteres, ladrones de poca monta, etc...) a formar parte de un juego mucho más sofisticado de representaciones con superpoderes propios, sofisticados dispositivos y coloridas ambiciones.²⁷ En el origen de una temeraria “escalada de la caracterización”,²⁸ el desarrollo del villano hacia la exquisita

²⁴ Ver infra, cap. 3, § 2.2.

²⁵ Gasca, L/Gubern, R., *Op. cit.*, p. 189.

²⁶ Scott McCloud lo ha llamado “amplificación por simplificación”. Cfr. McCloud, S., *Understanding Comics: The Invisible Art*. Harper Perennial, New York, 1993, p. 30.

²⁷ Del monstruo extraterrestre al científico loco, el volumen de Jon Morris *The Legion of Regrettable Super Villains* registra perfectamente esa determinación hacia el exceso a lo largo de las edades del comic-book. Cfr. Morris, J., *The Legion of Regrettable Super Villains* Quirk Books, Philadelphia, 2016.

²⁸ Definimos la “escalada de la caracterización” como el desarrollo a mayores en la determinación de los poderes y contrapoderes de los personajes del cómic superheroico: Superman, cabe recordar, no volaba en su primera época; y Batman, Flash, Iron Man... ninguno podía compararse en sus comienzos con sus iteraciones posteriores en plena capacidad. La dinámica del medio conduce así en progresión ascendente a una competitividad desenfrenada que se manifiesta en argumentos extremos (luchas astrales, eventos interdimensionales, etc.), así como en regulares arreglos y reajustes editoriales tales como cataclismos intranarrativos (*Crisis on Infinite Earths...*), relanzamientos, etc.

complejidad del *supervillano* tiene sin duda la misión de subrayar la proeza moral del superhéroe.²⁹ Pero es en todo punto inseparable de las leyes de composición técnica.³⁰

Como en el caso de Superman, el acontecimiento Batman es, una vez más, paradigmático. Comenzando su andadura en mayo del año 1939, el número 27 de *Detective Comics* presenta al protagonista resolviendo un caso de traición y homicidios entre socios capitalistas (“The case of the Chemical Syndicate”). Lo mismo se puede decir del número 28, en el que Batman se enfrenta a una banda de ladrones de joyas (“Frenchy Blake’s Jewel Gang”). Todos esos adversarios son criminales y matones al estilo más realista. Pronto, sin embargo, la demanda y los nuevos patrones de reproducción técnica harían que todo eso cambiara. El número 29 presenta al Doctor Muerte en la historia “Batman meets Doctor Death”, su primer villano de fantasía. Presumiblemente muerto en esa entrega, vuelve a la acción en la historia “The return of Doctor Death” (*Detective Comics* nr. 30). Los números 31-32 ofrecen una historia de marcado corte fantástico (“Batman versus The Vampire”) en torno a The Monk, un hipnotizador enmascarado que vive en un castillo en Hungría. A partir de este momento, se irán alternando en la cabecera historias realistas con relatos más imaginarios. La conquista inminente del personaje de una revista propia (*Batman*, Junio de 1940) inaugurará, por fin, todo un repertorio de villanos grotescos y estrafalarios que le acompañará el resto de sus días. Las relaciones orgánicas con la psicología del personaje es un conjunto de intimidades que pasaremos a estudiar a continuación.

2.1 En la galería de los espejos

En el cuarto capítulo de la segunda parte de su magna obra sobre cine, Gilles Deleuze escribe: “El cine no presenta solamente imágenes, las rodea de un mundo. Por eso, tempranamente buscó circuitos cada vez más grandes que unieran una imagen actual a imágenes-recuerdo, imágenes sueño, imágenes-mundo”.³¹ Siguiendo los preceptos de Henri Bergson, la idea de Deleuze era la de definir un espacio para la imagen entre la “representación” en sentido idealista y la mera “objetivación” realista:

²⁹ “Cuanto mayor sea el poder y las capacidades del villano mayor será el mérito de héroe que lo derrota”. Gasca, L/Gubern, R., *Op. cit.*, p. 189.

³⁰ “HOMBRE DE LA C.I.A.: Un listillo, ¿eh? Al menos puedes hablar ¿Quién eres? TERCER PRISIONERO (BANE): No somos nada. Somos la tierra debajo de sus pies. Y a nadie le importó quién era hasta que me puse la máscara...” Cfr. Nolan, C., *The Dark Knight*, Warner Bros., 2012.

³¹ Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 97.

En términos bergsonianos, el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real: hay coalescencia entre ambos.³²

El filósofo francés encuentra esta posibilidad en lo que él llama “la imagen cristal”, esto es, la idea de que “la indescernibilidad constituye una ilusión objetiva”, y de que la distinción entre la imagen real y virtual no es acertada, ya que son “imágenes mutuas”³³ en relación de reciprocidad o reversibilidad. Son imágenes que no dejan de intercambiarse. El ejemplo más plástico de este circuito es el *espejo en el espejo*.

El problema del espejo ha sido explorado por la literatura en incontables de ocasiones, y sin duda resultaría imposible referir aquí de manera completa los múltiples lugares en que ha cobrado protagonismo a lo largo de la historia de la literatura universal de Oriente y Occidente: de E.T.A Hoffmann (*Die Abenteuer der Silvesternacht*), a Jorge Luis Borges (*El Aleph*, *Tlon*, *Uqbar*, *Orbis Tertius*, *El espejo de tinta*, *El espejo y la máscara*, su poema *El hacedor*, *Los espejos*, etc.), pasando por E. A. Poe (*William Wilson*), Lewis Carroll (*Alice in Wonderland*) o Dostoievsky (*Двойник*, *Ползунков*) son innumerables las historias que giran en torno a la extraña anomalía de la multiplicación del espacio y los entes. Cuando es un espejo lo que se refleja en otro espejo, son todavía más extraños los laberintos que ahí se levantan, y que disuelven los márgenes de la objetividad: Don Quijote encontrándose *El Quijote* en una librería de Barcelona o el rey de *Las mil y una noches* de Borges oyendo de boca de la reina su propia historia, además de Bastian leyéndose a sí mismo en *Die unendliche Geschichte* de Michael Ende, escritor asimismo de *Der Spiegel im Spiegel*. Autores como Kafka han conseguido también construir formas semejantes en relatos como *Ante la ley* (*Vor dem Gesetz*, 1915), cuya estructura auto-reflexiva ha llevado pensadores como Derrida a leerlo peligrosamente en el límite del “abismo” (*mise en abyme*).³⁴

La pintura ha tenido igualmente sus incursiones (p. ej. M. C. Escher, R. Magritte, etc.). Y en el arte cinematográfico, Chaplin fue todo un pionero cuando introdujo la cuestión de la “imagen-cristal” en su film *The Circus* (1928), retomada luego en 1946 por Orson Wells con su *Citizen Kane* y finalmente problematizada en la famosa escena del “Magic Mirror Maze”

³² *Ibid.*, pp. 97-98. Cfr. Bergson, H., *Matière et Mémoire*, édition du centenaire, 1959, p. 274; Bergson, H., *L'énergie spirituelle*, édition du centenaire, 1959, p. 917. Citado por Deleuze, G., *Op. cit.*

³³ Bachelard, G., *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, Paris, 1948, p. 290. Citado por Deleuze, G., *Op. cit.*

³⁴ Sobre este tema, se puede ver Szafraniec, A., *Beckett, Derrida and the Event of Literature*, Stanford University Press, Stanford, 2007, p. 41 y ss.

de su *The Lady of Shanghai* (1947).³⁵ También la contienda final entre Bruce Lee contra Han en la habitación de los espejos del film *Enter the Dragon* (Robert Clouse, 1973) puede entenderse en clave de homenaje a esta última película como un tanteo sobre la objetividad en el espacio de la indiscernibilidad.

Y el mundo del cómic, por su parte, no querrá permanecer al margen de esta discusión, como los experimentos formales de la serie ACME Novelty Library.³⁶ La narrativa del Hombre-murciélago también se ha aventurado en ello, y ahí están algunas de sus composiciones de páginas (p. ej. la espectacular escena del laberinto de *The Court of the Owls*),³⁷ o los continuos juegos autoreferenciales de autores como Neil Gaiman (*Whatever Happened with the Caped Crusader?*),³⁸ Grant Morrison (especialmente durante su etapa que va de 2006 a 2013) o incluso Frank Miller (*Dark Knight Returns*). Pero ha sido sobre todo en la caracterización idiosincrática de la psicología de Gotham y sus habitantes donde el laberinto de los espejos ha reclamado su importancia como manifestación de las propias fantasmagorías. En la novela gráfica *Arkham Asylum*, por ejemplo, el Dr. Amadeus Arkham, director del manicomio de Gotham, rememora su niñez:

Perdido en un parque de atracciones [*Funhouse*], me encuentro en el Salón de los Espejos. Hay extraños en los espejos y me quedo petrificado, no me atrevo a ir más allá. [...] Esa noche soñé que la gente del espejo se escapaba del cristal y venía a buscarme.³⁹

Esta imagen-escenario es simultáneamente retomada en el tramo final de la novela gráfica *The Killing Joke* (Moore, A./Bolland, B., 1988) cuando Batman se enfrenta al Joker en el Salón de los Espejos de la feria local, con una resolución bien parecida a la de los ejemplos cinematográficos recién mencionados: destruyendo (en este caso, literalmente atravesando) la imagen virtual y reclamando por la fuerza el retorno al confortable mundo de la objetividad (ver figura 2).

³⁵ Cfr. Deleuze, G., *Op. cit.*, p. 100.

³⁶ Ware, C., *ACME Novelty Library*, nº 18 ½, Montreal, Drawn and Quarterly, 2007.

³⁷ Snyder, S./Capullo, G., *Batman*, The New 52, nr. 5, DC Comics, marzo 2012.

³⁸ Gaiman, N./Kubert, A., “Whatever happened to the cape crusader”, *Batman* nr. 686-687, DC Comics, abril-mayo 2009.

³⁹ Morrison, G., *Arkham Asylum: A Serious House on Serious Earth*, DC Comics, 1989.

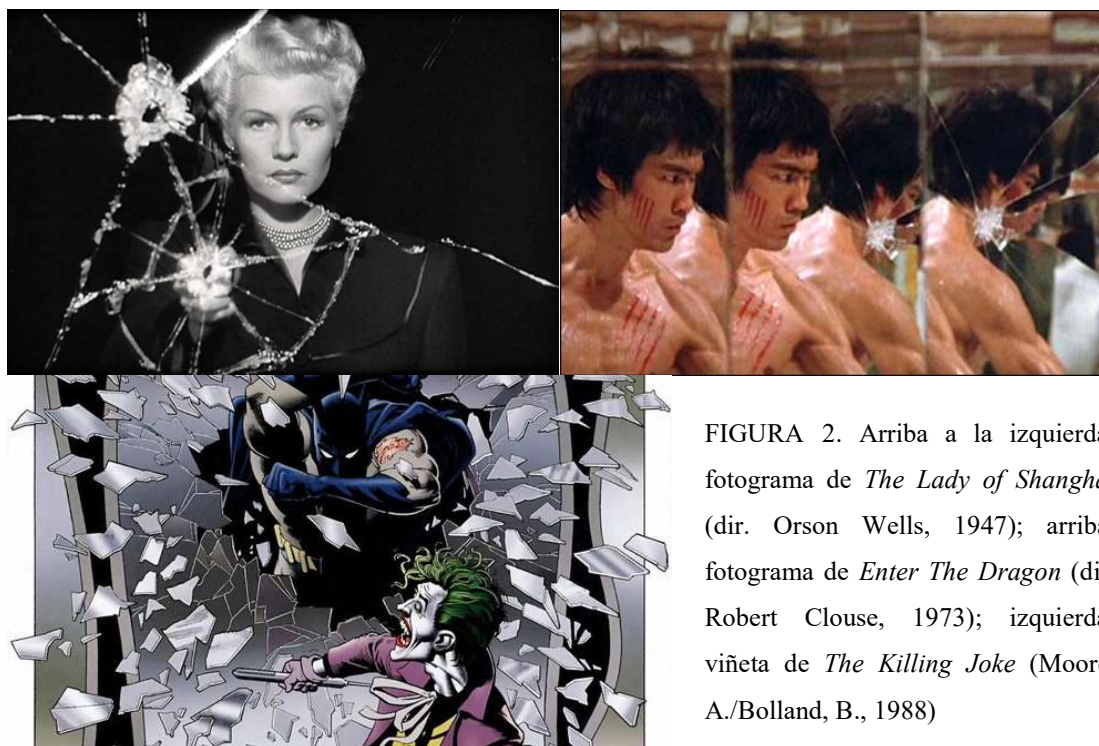


FIGURA 2. Arriba a la izquierda: fotograma de *The Lady of Shanghai* (dir. Orson Wells, 1947); arriba: fotograma de *Enter The Dragon* (dir. Robert Clouse, 1973); izquierda: viñeta de *The Killing Joke* (Moore, A./Bolland, B., 1988)

Estas son las premisas por las que la geometría de la mutualidad se evidencia como una lógica constitutiva de la narrativa Batman. Todos las narrativas superheroicas habitan en mayor o menor medida en ese tipo de diálogos reflexivos, pero la que ahí nos ocupa es posiblemente la que, desde el sórdido abismo de las motivaciones del héroe, más ángulos ofrezca en sus dimensiones y más aprovechable resulte a la postre a los guionistas - parafraseando al Dr. Arkham tanto como al Borges de *Animales de los espejos*, más “gente del espejo” escapando en definitiva del cristal. En virtud de la naturaleza de esos reflejos, el siniestro Manicomio Arkham se reivindica una y otra vez como lugar de encuentro de esos retratos multiplicados: “A veces creo que el manicomio es una cabeza. Estamos dentro de una gran cabeza y existimos porque alguien nos sueña. Quizás sea tu cabeza, Batman. Arkham es un espejo [*looking-glass*]. Nosotros somos tú”,⁴⁰ confiesa Mad-hatter en la carrolliana novela gráfica *Arkham Asylum: A Serious House on Serious Earth*. “Siempre vimos el Manicomio Arkham como un destello sobre las esquinas más oscuras de la vida interior de Batman. Es una historia de ensueño”, justificará luego el guionista de la misma.⁴¹ La compleja pluralidad que suponen los múltiples supervillanos de Batman queda así explicada en su condición de reflejo de las diferentes caras del héroe poliédrico plásticamente caracterizadas para la

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Brooker, W., *Fifth-dimensional Batman: An interview with Grant Morrison*, en: Pearson, R./Uricchio, W./Brooker, *Many More Lives of the Batman*, British Film Institute, Palgrave, London, p. 46.

comunidad comunicativa dentro de un retorcido laberinto de espejos enfrentados. Los supervillanos no significan lo que Batman no es, sino lo que es desde otra perspectiva. Perversa simetría de sus propias vergüenzas.

*

En ese extraño juego caleidoscópico, una de dichas proyecciones sería Edward Nygma o Riddler (Acertijo). Personaje creado por Bill Finger y Dick Sprang para la historia “The Prince of the Puzzles” (*Detective Comics*, nr. 140, oct 1948), el Acertijo pone a prueba el uso de la razón detectivesca en un desafío de enigmas y adivinanzas.⁴² Razón instrumental al servicio de la estrategia del *terror*, la cual nadie representará mejor que un Espantapájaros: personaje inspirado en el relato gótico de Washington Irving *The Legend of Sleepy Hollow*, Jonathan Crane/Scarecrow (primera aparición en *World Finest's* nr. 3, oct 1941) es un antiguo profesor de psicología que utiliza sobre sus víctimas su “gas del miedo” para obligarlas a experimentar sus miedos más recónditos y así debilitarlas y condicionarlas.⁴³ Man-Bat (primera aparición en *Detective Comics* nr. 400, Junio 1970), escenifica por otro lado su animalidad, su monstruosidad;⁴⁴ Mad-hatter o Sombrerero Loco (primera aparición en *Batman* nr. 49, nov 1948), los mundos de ensueño y la perversión de los deseos; Jane Doe su identidad social, etc...

Es igualmente en esta lógica reflexiva donde se pronuncia Two-Face (Dos Caras), un personaje que simboliza la propia dualidad del héroe como tal. Versión actualizada de *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*,⁴⁵ Two-Face hizo su primera aparición en el nr. 66 de *Detective Comics* (Agosto 1942) de la mano de Bill Finger y Bob Kane, retornando al universo Batman tan sólo cuatro veces más en la década de los 40 y los 50 en las que dejaría espacio a personajes menos agresivos para el público. Tras la época de la censura post-code, reaparecería en el año 1968 en el nr. 173 de *World's Finest Comics*, ahora ya para instalarse en el canon como uno de los antagonistas principales. Amigo en origen de Bruce Wayne, la historia de Two-Face está entretejida con las motivaciones del propio Batman, siendo al mismo tiempo la expresión última de su fracaso: en el decurso de sus funciones como virtuoso

⁴² “¿Estás listo para un poco más? ¡Explora! ¡Encuentra mis desafíos. Y cuando no consigas resolverlos y acabes en el suelo lloriqueando como un niño ignorante, sabrás que el Acertijo es mejor que tú”. *Arkham Asylum*, Rocksteady Studios, 2009.

⁴³ “Se hace llamar «Espantapájaros». Psicólogo convertido en psicópata. Se aprovecha de los inocentes y les infunde miedo. Cuando elegí usar mi... disfraz, era para aprovecharme de los criminales e infundirles miedo. La ironía no se me escapa...”. Loeb, J./Sale, T., *Halloween Special*, nr. 1, en: *Legends of the Dark Knight*, DC Comics, dic. 1993.

⁴⁴ “Dios santo. ¿Es en esto en lo que me he convertido? Más animal que hombre. ¿Cuándo se completará la rendición?” Dixon, C./Alcatena, E., *Wings*, en: *Legends of the Dark Knight*, Annual nr. 5, DC Comics, 1995.

⁴⁵ Bob Kane reconoce su inspiración en la versión cinematográfica de 1941. Cfr. Kane, B., *Batman and Me: An Autobiography of Bob Kane*, Eclipse Books, Forestville, 1989, pp. 108–110.

fiscal del distrito contra el crimen organizado, Harvey “Apolo” Dent⁴⁶ sufre una irreparable desfiguración en el rostro, tragedia originaria que le lleva a entregar una parte de su inocencia y abjurar de la ley abrazando su perversión. Más que un villano propiamente dicho, Harvey Dent es la primera víctima de los sueños de control bat-maniacos. Los relatos en los que Batman se enfrenta a Two-Face describen la frágil frontera que separa la legalidad del crimen, ahora ya no marcado por la caída de la noche sino por el resultado de lanzar una moneda al aire.⁴⁷ “Los míos” dice Two-Face “pronto tendrán lo que el destino les ha negado... un refugio ante los ojos inquisitivos de una sociedad obsesionada con la belleza y la perfección. Una oportunidad de olvidar el mundo y quizás... perdonarlo”.⁴⁸ Igual que en la novela de Robert Louis Stevenson, la cara oscura de Harvey Dent no representa aquí un mal *per se*, sino la mera expresión de los instintos más propios antes de verse reprimidos por el super-ego social. Como ella misma expresa en esa suerte de epílogo-presentación de la novela gráfica *Arkham Asylum*:

Dr. Dionisio.

Soy un mentiroso. No.

Nosotros, las víctimas de la historia del mal y la hipocresía marcadas por cicatrices en ácido, elevamos a criminales a altos cargos. Vietnam, El Salvador, Chile con encantadores misiles, bombas rugientes de los ricos y los blancos y los piadosos, y quemamos niños y torturamos mujeres. Ahora y para siempre, amén.

Dios bendiga América.⁴⁹

Esta alusión a la dicotomía Apolo/Dionisio es naturalmente de cuño nietzscheano.⁵⁰ Y refiere, en último término, a la diferenciación entre las fuerzas más salvajes y primigenias de la vida y aquellas otras potencias (civilizatorias) del orden y la medida.

⁴⁶ Originariamente llamado “Harvey Kent”, pero modificado para evitar confusiones con Clark Kent.

⁴⁷ “¿Por qué hacemos esto? Porque ahora somos dos caras. Una buena, la otra mala. Mitad y mitad. Al cincuenta por ciento. Opuesto e igual. Y estamos en un punto muerto. Cuando eso sucede.... dejamos que la moneda decida”. Helfer, A./Sprouse, C., “The Eye of the Beholder”, *Batman Annual*, nr. 14, marzo 1990.

⁴⁸ Wagner, M., “Faces”, en: *Legends of the Dark Knight*, nr. 29, DC Comics, abril 1992.

⁴⁹ Morrison, G./Mc Kean, D., *Arkham Asylum: A Serious House on Serious Earth*, DC Comics, 1989.

⁵⁰ El lugar clásico se encuentra en el comienzo de *El nacimiento de la tragedia*: “Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte»: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática”. Nietzsche, F., *Die Geburt der Tragödie*, § 1, KSA 1, pp. 25-26.

Si Batman y Harvey (fiscal) Dent personifican estas últimas en tanto que orden vigilante, lo *dionisiaco* se materializa de múltiples formas a lo largo de muchos otros supervillanos. Killer Croc (primera aparición en *Detective Comics*, nr. 523, Feb 1983) representa por ejemplo la bestia en estado puro frente al discurso de un rousseauniano “buen salvaje”, mientras que Bane (*Batman: Vengeance of Bane*, nr. 1, enero 1993) encarna la fuerza y voluntad impositiva nacida de la orfandad y la sombra. Poison Ivy (*Batman*, nr. 181, enero 1966) es la voz alzada de la naturaleza virgen (i. e. “The Green” en *The Swamp Thing*) contra el imperio de hormigón de la urbe contemporánea. Ciudad-mundo, por otro lado, erigida y defendida por el empresario filántropo Bruce Wayne, cuyo reflejo perverso toma forma en Oswald Cobblepot “el Pingüino” y su caracterización digna de manual (cigarro, monóculo...y traje de frac) como “epítome del oligarca explotador capitalista”.⁵¹ Esta tensión en el espacio de la propiedad privada queda, por otro lado, sintetizada en la relación de amor/odio hacia Selina Kyle/Catwoman (de la expresión “cat burglar” o “ladrón de guante blanco), quien con sus robos exclusivos a la clase alta pone en cuestión el sentido batmaníaco de la justicia. Como le explica Kyle a Bruce Wayne en el film *The Dark Knight Rises* (dir. C. Nolan, 2012) no sin cierta condescendencia:

SELINA: Tomo lo que necesito de aquellos que tienen más que suficiente. No me aprovecho de la gente con menos recursos.

WAYNE: ¿Robin Hood?

SELINA: Haría más por ayudar a alguien que la mayoría de la gente en esta habitación. Gracias.

WAYNE: Tal vez estás asumiendo demasiado.

SELINA: O tal vez usted está siendo poco realista sobre lo que realmente hay en sus pantalones aparte de tu billetera.

WAYNE: Ouch.

SELINA: ¿Cree que todo esto puede durar? [Wayne mira a su alrededor en la suntuosa fiesta] Se acerca una tormenta, Sr. Wayne. Será mejor que usted y sus amigos cierren las escotillas, porque cuando llegue, todos se preguntarán cómo es que alguna vez pensaron que podrían vivir tan a lo grande dejando tan poco para el resto de nosotros.

⁵¹ Baldino, G., “Un orden superior de criminales”, en: Fernández, L./Cucurella, E./ S. Pareja, A. (eds.), *Batman desde la periferia. Un libro para fanáticos o neófitos*, Alpha Decay, Barcelona, 2013, p. 59.



FIGURA 3: Detective Comics nr. 609 (Dic. 1989). A un lado, Anarky como el verdadero campeón de los oprimidos. Del otro, Batman como héroe del poder establecido.

A lo que Batman, en una de las múltiples ocasiones en que la dejará escapar, le advierte: “Te lo digo en serio. Vive aquí, roba *en cualquier otro lugar*... pero si robas en Gotham, tendré que encerrarte”.⁵²

Precisamente en el punto de fricción entre justicia y propiedad, uno de los antagonistas más interesantes del Hombre-murciélago es sin duda un variopinto activista de sobrenombre “Anarky”. Creado por Alan Grant y Norm Breyfogle para el número 608 de *Detective Comics* (Nov 1989), el joven Lonnie Machin es un prosaico racionalista de doce años de edad que persigue mejorar la sociedad por medio de derrocar gobiernos e instituciones (ver figura 3). Al igual que Batman, Anarky no tiene superpoderes más allá de su propia voluntad por autodesignación.⁵³ Pero a diferencia del

murciélago, su fin no es la perpetuación de orden establecido sino su (justa) abolición:

Saludos, Gotham City. Me llamo *Anarky*. [...] Creo en la *libertad* absoluta del *individuo*. Creo que el orden actual debe ser *abolido*. Creo que la voz del pueblo debe ser oída... escuchada... ¡y obedecida! ...Me gustaría extender esta advertencia a toda la ciudad: o son parte de la *solución*, o parte del problema. Miren en sus propios corazones. Decidan qué son y elijan bien... porque si son un enemigo del pueblo, *Anarky* les buscará... ¡y *acabará* con ustedes!⁵⁴

Diseñado en parte bajo inspiración del protagonista de *V for Vendetta* (Alan Moore/David Lloyd, 1983-1988), su tono fue rebajado una vez más por parte del editor, quien temía el impacto negativo de un pre-adolescente asesinando por causa mayor.⁵⁵ El resultado, sin embargo, no podía ser más políticamente incorrecto para la época: su lucha por el medio ambiente y contra la desigualdad económica, el militarismo y la corrupción se postula en

⁵² Rucka, G./Damion, S., “Jurisprudence” (parte II), *Detective Comics*, nr. 739, DC Comics, dic. 1999.

⁵³ “Porque *no* soy normal, mamá. Soy algo *especial*...un día... y pronto... *todos* serán como yo. Porque si *no* lo son, la humanidad se *extinguirá*”. Grant, A., “Anarky” (part I), *The Shadow of the Bat*, nr. 40, DC Comics, julio 1995.

⁵⁴ Grant, A./Breyfogle, N., “Anarky in Gotham” (part II), *Detective Comics*, nr. 609, DC Comics, dic. 1989.

⁵⁵ Best, D., “Alan Grant & Norm Breyfogle”. *Adelaide Comics and Books*. ACAB Publishing, 6 de enero 2007. Original archivado del 27 de abril de 2007. Recuperado el 18 de mayo de 2007.

último término desde las posiciones más radicalmente izquierdistas y antiautoritarias.⁵⁶ En ese contexto de acción, Batman no es su enemigo *per se*, sino tan sólo un férreo obstáculo en el camino. Anarky explicita así una tesis que ya hemos ido desarrollando a lo largo de este trabajo, a saber:

Batman *se equivoca*. Lucha contra los *resultados* del crimen, pero no contra las *causas*. Se ocupa de casos individuales... ¡pero *no llega a ver el problema en su contexto!*⁵⁷

Sin tratarse en realidad de uno de los enemigos de Batman más populares (“no tiene superpoderes, ni lo que hace falta para atraer a los fans mes a mes”),⁵⁸ Anarky es un personaje que vuelve ocasionalmente a sus historias siempre que éstas buscan profundizar en cuestiones políticas de manera explícita.⁵⁹

2.2 Joker: “This is my card”

Todos estos supervillanos actúan de manera más o menos individual, representando respectivamente una faceta propia del héroe. Salvo contadas excepciones, prácticamente todos ellos presentan un común denominador: *la locura*. Al final de sus desventuras por subvertir el orden, todos ellos suelen ir a parar al Manicomio Arkham, institución estatal para el tratamiento mental.

Pero existe un supervillano que destaca por encima del resto: se trata de *The Joker* (“el guasón”, “el bromista”, y llegado el caso, también “el comodín”). Comparado con el resto de la galería de supervillanos, cada uno proyectando una faceta exagerada del héroe, el Joker tienta la “imagen-cristal” como fenómeno global: él aglutina y materializa en un cuerpo vivo la hirviente pluridimensionalidad de la locura como tal. El Joker atrapa en sí la idiosincrasia del superhéroe contemporáneo no como reflejo de rasgos puntuales sino precisamente como lo que un día hizo que esos rasgos acabasen como reflejo. Esto y no otra cosa es lo que le ha

⁵⁶ “¡Estoy en contra de *todo* lo que esté en contra de la *gente!* *Crueldad -- brutalidad -- explotación....* Estos son los enemigos del pueblo. ¡Los enemigos de Anarky!” Grant, A./Blevins, B., “The God of Fear” (parte II), *The Shadow of the Bat*, nr. 17, DC Comics, sept. 1993.

⁵⁷ Grant, A., Staz, J., “Tomorrow Belongs to Us”, *The Batman Chronicles*, nr. 1, DC Comics, verano 1995.

⁵⁸ Best, D., *Op. cit.*

⁵⁹ “La búsqueda de justicia en Gotham City ya no es una lucha entre el bien y el mal. Ahora es una guerra sobre quién tiene razón y quién no. Batman. Anarky. Dos idealistas consagrados, dos campeones de dos causas muy diferentes. Si Anarquía gana, ¿qué ganará Gotham? Si Batman gana, ¿qué perderá Gotham?” *Batman: Anarky*, contraportada, [blurb](#), 22 feb. 1999.

hecho ganarse el calificativo de *archienemigo*. Él es su contra-imagen más fundamental. Su doble total invertido. De ahí su importancia culminante en nuestro análisis.

Como podría aseverar la gran mayoría de los fans y conocedores, el Joker es posiblemente el supervillano más carismático y fascinante de entre todos los que haya producido la cultura popular-industrial, con una riqueza y profundidad a la altura de las mejores creaciones artísticas del siglo XX. Joker nace a la sombra de Batman en sus primeros años de vida. Y hoy más que nunca su innegable atractivo compite e incluso supera en popularidad a la del héroe que lo reflejó, aunque apenas ningún estudio académico se haya atrevido propiamente a descifrar su enigmático sentido. Su primera aparición fue el 25 de Abril de 1940 inaugurando en el primer número de la cabecera *Batman*. Toda una declaración de principios. Sus creadores fueron Bill Finger, Bob Kane y Jerry Robinson en controvertida colaboración.⁶⁰ En aquella primera historia, los autores nos presentaban al personaje como un ladrón de joyas calculador y despiadado, que anuncia anticipadamente la muerte de sus víctimas con un gas



FIGURA 4

paralizador (el “Joker venom”) el cual actúa sobre el sistema nervioso y dibuja en el cadáver una macabra sonrisa. Un chiflado (*madman*) con un comodín de la baraja (i.e. un joker) como rúbrica. “Si la policía espera jugar contra el Guasón, es mejor que estén preparados para recibir de la parte final de la baraja” (“If the police expect to play against the Joker, they had best be prepared to be dealt from the bottom of the deck”) anuncia sobre sí mismo con altanería. Vista la impotencia de las fuerzas del orden para detenerle, Batman le sale al paso a base de golpes (“Tú podrás ser el Joker pero yo soy el rey de bastos” [“You may be the Joker but I’m the king of clubs”]), no sin cierta satisfacción: “Parece que por fin he encontrado un enemigo capaz de plantarme cara” (“It seems I’ve at last met a foe that can give me a good fight!”). Desde aquella primera aventura las fechorías del Joker son incontables, y dentro del canon ha cometido crímenes tan sonados que incluso han definido su destino, como p. ej. la violación

⁶⁰ Para la disputa, véase la célebre entrevista exclusiva de Frank Lovece a Bob Kane del 17 de mayo de 1994, en: <https://web.archive.org/web/20120204122050/http://franklovece.com/webexclusives.html>; así como la entrevista del 21 de julio de 2009 a Jerry Robinson, en: <https://web.archive.org/web/20131015081859/http://www.rocketllama.com/blog-it/2009/07/21/interview-meet-the-jokers-maker-jerry-robinson/>. Consultado el 18 de octubre de 2019.

y causa de invalidez de Bárbara la hija de Gordon,⁶¹ o la muerte del segundo Robin, Jason Todd.⁶²

En realidad, Finger creía que la idea de un villano recurrente demostraba la inutilidad del héroe, razón por la que el personaje debía haber caído muerto en aquel primer número. Una consideración sin duda coherente en aquellos primeros años de la historia del comic-book, pero que se vería de golpe suspendida cuando, presintiendo su tremendo potencial, el editor Whitney Ellsworth aplicase al personaje la lógica iterativa del imperativo editorial: un par de sencillas viñetas bastarían para salvarle de la muerte y recuperarle para nueve de los doce números siguientes, conservándole en plantilla hasta el día de hoy (ver figura 4). Se establecía así por añadidura el equilibrio fundamental en el universo Batman por el que el héroe no podría matar ni morir.⁶³



FIGURA 5: primer boceto de J. Robinson

La idea que los autores perseguían con un supervillano extremo como el Joker era más que nada introducir en las historias de Batman una marca de diferencia frente al resto de gánsteres y malhechores de medio pelo. Jerry Robinson buscaría estos rasgos distintivos a partir de “algunos atributos que entraran en cierto modo en contradicción” (“some attribute that was some contradiction in terms”),⁶⁴ lo que le llevaría a equiparle con una baraja de cartas y un grotesco sentido del humor: “The Joker” era en este sentido un nombre perfecto. Como el aporte de Robinson seguía siendo todavía algo bufonesco (ver figura 5), Bob Kane y Bill Finger intervendrían para rebajar algo esas formas y darle un tono más oscuro. Bill Finger dijo que le recordaba a la imagen que había visto en una edición barata del clásico de Victor Hugo *L’homme qui rit*, concretamente una fotografía de Conrad Veidt caracterizado como Gwynplaine para la película muda *The Man Who Laughs* (dir. Paul Leni, 1928).⁶⁵ Fue esa visión última de un “lord británico que fue raptado en la infancia y transformado en una atracción de feria de sonrisa perpetua esculpida en su cara”⁶⁶

⁶¹ Moore, A./Bolland, B., *The Killing Joke*, DC Comics, marzo 1988.

⁶² Starlin, J./Aparo, J., “A death in the family”, *Batman*, nr. 426-429, DC Comics, dic. 1988.

⁶³ Cfr. Baldino, G., “Un orden superior de criminales”, en: Fernández, L./Cucurella, E./Pareja, A. (eds.), *Batman desde la periferia. Un libro para fanáticos o neófitos*, Alpha Decay, Barcelona, 2013, p. 65.

⁶⁴ Cfr. la entrevista de Jerry Robinson a Rocket Llama, citada en: <https://io9.gizmodo.com/5866373/rip-jerry-robinson-creator-of-batmans-nemesis-the-joker>. Consultado el 18 de octubre de 2019.

⁶⁵ Finger en un panel de discusión en la New York Academy Convention, 14 de agosto de 1966. Transcrito por Hanerfeld, M., “Con-Tinued”. *Batmania*. 1 (14): 8-9. 14 de febrero de 1967. Recuperado a partir de los originales en:

<https://web.archive.org/web/20170817231436/http://images.furycomics.com/viewer/c3/c3383c064c6f811b7157c83a5fd71119/7.jpg>

⁶⁶ Cfr. “The wildest card” (apuntes del editor), en: *Joker*, nr. 1, DC Comics, mayo 1975.

la que serviría al equipo como inspiración definitiva, y la que acabaría por fin de configurar esa estética de payaso perverso que permanece por siempre en nuestras retinas.



*

“Atracción de feria” como réplica al superhéroe circense al uso, o embadurnado de “pintura de guerra” (*war painting*) en su trasposición más realista,⁶⁷ el caso es que los actos criminales del Joker no son actos delictivos cualesquiera. Su sonrisa macabra, sus rojos labios y pálido maquillaje, el amenazador verde de su cabello y la incómoda pulcritud de su traje siempre púrpura (color de reyes) son un toque de color a unos golpes maestros cuya lunática puesta en escena se busca como un fin en sí mismo.⁶⁸ Sus cuidados episodios son toda una gala del sinsentido que, una y otra vez, pondrán en apuros al mismo Hombre-murciélago. Entre sus delitos más desmesurados podemos enumerar por ejemplo la transformación de los habitantes de Gotham en zombies,⁶⁹ el despellejamiento de sus antiguos socios,⁷⁰ la práctica de su gas tóxico con inocentes,⁷¹ la lluvia de cristal sobre la ciudad,⁷² la muerte de dieciséis Boy Scouts regalándoles algodón de azúcar envenenado, dejarse arrancar la piel de la cara como parte de un plan,⁷³ y quizás el más famoso y extravagante de todos: el envenenamiento de los peces de Gotham con un gas que les mata de la risa... ¡para luego asesinar a los muchos oficiales que no podían satisfacer la demanda de registrar el copyright por parecido!⁷⁴ Las necesidades impuestas por el Comic Code facilitarían la agudización y extremosidad de estas estridencias, histrionismos que serían llevados al paroxismo con la versión más *camp* del

⁶⁷ Nolan, C., *The Dark Knight*, Warner Bros., 2008.

⁶⁸ “Cualquier idiota [...] puede salir y matar a unos cuantos miles de personas... pero ¿dónde están las risas y las lágrimas? ¿Las posturas y las histrionismos? En resumen [...] ¿Dónde está el teatro?” DeMatteis, J. M./Bagley, M., *Spiderman and Batman: Disordered Minds*. Marvel Comics/DC Comics, sept. 1995.

⁶⁹ Snyder, S./Capullo, G., *Batman: Endgame*, nr. 1-6, DC Comics, dic. 2014-junio 2015.

⁷⁰ Azarello, B./Bermejo, L., *Joker*, DC Comics, 2008.

⁷¹ Brubaker, E./Mahnke, D., *Batman: The Man Who Laughs*, TPB, DC Comics, 2005. Publicado en *Detective Comics*, nr. 784-786, 2003.

⁷² Green, M./Cowan, D., *Batman Confidential*, nr. 11, DC Comics, enero 2008.

⁷³ Daniel, T. S., *Detective Comics*, nr. 1, vol. 2, The New 52, DC Comics, nov. 2011.

⁷⁴ Englehart, S./Rogers, M., *Detective Comics*, nr. 475, DC Comics, feb. 1978.

personaje protagonizada por Adam West.⁷⁵ El propio Joker de Tim Burton escenifica una cabalgata en la noche de Gotham, con música, globos y confeti incluidos, con la que prodigará cantidades ingentes de dólares con el único fin de reunir a los ciudadanos y envenenarles con su famoso gas. Y en la madurez de *The Dark Knight* de C. Nolan, la acción se repite, esta vez en un contexto realista: reunidos los jefes de la mafia allí donde Joker guarda su botín, el “príncipe payaso del crimen” prefiere incinerarlo. Joker no conoce reglas... o si las conoce, nadie las entiende. Por eso es siempre tan difícil seguirle el juego:

JOKER: Todo lo que te importa es el dinero. Esta ciudad merece una clase mejor de criminales, y se la voy a dar. Ahora esta es mi ciudad. Diles a tus hombres que trabajan para mí.

Esta importante cita hace las funciones de manifiesto, y es una respuesta a una situación planteada en la ouverture del metraje cuando, atracando un banco de la mafia oculto él mismo tras una máscara de payaso, se deshace de uno de sus propios secuaces. Imaginando que lo ha hecho para un aspirar a un reparto más lucrativo del botín, el gerente le espeta:

GERENTE BANCARIO: Te crees muy listo, ¿eh? Bueno, el tipo que te contrató hizo lo mismo contigo.... [El payaso sacude lentamente la cabeza] Claro que lo hará. Los criminales de esta ciudad solían creer en cosas.... [El payaso se vuelve hacia el gerente del banco. Se agacha sobre él] Honor. Respeto. ¿En qué crees tú, eh? ¿En qué cr...? [El payaso desliza una granada en la boca del hombre. Un hilo morado está anudado alrededor del alfiler]

JOKER: Yo creo en que lo que no te mata... [El payaso se quita la máscara. El Gerente del Banco traga saliva. En los reflejos de los restos del vidrio detrás del gerente vemos destellos de una boca escarbada y un maquillaje de payaso. El JOKER] ...simplemente te vuelve más extraño.⁷⁶

Puestas en relación, esta escena completa la presentación del personaje y justifica el rechazo absoluto a la lógica criminal al uso (racionalidad instrumental al fin y al cabo, el dinero por encima de todo medio posible) para abrazar las razones de una lógica

⁷⁵ Podríamos por ejemplo destacar los episodios 37-39 de la segunda temporada televisiva, en los que el Joker se alía con Penguin para cometer 12 crímenes conforme al zodiaco, pretendiendo finalmente contaminar el agua de Gotham para convertirla en... ¡gelatina de fresa! Nótese la recurrencia argumental en las historias de Batman de la salubridad del agua de la ciudad, en su caso más reciente en el film *Batman Begins* (Nolan, C., 2005).

⁷⁶ Nolan, C., *The Dark Knight*, Warner Bros., 2008.

aparentemente absurda. El Joker *no* es como el resto de criminales. Alfred intentará ilustrar a su señor a este respecto. Y en un momento crítico de la historia, recurriendo a sus propias experiencias como antiguo soldado al servicio de los oscuros intereses del imperio británico, recomendará a Batman jugar con sus propias reglas y subyugar la ciudad entera para encontrarle:

WAYNE: Los criminales no son complicados, Alfred. Sólo tenemos que averiguar qué es lo que busca.

ALFRED: Respetuosamente, señor Wayne, tal vez éste es un hombre que usted tampoco entiende del todo. Estaba en Birmania. Hace mucho tiempo. Mis amigos y yo trabajábamos para el gobierno local. Trataban de comprar la lealtad de los líderes tribales, sobornándolos con piedras preciosas. Pero sus caravanas estaban siendo atacadas en un bosque al norte de Rangún por un bandido. Nos pidieron que nos ocupáramos del problema, así que empezamos a buscar las piedras. Pero después de seis meses, no pudimos encontrar a nadie que hubiera comerciado con él.

WAYNE: ¿Qué detalle era el que se os escapaba?

ALFRED: Un día encontré a un niño jugando con un rubí del tamaño de una mandarina. El bandido había estado tirando las piedras.

WAYNE: ¿Entonces, por qué las estaba robando?

ALFRED: Porque pensó que era un buen entretenimiento. Porque algunos hombres no buscan nada lógico, como el dinero... no pueden ser comprados, intimidados, no se puede razonar o negociar con ellos. Algunos hombres sólo quieren ver el mundo arder.

WAYNE: Y al bandido, en el bosque de Birmania... ¿Lo atrapaste? (Alfred asiente)
¿Cómo?

ALFRED (intranquilo): Quemamos el bosque.

**

Esta aparente falta de racionalidad subyace en el mismo (des)origen del personaje. Durante los primeros once años de su publicación, nada se dijo de su identidad secreta ni de cómo ni por qué llegó a ser quien es. Sólo a partir de 1951, en el número 186 de *Detective Comics*, se revelará una versión, aunque no canónica: Joe Kerswag es un trabajador de laboratorio que sueña con hacerse millonario y que comienza su actividad criminal embozado en una escafandra roja. En uno de sus asaltos a la Monarc Playing Card Company es perseguido por Batman, y acaba cayendo accidentalmente en un tanque de ácido. En recuerdo de la caída, asume el nombre de una carta de la baraja. Más adelante, en marzo de 1988, este

posible origen será retomado por Alan Moore y Brian Bolland en su novela gráfica *The Killing Joke*,⁷⁷ esta vez dibujando al personaje como un comediante fracasado y desplazando a “un mal día” las razones de su conversión a la locura. En el filme *Batman* de 1989, el director Tim Burton incidirá en el percance de la caída en el ácido intentando escapar del héroe, aunque ahora atribuyendo el uso de los naipes como gesto obsesivo originario de Jack Napier. En cualquiera de estos casos, es Batman quien está en el origen del accidente.

Pero este supuesto origen, decimos, no es canónico, sino sólo una divergencia de una concepción mucho más aceptada sobre el personaje según la cual *nadie* conoce su verdadero nombre ni su origen. De una manera similar a como ya había sucedido respecto al problema del asesino de los padres de Bruce Wayne,⁷⁸ la editorial DC reajusta la versión del origen y le devuelve su sentido indefinido. Y al hacerlo otorgará al personaje una riqueza simbólica por encima de cualquier otro personaje al uso. El film de 2008 *The Dark Knight* recupera este fondo: “Nada. No hay coincidencias en huellas, ADN, o dentales. La ropa es personalizada, sin etiquetas. En sus bolsillos no hay nada más que cuchillos y pelusas. Sin nombre, sin otro alias... nada” dice Gordon cuando se le pregunta por él tras su captura. En dos ocasiones del metraje, y en una tercera frustrada por Batman, Joker nos obsequia con un posible origen de su macabra sonrisa (“¿Quieres saber cómo tengo estas cicatrices?”), pero en dos versiones contradictorias: en un caso se las hizo a sí mismo por amor a su amada; en el otro, fue objeto de abuso por parte de su padre cuando intentaba evitar una paliza a su madre. Sea cual fuera la causa, nunca se nos hará saber, pero tampoco nos interesa: pues lo que aquí importa realmente es la *falta efectiva de determinación del origen* del personaje. Desvinculando origen y esencia, Joker hace verdadero honor a su fluida condición de comodín.

Algo así me pasó a mí, ya sabes.... No estoy del todo seguro de lo que fue, a veces lo recuerdo de una manera, a veces de otra... si voy a tener un pasado, prefiero que sea de opción múltiple... ¡ja, ja, ja!⁷⁹

En ese contexto de no-origen, la única certeza es una vaga referencia al *dolor originario* de todos los héroes modernos. Esto es lo que da a entender la presentación arriba mencionada del personaje: “I believe that what doesn’t kill you... simply makes you stranger” (“Yo creo

⁷⁷ “Para esta escena Moore recurre a todo un clásico de lo innecesario, *El hombre de la Capucha Roja* (Detective Comics, nr. 168, Feb 1951), explicación del origen de Joker en detrimento de su aura mítica, y lo dignifica con su estructura de significados”. Vargas, J. J., *Alan Moore. La autopsia del héroe*, Pretextos Dolmen, Palma de Mallorca, 2010, p. 143.

⁷⁸ Ver infra, cap. 2, nota 68.

⁷⁹ Moore, A./Bolland, B., *The Killing Joke*, DC Comics, 1988.

en que lo que no te mata... te vuelve más extraño”). La frase es evidentemente un juego de palabras que sólo es posible cubrir en su original en inglés, y que parafrasea la traducción al inglés de una sentencia del mismo F. Nietzsche: “what doesn’t kill you makes you stronger”, es decir “lo que no te mata te hace más fuerte”.⁸⁰ Esta intertextualidad nos devuelve de lleno al problema de la deriva nihilista, y revela en el discurso del personaje una suerte de reacción anti-inercial a partir de dos líneas de acceso fundamentales: el problema de la *sujeción social de la diferencia*, y la idea del *superhombre* como horizonte alternativo. La cuestión del superhombre ya la hemos presentado más arriba. El primer punto remite directamente al estigma de la *locura*, el cual estudiaremos detalladamente en el siguiente párrafo. En ambos casos, Joker está interpelando al “último hombre” conforme a sus tres prácticas más fundamentales: esencialismo, sentido del deber, y transposición y colonización de los lugares de verdad (axiológica) por la moral del resentimiento. Esta vez, eso sí, problematizándolas.

El no-origen del Joker atenta, así pues, contra el dogma esencialista: mientras que todo superhéroe necesita de una Origin-Story que defina sus motivos y sus metas,⁸¹ la confusa procedencia del Joker supone precisamente la suspensión de esta lógica de la identidad entre origen y existencia. El sujeto moderno lo es en tanto que producto de la sujeción. Su libertad consistirá por lo tanto en liberarse de ser más sujeto. Como Ulises frente a Polifemo, el Joker no es ningún hombre (οὐτις), no es *nadie*. Su carta de presentación es un comodín, burlón, esquivo, polivalente. El Joker es la llamada *contra* Batman y la sujeción (política, moral, ontológica) que éste personifica. Éste es su ideario y su verdadero potencial emancipador como respuesta. En el fondo de lo que hemos denominado “escalada de la caracterización”, nos encontramos así con una sorpresa: aunque efectivamente en términos narrativos el héroe aparece sincrónicamente como reacción a la acción del villano, diacrónicamente es el villano el que aparece como reacción a los trabajos del héroe. El mismo comisario Gordon se lo insinúa a Batman:

GORDON: Has dado comienzo a algo... policías corruptos huyendo asustados, esperanza en las calles... [Gordon deja su frase inacabada...]

BATMAN: ¿Pero?

⁸⁰ “De la escuela de combate de la vida: lo que no me mate, me hace más fuerte”. Nietzsche, F., *Götzen-Dämmerung*, KSA 6, p. 60. La cita fue también utilizada en la película *Conan the Barbarian* (dir. John Milius, 1982), héroe de la capa y la espada pulp creado por Robert E. Howard a principios de la década de 1930 bajo inspiración del superhombre nietzscheano. En el contexto del mercado norteamericano, la referencia a Nietzsche pasa sin duda por la película del Cimmerio. Para el tema de Nietzsche en el cine, se puede ver Gerhardt, V./Reschke, R. (eds.), “Nietzsche im Film. Projektionen und Götzendämmerungen“, en: *Nietzscheforschung*, 16 (1), Berlin, 2001.

⁸¹ Cfr. infra, cap. 2, § 3.

GORDON: Pero ahora mismo el ambiente se ha enrarecido mucho.... el Narrows está perdido.... todavía no hemos capturado a Crane o a la mitad de los presos de Arkham que liberó...

BATMAN: Lo haremos. Gotham volverá a la normalidad.

GORDON: ¿De veras? ¿Qué hay de la escalada?

BATMAN: ¿Escalada?

GORDON: Empezamos llevando semiautomáticas, ellos compran automáticas.... empezamos a vestir kevlar, ellos compran balas perforadoras....

BATMAN: ¿Y? [Gordon se inclina más cerca de Batman. Apunta hacia él.]

GORDON: Y.... tú llevas máscara y saltas de los tejados... [Gordon rebusca en su bolsillo]. Mira a este tipo.... [Saca una bolsa de plástico transparente] ...robo a mano armada, doble homicidio... [Dentro de la bolsa de plástico hay un naípe] Le gusta el teatro, como a ti.... [Gordon le da la bolsa a Batman] Deja una tarjeta de visita [Batman da la vuelta a la carta. Es un JOKER].⁸²

Esta escena es la última del metraje de *Batman Begins*. El filme acaba con la pregunta abierta de si Batman no podría tener una mayor parte de la responsabilidad en la aparición de nuevas situaciones agravadas. En el cara a cara del célebre interrogatorio de su secuela, nos encontramos de nuevo con el mismo reproche, sólo que esta vez por boca del mismo Joker:

JOKER: Esos tontos de la mafia quieren que te largues para que las cosas puedan volver a ser como antes. Pero yo sé la verdad... ya no hay vuelta atrás. Has cambiado las cosas. Para siempre.⁸³

Este desplazamiento pone en entredicho la racionalidad del origen elevándolo a una especie de *espiral*. Se trata de una consciencia recurrente dentro de la narrativa del murciélago.⁸⁴ En lo material, es evidente que el hecho de que sea el villano quien aparece como reacción a la presencia del héroe le viene del imperativo editorial, ya que esa misma presencia exige mes a mes nuevas y mayores amenazas con las que poder manifestarse. Pero observado desde una perspectiva crítica, esta inesperada situación dinamita la lógica asumida de la identidad y descubre un nuevo nivel en las políticas de la resistencia. Por añadidura,

⁸² Nolan, C., *Batman Begins*, Warner Bros., 2005.

⁸³ Nolan, C., *The Dark Knight*, Warner Bros., 2008.

⁸⁴ “Pues fue Batman quien hizo de mí el alma feliz que soy hoy” dice el Joker en su escenificado funeral. Timm, B. (dir.), *The Man Who Killed Batman*, en *Batman: The animated Series*, temp. 1, Warner Bros. Animation, 1992.

dicho movimiento progresivo pone en evidencia la supuesta consumación de las grandezas en el superhéroe como lugar último, y recuerda que en la Historia siguen quedando puertas abiertas por transitar - puertas que la literatura, el cine y los comics pueden todavía ayudarnos a redescubrir. La *gran resistencia*. El *carnavalismo en la era del dialogismo*. Estos serán entonces los asuntos que a partir de ahora atraparán nuestra atención.

3. Locura y otredad

3.1 Para una genealogía de la locura

Hemos subrayado cómo la vasta mayoría de los supervillanos del universo Batman suelen acabar encerrados por el héroe no en una cárcel al uso, sino en un *manicomio*. Concretamente, el “Manicomio Arkham” o “Arkham Asylum”. De comics a películas de animación pasando por videojuegos, multitud de arcos argumentales de la narrativa Batman han discurrido y han tenido como protagonista dicha institución, la cual escenifica en último término el laberinto mismo de su psique.⁸⁵ Presente en la mitología del murciélago desde octubre del año 1974 (*Batman* nr. 258), su nombre está directamente inspirado en la obra del escritor de historias de terror *pulp* Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) y específicamente en su “Arkham Sanitarium”, aunque no sería definido en su justa profundidad hasta 1989, año en que Grant Morrison guionizó su fundacional *Arkham Asylum: A Serious House on Serious Earth* y lo reveló como el lugar de confinamiento y vigilancia de los vicios y pecados del alma moderna. En esa novela gráfica autoconclusiva, Batman es forzado a entrar en la institución tras un motín de los internos, y es en ese viaje laberíntico donde se enfrenta a sus propios miedos, materializados uno por uno en la piel de sus diferentes enemigos. Es en dicha obra donde, casi por primera vez, se tematiza la dimensión del héroe como un compendio de rasgos de diferente naturaleza. Y posiblemente donde mejor se perciba que los trabajos del héroe son en realidad la práctica de reprimirlos, sobre sí y sobre el otro. Sobre todos esos personajes - sobre todos esos rasgos - lidera el Joker: él es la amenaza definitiva, porque él representa la

⁸⁵ Además de sus reiteradas apariciones en las series regulares, destaca su protagonismo en los arcos argumentales *Batman: Arkham Reborn* (Hine, D./Haum, J., DC Comics, 2010) y *Arkham Asylum: Madness* (Kieth, S., DC Comics, 2010), en el videojuego *Batman: Arkham Asylum* (Rocksteady Studios, 2009), o en el film de animación *Batman: Assault on Arkham* (Oliva, J., Warner Bros., 2014) que emplaza su acción cronológicamente después del mismo. Tan grande su atractivo que se han dado incluso narrativas con su nombre cuando ni siquiera figura, caso por ejemplo de Dini, P./D’Anda, C., *Batman: Arkham City*, nr. 1-5, DC Comics jun-jul 2011, o la correspondiente serie de videojuegos *Batman: Arkham City* (2011), *Batman: Arkham City Lockdown* (2011) *Batman: Arkham Origins* (2013), y *Batman: Arkham Knight* (2015).

locura en sí misma en tanto que alteración radical del orden que el héroe tanto ha jurado defender.

La comparecencia del concepto “locura” en la contramedida del héroe y su constitución como su más propia amenaza exigen por eso, en este punto del análisis, un examen detallado de qué entendemos y qué ocultamos cuando la mentamos. Es imposible comprender contra qué reacciona la mente del Joker sin antes observar los modos que tiene el héroe de percibirla, ya que es precisamente contra el dogma de esa percepción que viene formulada su reivindicación. Existen sin duda grandes ensayos al respecto de la locura que sin duda merecerían ser mentados.⁸⁶ Pero el que quizás más se ajusta a nuestra intervención será el conjunto de estudios llevados a cabo en la segunda mitad del siglo XX por el filósofo francés Michel Foucault acerca de su invención como idea. A este respecto, Foucault ya había tratado la patología mental en su primer texto *Enfermedad mental y personalidad* de 1954, donde planteaba los dos problemas fundamentales con los que se encuentra la disciplina y que definen las diferentes concepciones de la psicopatología.⁸⁷ Pero no sería hasta 1964 y su *Historia de la locura en la época clásica* cuando incidiría directamente sobre el tema, ahora ya desde un punto de vista *arqueológico*, es decir mostrando desde lo archivístico las relaciones o los discursos científicos sobre cuyo fondo van a interpretarse y construirse los objetos que en un momento determinado se manifiestan en una *episteme* o enunciado epocal. Este estudio de la locura tendería un puente con otras investigaciones hermanas con las que comparte un método, tales como la del nacimiento de la clínica médica (*Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, 1963), *Las palabras y las cosas* (*Les mots et les choses*, 1966) o *La arqueología del saber* (*L'archéologie du savoir*, 1969). Y aunque luego en la década posterior Foucault ajustará dicho método a un proceder más genealógico y más enfocado en las prácticas efectivas como poder – especialmente con *Vigilar y castigar*⁸⁸ – el asunto a tratar en el estudio de 1964 nos recordará indubitavelmente a lo tratado en el capítulo anterior de nuestro trabajo, allí cuando hablábamos de la actividad vigilante y su llamada a la normalización.⁸⁹ Si en términos de vigilancia y castigo la normalización implicaba la reintegración de la diferencia, *Historia de la locura* indagará en todo ese juego de

⁸⁶ Entre muchos otros, se puede ver Pietikäinen, P., *Madness. A History* Petteri, Routledge, Abingdon and New York, 2015; Shorter, E./Fink, M., *The Madness of Fear: A History of Catatonia*, Oxford University Press, Oxford, 2018; Porter, R., *Madness: A Brief History*, Oxford University Press, Oxford, 2003; etc.

⁸⁷ Foucault, M., *Maladie mentale et personnalité*, PUF, París, 1954. Reedición con modificaciones: *Maladie mentale et psicopatologie*, 1961.

⁸⁸ Sobre los posibles desplazamientos metodológicos, recomiendo Morey, M., *Lectura de Foucault*, Ed. Sexto Piso, México, 2014, p. 149 y ss.

⁸⁹ Cfr. infra cap. 3, § 2.5 “Batman y el panóptico: vigilando y castigando”.

movimientos que, bien por la fuerza bien por el azar, configuran a partir de la primera modernidad la *idea de lo diferente* y sus prácticas de tratamiento: ¿qué es lo Otro? ¿Cómo ha llegado a serlo y qué diferentes disposiciones ha motivado en nosotros? ¿A qué esquina lo hemos relegado? ¿Qué clase de saberes han contribuido para ello? ¿Qué importancia tiene hoy para nosotros? Como diría luego en el Prefacio a *Las palabras y las cosas* en mirada retrospectiva:

La historia de la locura sería la historia de lo Otro: de lo que para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir su alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo: de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y emparentado y debe, por ello, distinguirse mediante marcas y recogerse en las identidades.⁹⁰

3.2 De la experiencia trágica a la experiencia clásica de la locura

La reconstrucción foucaultiana de esta experiencia límite de lo Otro remite a los comienzos de la modernidad, eso que él gusta denominar la “época clásica”. Y lo primero que observa el autor es que nuestra cultura moderna viene construida sobre la relación de oposición entre *razón* y *sinrazón*, hasta el punto de que la posibilidad de hablar de “enfermedad mental” implica ya una exclusión previa. La tesis de Foucault parte de la constatación de que han existido formas anteriores de conciencia desde las que se han establecido discursos diferentes sobre la locura en los que ésta no tenía en estatuto de enfermedad. En la Edad Media, por ejemplo, la locura no estaba excluida de la escena social, sino que formaba parte de sus paisajes, imaginarios o simbólicos. La existencia del loco todavía tenía una cierta inocencia, ligada a lo sobrenatural. Por aquel entonces, los locos vivían una vida errante de un sitio para otro, recorriendo campos y caminos e instalándose en lugares de los que luego, llegado cierto momento, serían expulsados y enviados a otros sitios. En la baja Edad Media y el primer Renacimiento, por ejemplo, aparece la *stultifera navis* o *Narrenschiff*, barco que transportaba de una ciudad a otra cargamentos de insensatos. La

⁹⁰ Foucault, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 15-16 [ed. en castellano: *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilian Frost, Siglo XXI, México, 1968, pp. 9-10].

partida de estos “barcos de los locos” tenía un cierto sentido ritual además de práctico: confinarles en un barco evita que rondan de manera desordenada por los campos, y dejar que sea el agua quien se los lleve tiene un sentido de purificación - para la ciudad como para el loco - y es una forma de mantenerle localizado en su propio beneficio.⁹¹ Por otro lado, no todos los locos eran siempre expulsados, pues los locos autóctonos eran asumidos por la ciudad para habitar entre sus conciudadanos.

Pero la aparición paulatina de este tipo de prácticas constata una nueva inquietud y señala el comienzo del fin de la locura considerada como algo inocente. El Renacimiento todavía transporta la carga medieval de una *experiencia trágica de la locura*, y su rica iconografía da todavía las mejores muestras de esta antigua fascinación (Brueghel, Bosch, Durero, etc.): la locura se relaciona todavía con la muerte y el saber, y el personaje del Loco, del Necio, juega en el teatro un papel significativo como poseedor de la verdad, como aquel que viene a recordársela al resto de los personajes. Y sin embargo, es en aquella época cuando empiezan a medirse una serie de asociaciones que anuncian los términos en que la disputa razón *versus* locura tomará posiciones en la modernidad. A finales del Renacimiento, la experiencia de la locura pierde su dimensión mágica, fascinante, trágica. En los albores del nihilismo moderno, la bella unidad entre verbo e imagen comienza a romperse, y una abundancia de significaciones crea una tupida red de relaciones que sólo los saberes más esotéricos conseguirán salirle al paso. Como señala Foucault, “[e]l sentido no se lee ya en la percepción inmediata”⁹² y la palabra y la imagen comienza a separarse, primero en una hendidura imperceptible, luego ya irreparable, hasta que las formas anteriores dejan de decir. En la alta Edad Media, la teología cristiana había empezado a entender el Mal no como esencia sino como carencia. Ahora, la locura sigue teniendo que ver con los caminos del saber, pero ya no más porque conserve ningún secreto, sino porque representa el castigo de una ciencia carente de orden en un mundo que exige comprenderse cada vez más ordenado. De donde antes era pura visión, la tradición humanista (Brant, Erasmo) va atrapando poco a poco a la locura en el universo del discurso:

Allí se refina, se hace más sutil, y asimismo se desarma. Cambia de escala; nace en el corazón de los hombres, arregla y desarregla su conducta; y aunque gobierna las ciudades, la quieta verdad de las cosas, la gran naturaleza la ignora. Desaparece pronto cuando aparece lo esencial, que es vida y muerte, justicia y verdad. Acaso todo hombre

⁹¹ Foucault, M., *Historia de la locura*, pp. 25 y ss.

⁹² *Ibid.*, p. 35.

esté sometido a ella, pero su reinado será mezquino y relativo; pues la locura mostrará su mediocre verdad a la mirada del sabio.⁹³

La locura deja de tener ningún tipo de palabra. Ya no tiene existencia absoluta, sino que se convierte en una forma relativa de la razón.⁹⁴ El loco es un *otro relativo*. En una “dialéctica cerrada de la reciprocidad”,⁹⁵ toda locura es en referencia a la razón y la medida de lo que *no* es razón. La duda cartesiana liberaría pronto los sentidos de la mentira en virtud de una certeza con aspiraciones absolutas y la locura se integrará en la razón como su constitutivo negativo. Amanece la *experiencia crítica de la locura*:

Nace la experiencia clásica de la locura. La gran amenaza que aparece en el horizonte del siglo XV se atenúa; los poderes inquietantes que habitaban en la pintura de Bosco han perdido su violencia. Subsisten formas, ahora transparente y dóciles, integrando un cortejo, el inevitable cortejo de la razón. La locura ha dejado de ser, en los confines del mundo, del hombre y de la muerte, una figura escatológica; se ha disipado la noche, en la cual tenía ella los ojos fijos, la noche en la cual nacían las formas de lo imposible. El olvido cae sobre ese mundo que surcaba la libre esclavitud de su nave; ya no irá de un más acá del mundo a un más allá, en su tránsito extraño; no será nunca ese límite absoluto y fugitivo. Ahora ha atracado entre las cosas y la gente. Retenida y mantenida, ya no es barca, sino hospital.⁹⁶

La imagen es clara: la locura deja de ser algo esquivo, volátil, móvil, misterioso, para verse ahora controlada, domeñada, inmovilizada. Su importancia como constitutivo de la nueva razón es tan grande que no se la puede dejar escapar. La fluidez se sustancia, igual que la vida se sustancia. Hay que dominar a la locura y mantenerla en cuarentena en un confinamiento de seguridad. En los comienzos de lo que Foucault denomina la época del “gran encierro”, aparece *el hospital*.

Fundado en París en 1656, el *Hôpital Général* no es en un principio un establecimiento médico en estricto sentido, sino una instancia del orden con estructura semi-jurídica (es decir, con poderes judiciales y ejecutivos). Es como, dice Foucault, “un extraño poder que el rey

⁹³ *Ibid.*, pp. 49-50.

⁹⁴ “O antes bien locura y razón entran en una relación perpetuamente reversible que hace que toda locura tenga su razón y toda razón su locura, en la cual se encuentra su verdad irrisoria. Cada una es medida de la otra, cada una es medida de la otra, y en ese movimiento de referencia recíproca ambas se recusar, pero se funden la una a la otra”. *Ibid.*, p. 53.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 71-72.

establece entre la policía y la justicia, en los límites de la ley: es el tercer orden de la represión”.⁹⁷ En él no se produce todavía ningún tipo de separación mental, sino que recibe todo tipo de mendigos, blasfemos vagabundos, asesinos, ociosos y locos por igual. En definitiva, toda la marginalidad. Fue, se podría decir, un encierro indiscriminado, si bien conforme a un mismo rasgo común: el *orden del trabajo*. Mientras en la Edad Media la miseria tiene todavía un papel positivo en la sociedad, ya que activa virtudes cristianas como la caridad y la hospitalidad, el Edicto Real de 1656 principia una época de métodos y reglas, un desplazamiento en las virtudes en definitiva, en la que el holgazán, el indolente, el libertino, el estafador, deberá ser castigado por improductivo. Ahí entra también el loco, ya que, como los ejemplos anteriores, el insensato también rechaza la virtud del postulado productivista que subyace a la cuestión del nuevo método racional. Esto se traduce en una serie de disciplinas punitivas sobre el cuerpo en prácticas perfectamente documentadas pero no siempre conocidas (grilletes, hambre, frío, insalubridad, masificación y hacinamiento, etc) que demuestran los orígenes del internamiento como una cuestión para nada medicinal sino exclusivamente *policial* (“en el sentido muy preciso que se le atribuye en la época clásica, es decir, el conjunto de las medidas que hacen el trabajo a la vez posible y necesario para todos aquellos que no podían vivir sin él”).⁹⁸ Años antes de que Karl Marx hablase de la coacción de una “acumulación originaria”,⁹⁹ Voltaire la formulaba en una pregunta: “¿Cómo? ¿Desde la época en que os constituisteis, hasta hoy, no habéis podido encontrar el secreto para ayudar a todos los ricos a hacer trabajar a todos los pobres? Vosotros, pues, no tenéis los primeros conocimientos de policía”.¹⁰⁰ En esas prácticas no existía la benevolencia, sino la sola condenación de la ociosidad. Como se leía en el edicto de 1656, paraf. 9: “Hacemos muy expresas inhibiciones y prohibiciones a todas las personas, de todo sexo, lugar y edad, de cualquier calidad y nacimiento, en cualquier estado en que puedan encontrarse, válidos o inválidos, enfermos o convalecientes, curables o incurables, de mendigar en la ciudad y barrios de París, ni en las iglesias, no en las puertas de ellas, no en las puertas de las casas, ni en las calles, ni en otro lado públicamente, ni en secreto, de día o de noche”.¹⁰¹ Esta idea no murió con el clasicismo, sino que ha acompañado a la fundación de la sociedad moderna y

⁹⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁹⁹ Marx, K., *Das Kapital*, vol. 1, MEW 23, cap. XXIV y XXV, pp. 741 y ss.

¹⁰⁰ Voltaire, *Oeuvres complètes*, Garnier, XXIII, p. 377. Citado por Foucault, *Op. cit.*, p. 102.

¹⁰¹ Citado por Foucault, M., *Op. cit.*, p. 104.

aún a día de hoy sobrevive en las legislaciones de muchos de sus más relumbrantes ejemplos.¹⁰²

Desde su creación, las instituciones de internamiento tienen por tanto una razón social inscrita en el orden de la ciudad. El hospital general, luego copiado por toda Europa p. ej. en las *Zuchthäusern* alemanas o en las *houses of correction* en Inglaterra, va progresivamente buscando la ocupación de sus internos, primero de cara sólo al arrepentimiento, más adelante de cara a su futura reintegración. Lo interesante en todo ello es el papel que este período le adjudica a la locura, pues ésta queda ordenada en el horizonte social de la pobreza, es decir de la incapacidad de sumarse al orden social. De la libertad simbólica de la que disfrutaba todavía en el Renacimiento, poco a poco se vuelve objeto de una nueva sensibilidad que finalmente confluirá en el fenómeno de su *medicalización*.

3.3 La medicalización de la locura

El internamiento no necesitaba originariamente de la medicina, pues le bastaba el miedo y la coacción. Multitud de informes y relatos nos han transmitido una idea sobre aquellas prácticas, en la gran mayoría de ocasiones rozando lo inhumano.¹⁰³ El imaginario contemporáneo ha hecho el resto. El problema surge, sin embargo, a la hora de reconocer a un loco para su internamiento: ¿por qué éste está loco y en cambio su vecino no? ¿Dónde está la diferencia entre la autenticidad y el engaño interesado? Al principio, un juriconsulto podía reconocer a un loco. Sin embargo, esto poco a poco iría resultando insuficiente e iría requiriendo de un diagnóstico médico. El médico sería el único capaz de descifrar los síntomas del cuerpo y corroborar su sin-razón. El tratamiento médico de la locura surge así de las necesidades de peritaje de la práctica jurídica en tanto que constatación de la *alienación* del sujeto de derecho. En un primer momento, esto desata un conflicto entre la “experiencia jurídica” por la que el sujeto alienado no es responsable de sus actos, y la “experiencia policial” que sigue considerándole como riesgo social. El siglo XVIII ilustrado hubo de dirigir sus esfuerzos en armonizar ambas experiencias en una unidad patológica donde alienación *puede y debe* coincidir con su papel social. La medicina positivista del siglo XIX será el resultado.

¹⁰² Nos referimos a las “antihomelessness” y “anti-loitering laws” de países como el Reino Unido (Vagrancy Act de 1824, corregida en 2003 y luego completamente eliminada del archivo), Australia (Summary Offences Act 1953, todavía vigente), Suecia (derogada en 1981) y sobre todo los EEUU con múltiples leyes estatales aún activas en gran cantidad de estados.

¹⁰³ Cfr. Tuke, D. H., *Chapters in the history of Insane*, pp. 9 y 90. Citado por Foucault, *Op. cit.*, p. 194.

El camino hasta la psicologización de la locura pasa, en ese sentido, por su *diagnóstico* como enfermedad. Los estudios suelen reconocer como el gesto clásico de este nuevo desplazamiento la famosa liberación de los encadenados de Bicêtre, en un gesto tan sonado que fue repetidas veces recogido y celebrado por sus contemporáneos.¹⁰⁴ Cuentan los registros que, en el año 1792, el Dr. Philippe Pinel entró en las celdas del internado y libera a los locos de sus grilletes, los cuales llevaban así semanas o meses encadenados. Pinel no libera ni mucho menos a los allí encerrados, pero les devuelve a un encierro racional de acuerdo a su verdadera peligrosidad y, sobre todo, con la mirada puesta en su curación. Pinel suprimió las sangrías y cualquier otro tipo de tratamiento que no supusiese un beneficio para el nuevo paciente. Sus medidas, continuadas por su pupilo Jean Étienne Dominique Esquirol, significaron de manera decisiva la consideración de la locura como *enfermedad*, y darían origen a la legislación psiquiátrica francesa de 1838 vigente hasta 1990.

El gesto de Pinel siempre ha querido verse como un ejercicio de humanismo: los locos, que antes eran encadenados porque se les temía en sentido amplio, una vez liberados lo primero que hacen es mostrar su expreso agradecimiento. Ese rendimiento es, al mismo tiempo, un signo y una muestra de su curación. Hasta el siglo XVIII, la enfermedad mental no podía tratarse humanamente” porque era ella en sí misma “inhumana”. Ahora por fin, la otredad, esa extraña entidad que constituía en negativo a la razón, se demuestra asimilable a la misma, de manera que el proyecto moderno queda por fin concluido. Si antes el miedo al contagio abocaba al interno al olvido, ahora la posibilidad de su reintegración transforma los hospitales psiquiátricos en lugares de cuarentena. La práctica de la medicina y sus taxonomías discriminan en el conglomerado de la marginalidad, y van creando paulatinamente un sistema de ordenación de los diferentes males sociales en el que la locura ocupa su lugar más alto. Ella y su posible curación simbolizan la posibilidad o no de la asimilación como proyecto total.

Lejos de cualquier altruismo humanista, la locura y su tratamiento adquieren de ese modo un papel fundacional en las nuevas relaciones de poder. En sus lecciones del año 1973-1974 Foucault amplía los hallazgos de su *Histoire de la folie* a sus nuevas investigaciones sobre el poder. Y allí concluye que el paso de un “loco encadenado” a un “enfermo tratado y agradecido” es el mismo que entre el poder del antiguo régimen - basado en la fuerza y la violencia, en las mazmorras y las cadenas - y las nuevas formas de soberanía, que son en definitiva relaciones de sujeción y disciplina. Foucault refiere para ello la anécdota del

¹⁰⁴ P. ej. el cuadro de Charles-Louis Mullet *Pinel fait enlever les fers aux aliénés de Bicetre*, Académie Nationale de Médecine de 1852; los cuadros Tony Robert-Fleury *Pinel Freeing the Insane from their Chains* de 1876 y *Dr. Philippe Pinel at the Salpêtrière* de 1795, etc.

monarca Jorge III de Inglaterra relatada por Pinel, quien cayó en la manía y siguió para su tratamiento un procedimiento de “destitución por la fuerza”. Una ceremonia de desacralización, de investidura invertida:

Un monarca, cae en la manía, y para que su curación sea más rápida y sólida, no se pone restricción a las medidas de prudencia que lo dirige; por eso todo el aparato de la realeza se desvanece, el alienado, alejado de su familia y de todo lo que le rodea, queda confinado en un palacio aislado y se lo encierra solo en una recámara cuyos cristales y muros se cubren de colchones para impedir que se hiera. Quien dirige el tratamiento le informa que ya no es soberano y le advierte que en lo sucesivo debe mostrarse dócil y sumiso. Dos de sus antiguos pajes, de una estatura hercúlea, quedan a cargo de atender sus necesidades y prestarle todos los servicios que su estado exige, pero también de convencerlo de que se encuentra bajo su entera dependencia y de que de allí en más debe obedecerlos. Guardan con él un tranquilo silencio, pero en cuanto oportunidad se les presenta le hacen sentir la superioridad de su fuerza. Un día, el alienado, en su fogoso delirio, recibe con mucha dureza a su antiguo médico durante su visita y lo embadurna con suciedades y basura. Uno de los pajes entra al punto a la recámara sin decir una palabra, toma por la cintura al delirante, también reducido a un estado de mugre repugnante, lo arroja con vigor sobre un montón de colchones, o desviste, lo lava con una esponja, le cambia la ropa, y, mirándolo con altivez, sale de prisa para retomar su puesto. Lecciones similares, reiteradas a intervalos durante algunos meses y secundadas por otros medios de tratamiento, han producido una curación sólida y sin recaídas.¹⁰⁵

La idea es la siguiente: el fisiólogo sólo puede operar cuando el enfermo se somete libremente. Una violencia sobre el cuerpo, esta vez sobre los actos del querer. Constricción de la voluntad. A diferencia de los juegos de tronos al uso, ya no estamos hablando del Rey Lear, Macbeth o Richard III y sus alternas deposiciones por el soberano vecino. Ahora “se trata de un poder anónimo, sin nombre, sin rostro, un poder repartido entre diferentes personas; y es, sobre todo, un poder que se manifiesta en el carácter implacable de un reglamento que ni siquiera se formula pues, en el fondo, nada se dice, y en el texto se escribe con claridad que todos los agentes del poder permanecen mudos”.¹⁰⁶ Mutismo del reglamento que impone un régimen de control impersonal, omnímodo, a través de la *deuda*. Deuda que se saldrá de dos

¹⁰⁵ Pinel, P., *Traité médico-philosophique sur l'alienation mentale, ou la Manie*, sec. V “Police intérieure et surveillance à établir dans les hospices d'aliénés”, § VII, “Les maniaques, Durant leur accès, doivent-ils être condamnés à une reclusion étroite?” Citado por Foucault en: Foucault, M., *El poder psiquiátrico. Curso del Collège de France (1973-1974)*, trad. Horacio Pons, Akal, Madrid, 2005, p. 32.

¹⁰⁶ Foucault, M., *Op. cit.*, p. 34.

formas complementarias: la primera, por la entrega mencionada de la voluntad a través de la *obediencia*, por el “sometimiento constante de una voluntad a otra” (“quitar las cadenas es asegurar por intermedio de una obediencia agradecida algo así como una sujeción”); la segunda, como resultado de la *curación* del enfermo, ya que está será la forma en que éste le pague al médico su cuidado. La pretendida escena de liberación de Bicêtre se revela de este modo como una nueva relación de obligación a través de cadenas invisibles y voluntades domeñadas. El sueño perfecto de control. Esta idea nos transporta a las relaciones de bio-poder estudiadas en capítulos anteriores y nos emplaza en el problema del *vigilante* redentor, pues a partir de este momento el cuerpo del enfermo se convierte en objeto de observación. En el extremo límite de los espacios de la locura como otredad, como diferencia absoluta no por ser diferente sino por afirmarse explícitamente como tal (el loco, el maníaco, el demente representan lo que son sin desear ser algo distinto) el poder psiquiátrico moderno se demuestra como el juego de coacción definitivo, como la perfecta alianza del médico elegante, humanitario y caritativo y el guardián “de fuerza hercúlea” apostado para corregir la trayectoria inercial del cuidado bio-político caso de producirse algún desvío. La institución no crea las relaciones de poder, sino que son éstas las que crean la institución.

3.4 El médico, el vigilante y el asilo

La narrativa Batman, una vez más, anuda en sus juegos de imágenes estas relaciones. Por un lado, tenemos al médico benefactor, que obliga a la enfermedad física como médico cirujano (Thomas Wayne), a la enfermedad económica como filántropo (Thomas Wayne, y su hijo Bruce Wayne como legado) y a la enfermedad mental (El Dr. Amadeus Arkham, primer director del Arkham Asylum, y sus continuadores).¹⁰⁷ Tal y como prescriben textos de la época, ese personaje porta

[u]n hermoso físico, es decir, un físico noble y varonil, es acaso, en general, una de las primeras condiciones para tener éxito en nuestra profesión; es indispensable, sobre todo, frente a los locos, para imponérseles. Cabellos castaños o escarnecidos por

¹⁰⁷ En la continuidad alternativa conocida como el “Universo Flashpoint”, Thomas Wayne (padre de Bruce Wayne) es médico, benefactor y vigilante enmascarado. Esta idea ya venía insinuada a partir de *Detective Comics*, nr. 235 (sept., 1956) (“Dick, cuando ese murciélago entró en mi habitación, ¡debí de haber despertado en mí el recuerdo subconsciente del disfraz de mi padre! Ahora me doy cuenta de que adopté un disfraz de Batman porque recordé que mi padre usaba uno!”), así como en el primer número de la miniserie *The Untold Legends of the Batman* (DC Comics, julio 1980). Ha sido plenamente retomada por la serie de TV *Gotham* (2014-2019).

la edad, ojos vivaces, un continente orgulloso, miembros y pecho demostrativos de fuerza y salud, rasgos destacados, una voz fuerte y expresiva: tales son las formas que, en general, surten un gran efecto sobre individuos que se creen por encima de los demás. El espíritu, sin duda, el regulador del cuerpo; pero no se lo advierte de inmediato y requiere las formas exteriores para arrastrar a la multitud.¹⁰⁸

Del otro lado, el médico necesita del vigilante para llevar a buen resultado su curación. Como coincide Foucault:

En un vigilante de insensatos es menester buscar una contextura corporal bien proporcionada, músculos llenos de fuerza y vigor, un continente orgulloso e intrépido cuando llegue el caso, una voz cuyo tono, de ser necesario, sea fulminante; además, el vigilante debe ser de una probidad severa, de costumbres puras, de una firmeza compatible con formas suaves y persuasivas [...] y de una docilidad absoluta a las órdenes del médico.¹⁰⁹

No será difícil ver en la descripción de este vigilante la silueta del Murciélago. Amenazadoramente fuerte de complexión, seguro en sus convicciones, austero en sus formas y sus tentaciones, Batman es aquí el vigilante en sentido clínico, la mirada de relevo sobre los sirvientes para recordarles con su sola presencia que lo son. Médico en sociedad e imponente fantasmagoría al caer la noche, la dicotomía Wayne/Batman se introduce como un bimorfo en el espacio de la locura para representar como tal la economía arquitectónica del asilo. Batman es Arkham Asylum, el poder de asilar. “El cuerpo del psiquiatra es el asilo mismo” dice Foucault.¹¹⁰ Toda terapia comienza con la presencia del psiquiatra, que busca imponerse de mejor o peor forma. Es un cuerpo, además, que debe estar presente de esquina a esquina. Como revalida el filósofo francés:

La arquitectura del asilo – tal como la definieron en las décadas de 1830 y 1840 Esquirol, Parchappe, Girard de Cailleux, etc. - siempre se calcula de manera que el psiquiatra puede estar virtualmente por todos lados. Debe poder ver todo de una sola mirada y controlar la situación de todos sus pacientes con una sola caminata; ser capaz de pasar en cualquier momento una exhaustiva revista al establecimiento, los enfermos,

¹⁰⁸ Fodéré, F. E., *Traité du délire, appliqué à la médecine, à la morale et à la législation*, t. II, sec. VI, cap. 3 “Du choix des administrateurs, des médecins, des employés et des servants”, pp. 230-231. Citado en Foucault, M., *Op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁹ Fodéré, F. E., *Op. cit.*, p. 237. Citado por Foucault en *Op. cit.*, p. 17.

¹¹⁰ Foucault, M., *Op. cit.*, p. 185.

el personal, él mismo; debe verlo todo y estar informado de todo: lo que no puede ver por sí mismo, los vigilantes, dóciles a su voluntad, deben decírselo, de manera que el psiquiatra está a cada instante y perpetuamente omnipresente en el asilo. Abarca con su mirada, sus oídos y sus gestos todo el espacio de asilar.¹¹¹

Esto explica incontestablemente el extremo parecido entre las cárceles y los manicomios modernos conforme al modelo del *panóptico*: la extrema visibilidad de las cosas aplicada aquí para la *constricción de la voluntad* y la construcción de un *sistema de la deuda*. Como en el ejemplo de la Bat-señal para lo político,¹¹² el vigilantismo de Batman conjuga aquí una función fundacional sobre el paciente - esta es, la introducción al médico y la primera forma del biopoder - con una función biomecánica o correctiva cuando la curación del médico no consigue domeñarle. Es al mismo tiempo la condición de posibilidad y el último parapeto en la defensa de la curación.

El médico debe ser, en cierto modo, el principio de vida de un hospital de alienados. A través de él todo debe ponerse en movimiento; él dirige todas las acciones, llamado que está a ser el regulador de todos los pensamientos. Y hacia él, como centro de acción, debe encauzarse todo lo que interesa a los habitantes del establecimiento.¹¹³

En conclusión, los juegos de vigilancia absoluta se revelan ahora también para la dimensión extrema de la locura. Wayne/Batman como médico/vigilante que concentra sobre sí la ambición de la curación. Capitalismo financiero en el orden de la voluntad. Control absoluto sobre los deudores del arbitrio. El modelo de la curación como paradigma de una economía global del alma. La ciudad como un gran manicomio. “La partida es un pena tan dulce, querido... Sin embargo, ¡no podrás decir que no te lo hemos hecho pasar bien! Disfruta ahí fuera, en el asilo”,¹¹⁴ le dice el Joker a Batman al abandonar la institución Arkham y dirigirse de vuelta a la ciudad. *Compelle intrare*. El médico y vigilante retorna a su ciudad para traerle su salvación.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 184-185.

¹¹² Cfr. infra, cap. 3.3.

¹¹³ Esquirol, J. É. D., “Des maisons d’aliénés”, en: *Dictionnaire des sciences médicales, par une société de Medecins et de Chirurgiens*, t. XXX, 1818. Citado por Foucault en *Op. cit.*, p. 185.

¹¹⁴ Morrison, G./McKean, D., *Batman: Arkham Asylum. A Serious House on Serious Earth*. DC Comics, 2004.

...estar un poco loco. Más y más, y tienes una *ciudad* que atrae a los locos como ratas a un contenedor de basura. Eso es *Gotham*. Entonces un día llega alguien que le da sentido a la locura. Que la entiende. Que quiere *arreglarla* [fix it].¹¹⁵

4. Imágenes de la locura

Lejos de quererse un diagnóstico definitivo sobre la sinrazón y sus cuadros psicóticos, la genealogía recién expuesta ha buscado revelar los procesos por los que la razón moderna ha ido paulatinamente escorando la Otredad hasta conseguir transformarla en enfermedad. La reciente descripción no ha pretendido en ningún momento referir cómo la modernidad *descubrió* la locura, a saber, como algo que en el mejor de los casos ya estaba ahí de antemano, peligrosamente amenazador aunque nunca propiamente localizado, o en un sentido algo más suspicaz como un resto colateral de la propia modernidad - caso p. ej. del psicoanálisis.¹¹⁶ Intentando sortear las restricciones de la propia interpretación moderna, lo que la exposición ha querido evidenciar son más bien los momentos del desarrollo por los que dicha modernidad aisló y estigmatizó todo aquello que escapara al dominio de *su* razón, pronunciándola abiertamente como un mal del alma mientras la declaraba curable con los mismos instrumentos que la constituyeron. *Ad hoc* procedimental. La razón moderna quedaba revelada así como un mecanismo totalizante que acaba con la diferencia y con la posibilidad de un discurso alternativo sobre la misma por irrelevante e innecesario.

Y sin embargo, la condición ontológica de la Otredad es lo suficientemente fundamental como para nunca poder en modo alguno desaparecer. Esto es lo que ha posibilitado una y otra vez en la historia de la cultura el persistente resurgimiento de discursos y relatos en los que la locura conquista un protagonismo insospechado. De uno u otro modo, el espacio de la alteridad no deja nunca de afirmarse en su derecho. La primera edición de *Historia de la locura* de Foucault concluía con estas palabras: “Astucia y nuevo triunfo de la locura: este mundo que cree medirla, justificarla por la psicología, es ante ella que debe justificarse, ya que en su esfuerzo y sus debates se mide con la desmesura de obras como la de Nietzsche, Van Gogh o Artaud. Y nada en él le asegura – y lo que menos, aquello que puede conocer la

¹¹⁵ Gaiman, N./Kubert, A., “Whatever happened to the cape crusader” (parte I), *Batman*, nr. 686, DC Comics, abril 2009.

¹¹⁶ Para el caso del psicoanálisis como una rama del discurso oficialista sobre la locura, se puede ver Birman, J., *Foucault et la psychanalyse*, Parangon/Vs, Lyon, 2007.

locura – que estas obras de locura le justifiquen”.¹¹⁷ La edición de 1972 luego añadirá: “Locura y enfermedad mental deshacen su pertenencia a la misma unidad antropológica. Esta unidad desaparece, con el hombre, postulado pasajero. La locura, halo lírico de la enfermedad, no cesa de apagarse. Y lejos de lo patológico, del lado del lenguaje, ahí donde se repliega sin decir nada todavía, una experiencia está naciendo en la que se juega nuestro pensamiento; su inminencia, visible ya pero vacía absolutamente, no puede ser nombrada todavía”.¹¹⁸

El trazado de este proyecto de resistencia empieza a tomar forma a finales de la Edad Media. En las farsas y *soties*, el personaje del loco ocupaba la escena recordando al resto de los personajes su verdad.¹¹⁹ Y en los teatros de Flandes y el norte de Europa la *festum stultorum* o fiesta de los locos - tan bellamente reproducida luego por Victor Hugo en su *Notre-Dame de Paris* de 1831 - transformaba la parodia religiosa en crítica social y moral. Esta apuesta por la visibilidad se extiende al grabado y a la pintura en forma de hechizada iconografía, como p .ej. en las obras de Hieronymus Bosch (p. ej *La cura de la locura*, *La nave de los locos*) o Pieter Bruegel el viejo (*La loca Gret*). Y aunque acabará atrapándola en su discurso, la literatura culta también dará cuenta a su manera de este objeto.¹²⁰ *Moriae Encomium, sive Stultitiae Laus* de Erasmo de Rotterdam (compuesto en 1509 y publicado 1511 - de gran parecido a su vez con *De triumpho stultitiae* [1480-1490, editado póstumamente en 1524] del italiano Faustino Perisauli) o *Moria rediviva* de Flayder (1627) son magníficos ejemplos durante este período de transición.¹²¹

Hemos analizado los procesos por los que, a partir de cierto momento, la mirada hacia la locura deviene en una experiencia reflexiva que se expresa como un intento totalizador por reducir lo irracional. Hegel fue el mayor representante de esa imposición que acaba formulando la locura como resto o *alienación*: “Todo lo racional es real, y todo lo real es racional”.¹²² Y sin embargo, durante todo ese tiempo la experiencia moderna no se rinde por completo a esas ambiciones totalizadoras, sino que lucha por preservar ciertos poderes mágicos de la locura tal y como se conocían y se practicaban hasta finales del Renacimiento. Del folclore popular a Mallarmé o Artaud, pasando por Sade, Durero, Goya, Van Gogh o

¹¹⁷ Foucault, M., *Historia de la locura*, vol. 2, p. 304.

¹¹⁸ Foucault, M., *La folie, l'absence d'oeuvre*, 1964. Citado en Morey, M., *Lectura de Foucault*, Sexto piso, México, 2014, p. 99.

¹¹⁹ “Explica el amor a los enamorados, la verdad de la vida a los jóvenes, la mediocre realidad de las cosas a los orgullosos, a los insolentes y a los mentirosos”. Foucault, M., *Historia de la locura*, vol. 1, p. 29.

¹²⁰ Por ejemplo Van Oestvoren, Brant, Murner, Corroz, Louise Labé, etc... Citados por Foucault en *Ibid*.

¹²¹ “La locura tiene también sus juegos académicos; es objeto de discursos, ella misma los pronuncia; cuando se la denuncia, se defiende y reivindica una posición más cercana a la felicidad y a la verdad que la razón, más cercana a la razón que la misma razón. Wimpfleing redacta el *Monopolium Philosophorum*, y Judocus Gallu el *Monopolium et Societas, vulgo des Lichtschiffs*”. Foucault, M., *Op. cit*, p. 30.

¹²² Hegel, G. W. F., *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Frankfurt am Main, 1972, p. 11.

Nietzsche, existe en la modernidad una nutrida línea de reserva que se mueve normalmente en la clandestinidad y que reconoce progresivamente a la sinrazón desde su atractivo potencial gnoseológico y liberador. Debido a su estrecha amistad con el mismo Hegel, Hölderlin es en ese sentido un ejemplo paradigmático de esa resistencia lírica que toma distancia de los nuevos tiempos. Reconocimiento poético bajo la amenaza de la especulación, la locura recupera intermitentemente la palabra en su sentir.

A lo largo del presente párrafo, vamos a profundizar en una de las figuraciones más provocativas que surgen en el seno de esta resistencia lírica: el *hombre del subsuelo*. Conocido como tal desde su primera aparición en la obra *Apuntes desde el subsuelo* de F. Dostoievsky, esta tipología hace su primer aparición en el imaginario moderno en el diálogo de Denis Diderot *Le neveu de Rameau* (*El sobrino de Rameau*, 1762; publicado en Francia en 1823). De título completo *Le neveu de Rameau ou La satire seconde*, la obra recoge un diálogo entre un narrador en primera persona en un encuentro con un “él” entregado al cinismo y la desvergüenza, a la existencia irrazonable en definitiva, en tanto que reacción necesaria contra los sistemas racionalistas de la época. Mijail M. Bajtin había dicho de ella ser una sátira menipea con cierta afinidad a *Бобок* de Dostoievsky (*Bobock*, 1873).¹²³ Recientes estudios han señalado lo sorprendentemente poco que se ha escrito sin embargo acerca de la relación entre *Apuntes desde el subsuelo* y la novela de Diderot, a pesar de las notables conexiones.¹²⁴ Y aunque no se tiene constancia firme de que Dostoievsky leyera la obra, habida cuenta de sus amplios conocimientos en literatura francesa lo más probable es que sí la conociese e influyese notablemente en su propia creación. Por la importancia de la misma para nuestro estudio, las observaciones que vienen a continuación se articulan en tres momentos clave de la figuración: primero, el estudio de la criatura de Diderot como punto de partida para esta tipología en ciernes; a continuación, una lectura de *Apuntes desde el subsuelo* de Dostoievsky como centro neurálgico de dicha tipología; y por último, un análisis comparativo con una serie de figuras de la literatura contemporánea que retoman episódicamente la tipología del subsuelo hasta alcanzar manifestaciones avanzadas en la cultura industrial, tales como el Joker. Una vez ahí, la conexión con la simbología nietzscheana acerca del nihilismo y el superhombre será un salto imaginable. De la novela rusa a la narrativa superheroica, las

¹²³ Bajtin, M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, p. 276.

¹²⁴ El primero en hacer esta comparación fue Vasili Rózanov en *Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского, с присоединением двух этюдов о Гоголе*, San Petersburgo, 1893. El único artículo comparativo, si bien restringido a lo meramente informativo, es el de A. L. Grigoriev “Достоевский и Дидро”, *Русская Литература*, nr. 4, 1966, pp. 88-102. Citado por Frank, J., *Dostoievski: la secuela de la liberación, 1860-1865*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993 (reed. 2010), pp. 421-422, nota al pie.

próximas líneas nos introducirán en definitiva en la sinrazón del subsuelo como voz alzada *en contra* de la experiencia nihilista moderna. Su expresión y su protesta.

4.1 *El sobrino de Rameau* de Diderot: hacia una tipología del subsuelo

Entre los años 1761 y 1779, una extraña obrita titulada *Le neveu de Rameau* (*El sobrino de Rameau*) luchó por salir de la pluma del escritor ilustrado Diderot. Durante esos casi veinte años, Diderot eliminó, corrigió y añadió múltiples pasajes que finalmente conformarían un conjunto de versiones manuscritas diferente. El autor nunca publicaría la obra, y sólo a partir de su muerte en 1784 la obra empezaría paulatinamente a reivindicar su espacio.¹²⁵

No se sabe con exactitud por qué Diderot nunca quiso publicar la obra, pero la sensación que deja su lectura y el obstinado interés de los contemporáneos por salvar los manuscritos acrecientan la sensación de tener entre manos una obra maldita seguramente impugnada por su propio autor. Compuesta en forma de largo diálogo sin interrupciones ni adornos innecesarios, el escrito recoge una conversación en un café de ajedrecistas entre dos interlocutores de acuerdo con los parámetros más clásicos propios de la ilustración: seriedad, sinceridad, verdad, realidad, virtud y, sobre todo, pedagogía. No parece importar que la dilatada puesta en escena roce lo imposible, ni que la ironía arruine la sincera exposición de motivos: todo debe parecer históricamente verosímil y aleccionador. En el preludio de la gran revolución y en un momento en el que la *Enciclopedia*, gran proyecto ilustrado de Diderot, corre grave peligro,¹²⁶ se trata por fin de desnudar al adversario - la clase aristocrática - exponiendo sus oscuros juegos de entretenimiento. Lo que Diderot no sabía es que, al hacerlo, acabaría ingenuamente exponiendo las propias vergüenzas del proyecto racional-ilustrado y

¹²⁵ En 1805 apareció en Leipzig una primera edición traducida al alemán por un entusiasta J. W. von Goethe a partir de una copia clandestina que alguien hizo del manuscrito legado por Diderot a Catalina de Rusia junto con el resto de su biblioteca. Esta edición estaba basada en una de las primeras versiones del manuscrito, muy incompleta, lo que no quitó para que se tradujese de nuevo al francés en 1821. Dada la creciente popularidad de la obra, en 1823 se publicaría una edición de un manuscrito en francés. La versión más completa y definitiva del texto en francés está hoy por caprichos del destino en la Pierpont Morgan Library de New York, después de que Monval, ya casi entrando el siglo XX, encontrara en un anticuario por casualidad la versión legada por Diderot a su colaborador Grimm antes de que éste se trasladase a Gotha en los albores de la revolución francesa y que en el siglo XIX el marqués de Rochefoucauld había intentado por su parte salvar del olvido. Cfr. Bonne, J-C., "Presentation" en Diderot, D., *Le neveu de Rameau*, "Presentación", Flammarion, París, 1983.

¹²⁶ La *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Enciclopedia, o Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios) fue editada entre 1751 y 1772 bajo la dirección de Diderot y d'Alembert. En 1759, publicados siete volúmenes, fue introducida por la Iglesia católica en el índice de libros prohibidos, y el Estado retiró los permisos de impresión.

de su clase fundadora y emergente, la burguesía. Quizás fue por eso que cuando entendió lo que había descubierto se echó para atrás como renegando de aquel desvelamiento, y cuidó mucho de que nadie lo leyera. Pero ya era demasiado tarde, pues su anunciación resultaría ya poco menos que inevitable. La modernidad había mirado por primera vez hacia el abismo de su reflejo, y éste le devolvía la mirada.

El diálogo compuesto por Diderot recupera así uno de los grandes géneros literarios, aunque ahora elaborado desde los preceptos de claridad propios de la Ilustración. En él, el primer interlocutor (referido como “Yo”) representa supuestamente al propio Diderot, mientras que el segundo interlocutor (referido como “Él”) refiere al sobrino del compositor francés Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Este sobrino es un fracasado, un don nadie bien orgulloso de serlo, y Diderot siente una honda curiosidad por este personaje, motivo por el que aprovecha un encuentro casual para intentar comprenderle en sus motivos. He aquí la descripción que hace el filósofo de su encuentro:

Allí me encontraba yo una tarde, mirando mucho, hablando poco, y escuchando lo menos posible, cuando fui asaltado por uno de los personajes más extravagantes de este país en el que Dios ha sido tan pródigo. Es un compuesto de altura y bajeza, de sentido común e insensatez. Muy extrañamente mezcladas ha de tener la nociones de lo honesto y lo deshonesto en su cabeza; ya que exhibe las buenas calidades que la naturaleza le otorgó, sin ostentación, y las malas, sin pudor. Por lo demás, es de complexión fuerte, tiene una imaginación singularmente encendida, y los pulmones de un vigor infrecuente. Si por algún azar topáis con él y no os detiene su originalidad, meteos los dedos en los oídos o apretad a correr. ¡Qué pulmones, Dios mío! No hay nada más desemejante a él que él mismo.¹²⁷

Para Diderot, la apariencia física es una expresión de la sinrazón interior, y esto como una suerte de contradicción en sí misma. “No hay nada más desemejante a él que él mismo” dice Diderot con el acento puesto en el neologismo “desemejante” (*dissemble*) con el que da a entender que su ethos es el resultado de un desequilibrio provocado por la falta de identidad consigo mismo. En términos filosóficos, el idealismo alemán hablaría luego de “auto-

¹²⁷ Diderot, D., *El sobrino de Rameau*, trad. Félix de Azúa, Bruguera, Madrid, 1983, p. 22.

alienación”,¹²⁸ y la psicología clínica de “enajenación” o “alienación” indistintamente.¹²⁹ Algo que para el ilustrado parece explicar suficientemente el hecho de que

[a] veces, está flaco y demacrado, como un enfermo en el máximo grado de consunción; se le pueden contar los dientes a través de las mejillas; se diría que lleva varios días sin comer, o que acaba de salir de la Trapa. Al siguiente mes, está gordo y orondo, como si no hubiera abandonado la mesa de un financiero, o lo hubieran encerrado en un convento de Bernardos. Hoy, con la ropa sucia, el pantalón roto, cubierto de harapos, casi sin zapatos, camina cabizbajo, se esquiva, uno siente la tentación de llamarle para darle una limosna. Mañana, empolvado, calzado, bien peinado, bien vestido, lleva la cabeza alta, se exhibe, y poco os faltaría para tomarlo por un honrado caballero.¹³⁰

Pero lo peor no es su abandonada apariencia física, sino su completa renuncia a organizar su vida conforme a un orden, digámoslo así, previsible y razonable. De ese modo:

Vive al día. Triste o feliz, según las circunstancias. Su primera ocupación, cuando se levanta por la mañana, es averiguar dónde comerá; después de comer, medita dónde irá a cenar. También la noche aporta su parte de inquietud. O bien regresa, a pie, hasta una pequeña buhardilla, donde habita, a menos que la propietaria harta de esperar el alquiler no le haya exigido la devolución de la llave; o bien se deja caer en una taberna de barrio del barrio a esperar a la aurora, entre un pedazo de pan y una jarra de cerveza. Cuando no tiene un céntimo, lo cual sucede algunas veces, recurre a algún fiacre amigo suyo, o al cochero de un gran señor, quien le proporciona un lecho en la paja, al lado de los caballos. Por la mañana, conserva una parte del colchón en sus cabellos. Si la estación es benigna, se pasa la noche caminando por el Cours o los Champs Elysées. Por la mañana reaparece en la ciudad, vestido igual que la víspera, y algunas veces igual que el resto de la semana.¹³¹

Esta imagen de la pobreza probablemente nos resultará familiar, ya que luego se repetirá a lo largo de toda la literatura moderna. No es eso ahora lo que importa. Lo asombroso es que Diderot muestre siquiera interés en mantener conversación con Él. ¿Por qué un filósofo,

¹²⁸ Cfr. Hegel, G. W. F., *Phenomenologie des Geistes*, § 483 y § 486.

¹²⁹ Pinel, P., *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, 1800. En 1864 se fundaría la “Verein schweizerischer Irrenärzte” y la “Verein deutscher Irrenärzte”. Los alienistas del mundo entero se consideraban aliados en su cruzada - Irrenärzte aller Länder!” proclamaba el Prof. L. Wille en 1879 - especialmente a partir del primer “Congreso Internacional de Alienistas” en la Exposición Universal de París de 1867.

¹³⁰ Diderot, D., *Op. cit.*, p. 22.

¹³¹ *Ibid.*, p. 23.

escritor, enciclopedista de la reputación de Diderot, entabla diálogo con semejante personaje? Precisamente por la solidez de los argumentos que le han llevado a ser como es *a conciencia*. El sobrino de Rameau tiene un estupendo oído musical, hasta el punto de que por momentos pudiera parecer anunciar un tipo futuro de sensibilidad estética.¹³² Y sin embargo, en lugar de hacer por vivir de ello - si no componiendo, cuanto menos enseñándolo - parece haber elegido sacer provecho de su resto de mediocridad: visitando casas de célebres adinerados donde, por una cena copiosa y bebida en abundancia, deberá hacerse el loco, el necio, el ignorante, el extravagante, etc... con el objeto de divertir a los asistentes. El sobrino de Rameau posiblemente no podría jamás alcanzar la grandeza de su tío el gran compositor. Pero en vez de intentar llevar una vida decente se entrega en cambio al exceso de la humillación al servicio del mejor postor.

Estaba como pez en el agua. Me agasajaban. No podían perderme de vista un instante sin entristecerse. Yo era su pequeño Rameau, su precioso Rameau, su Rameau el loco, el impertinente, el ignorante, el perezoso, el glotón, el bufón, el tonto de nacimiento. Cada uno de estos epítetos familiares me valía una sonrisa, una caricia, un golpecito en el hombro, una bofetada, un puntapié, un buen trozo de carne que arrojaban sobre mi plato, o alguna libertad que yo me tomaba sin mayores consecuencias; porque yo soy un inconsecuente. Hacen de mí conmigo, delante de mí, cuanto les viene en gana, sin que me enfade. ¿Y los regalitos que me caían?¹³³

El sobrino de Rameau estudia y se prepara constantemente para estar al día en la actualidad de la época, pues sólo así podrá acometer la función para la que se le contrata en dichas reuniones de salón. Es además un experto en la retórica y la escenificación. Él le pone a Diderot un ejemplo de situación:

Suponed que la discusión está en su mejor momento, y la victoria, incierta: Me levanto, y desplegando mi voz atronadora, digo: Es tal y como mademoiselle afirma. A eso llamo yo juzgar. Vale más que cien de nuestros mejores talentos. La expresión es

¹³² En un momento determinado del diálogo, Él describe las pautas para un nuevo estilo posible: “Nuestros músicos no saben todavía lo que deben componer, y por consiguiente, ignoran cuál es la obligación de un músico. La poesía lírica todavía no ha nacido [...] Es el grito animal de la pasión, quien debe dictarnos la línea adecuada. Las expresiones deben agolparse las unas junto a las otras; la frase ha de ser breve; el sentido tiene que aparecer entrecortado, suspendido; el músico ha de poder disponer libremente del todo, y de cada una de sus partes; omitir una palabra, o repetirla; añadir otra que le falta; volver la frase del revés como a un pulpo, sin destruirla”. *Ibid.*, pp. 106-107. No resulta difícil reconocer en semejante intuición fuertes aires de Romanticismo.

¹³³ *Ibid.*, pp. 36-37.

genial. Pero no hay que aprobar siempre del mismo modo. Sería monótono. Tendría un aspecto falso. Se volvería insípido. Sólo el buen juicio y la fecundidad, pueden salvar de eso; esos tonos mayores y perentorios hay que saber prepararlos y colocarlos en la ocasión y el momento adecuados; por ejemplo, cuando las pasiones están divididas; cuando la discusión ha subido hasta el máximo grado de violencia; cuando ya no es posible oír a nadie, porque todos hablan al mismo tiempo; entonces hay que situarse en un ángulo apartado, en la esquina del salón más alejada del campo de batalla; preparar la explosión con un largo silencio, y caer repentinamente como una bomba en medio de los contendientes. Nadie ha hecho uso de ese arte mejor que yo.

A la postre, todo lo que Él hace tiene que ver con el interés más material.¹³⁴ Pero no nos confundamos: el sobrino de Rameau no es ningún Tartufo, ningún pícaro, ningún hipócrita, ningún impostor. Todo lo contrario, se trata de alguien que es perfectamente coherente con su ser consciente, honesto consigo mismo tanto como con los demás.¹³⁵ Como Él mismo reconoce: “Hay un pacto tácito según el cual nos hacen una multitud de favores, para que tarde o temprano devolvamos a cambio una multitud de malignidades. ¿No existe el mismo pacto entre los hombres y sus monos y sus loros?”¹³⁶ Es ese mismo ser consciente el que le dicta que, en términos de inversión/beneficio, no hay mejor salida para el mediocre que explotar precisamente dicha mediocridad. Diderot comprende esta oscura lógica, y es eso justo lo que le incomoda. ¿No se suponía, de acuerdo con el intelectualismo socrático, que nadie podía hacer el mal a consciencia? ¿No era que el conocimiento sólo lleva a la Virtud? “Siempre es más fácil que un tonto sea malvado, a que lo sea un hombre inteligente” argumenta Diderot.¹³⁷ Pero el problema aquí es que el filósofo pretende obviar el decurso de una razón moderna que viene marcada por el principio de utilidad, y ahí no existen bien o mal absolutos sino sólo mera pragmática instrumental: lo bueno es bueno si es útil. Ya no cabe el recurso a la Virtud si esta no es garantía para la felicidad material. Diderot piensa que los que se entregan a la abrumadora abundancia “sólo conocen la parte más efímera de la felicidad”.¹³⁸ Frente a ello,

¹³⁴ “Rameau, sois un impertinente. – Ya lo sé; me invitasteis bajo esa condición. – Un mentecato – Como tantos otros. – Un pordiosero - ¿Me encontraría aquí, de no ser por eso? – Voy a ordenar que os expulsen. – Después de cenar, me iré por mi propio pie”. *Ibid.*, p. 83.

¹³⁵ “En general, tengo un alma transparente como el cristal, y un carácter más franco que el de un niño; nunca miento por poco interés que tenga en ser sincero; nunca digo la verdad, por poco interés que tenga en mentir. Digo las cosas cual se me ocurren; ¿son sensatas? Mejor; ¿insensatas?, a nadie le preocupa. Uso con toda tranquilidad de este modo de ser tan franco como directo. Nunca en mi vida he pensado antes de hablar, ni hablando, ni después de hablar. De modo que no ofendo a nadie”. *Ibid.*, p. 76.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 88.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 60.

el sobrino de Rameau contra-argumenta: “¿Y en qué demonios queréis emplear el dinero, si no es en tener una buena mesa, buena compañía, buenos vinos, mujeres hermosas, todo tipo de placeres, toda clase de divertimentos? Me daría lo mismo ser un pordiosero, que poseer una gran fortuna sin ninguna de sus ventajas”.¹³⁹ Diderot reconoce que él mismo no desprecia los placeres sensuales, “[p]ero no voy a ocultaros que me resulta infinitamente más agradable socorrer al desgraciado, llevar a buen término un asunto espinoso, dar un buen consejo, hacer una lectura agradable, dar un paseo con un hombre o una mujer gratos a mi corazón; pasar algunas horas instructivas con mis hijos, escribir una buena página, cumplir los deberes propios de mi estado”.¹⁴⁰ El sobrino lleva en cambio el principio de razón al extremo con plena honestidad: “Cumplir con su deber, ¿adónde conduce? A la envidia, los sinsabores, la persecución. ¿Qué se adelanta con ello? Hay que adular, maldita sea, adular; frecuentar a los grandes de este mundo; estudiar sus gustos; prestarse a sus caprichos, servirles en sus vicios; aprobar sus injusticias. Ese es el secreto”.¹⁴¹

Detrás de esa renuncia explícita al intelectualismo socrático (“Ya veo, querido amigo, que ignoráis en qué consiste, y que no estáis hecho para saberlo” le reprocha Diderot; “¡Tanto mejor, maldita sea, tanto mejor! A lo mejor, el entenderlo me costaba reventar de hambre, de hastío y de remordimientos” le contesta el sobrino de Rameau)¹⁴² acecha de manera soterrada una revuelta anunciada contra el determinismo conformista. En un momento puntual al principio de la conversación, Diderot propone lo siguiente: “Aceptemos las cosas tal cual son. Veamos lo que nos cuestan y cuánto nos devuelven; y dejemos de lado ese Todo que no conocemos suficientemente para ensalzarlo o censurarlo; porque a lo mejor no es ni bueno ni mal; si acaso es necesario, como muchas personas de buena fe parecen creer”.¹⁴³ Esa llamada a la necesidad apela sin duda a Leibniz, quien había formulado que todo lo que es lo es por ser racional y no puede ser de otra manera, y por lo tanto es bueno.¹⁴⁴ Un argumento que el sobrino de Rameau había estirado hasta conseguir darle la vuelta, afirmando que “[l]o importante es que vos y yo seamos, y que seamos vos y yo. Que el resto se las arregle como

¹³⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴² *Ibid.*, p. 65.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴⁴ En el § 8 de su *Discurso de metafísica*, dice Leibniz: “Pero conviene considerar que Dios no hace nada fuera de orden. Así, lo que pasa por extraordinario sólo lo es respecto a algún orden particular establecido entre las criaturas. Pues en cuanto al orden universal, todo es conforme a él”. Y más adelante: “Ahora bien, consta que toda predicación verdadera tiene algún fundamento con la naturaleza de las cosas, y cuando una proposición no es idéntica, es decir, cuando el predicado no está comprendido expresamente en el sujeto, tiene que estar comprendido en él virtualmente, y esto es lo que los filósofos llaman *in-esse*, diciendo que el predicado está en el sujeto”. Leibniz, G. W., *Discurso de metafísica*, trad. Julián Marías, Alianza, Madrid, 1997, pp. 62 y 65.

pueda. A mi entender, el mejor orden de cosas es aquel en el que me encuentro; y al mejor de los mundos posibles, que lo aspen, si yo no estoy en él. Prefiero ser e incluso ser imperfectamente razonable que no ser”.¹⁴⁵ Más adelante escucharemos *in extremis* este mismo argumento de boca del “hombre del subsuelo” de Dostoievsky como grito contra el determinismo. De momento, el pronunciamiento tiene que ver contra el optimismo de una razón que se piensa capaz de abarcar el Todo y por tanto de hacer del acto moral un acto fuera de toda contingencia. “¡Ah, loco, loco de remate!” le reprocha Diderot, “¿cómo es posible que en tu pésima cabeza vivan ideas tan justas mezcladas con tal número de insensateces?”. A lo que el sobrino responde reduciendo al absurdo: “¿Quién diablos puede saberlo? El azar las arroja ahí dentro, y ahí se quedan. Hay tanto por saber que, si no se sabe todo, nada se sabe. No se sabe adónde va una cosa; de dónde viene la otra; dónde hay que poner ésta o aquélla; cuál debe estar en primer lugar, o si no sería mejor ponerla en el segundo. ¿Puede enseñarse sin método?” Esta mención al método refiere inconcusamente a Descartes, quien afirmaba que “es mucho más acertado no pensar jamás en buscar la verdad de las cosas que hacerlo sin método”.¹⁴⁶ “Pero el método ¿de dónde nace?” se pregunta el sobrino. “Por ejemplo, querido filósofo, se me antoja que la física será siempre una ciencia minúscula; una gota de agua que se toma con una aguja en medio del inmenso océano; un grano de arena caído de la cordillera de los Alpes”.¹⁴⁷ Un siglo más tarde, la literatura de detectives afirmaría que “[a] partir de una gota de agua [...] cabría al lógico establecer la posible existencia de un océano Atlántico o unas cataratas del Niágara”.¹⁴⁸ Aquí, el sobrino de Rameau está ya poniendo esta creencia en duda, pues lo que está en juego es el derecho a la libertad individual.

[N]o sospecháis hasta qué punto hago poco caso del método y de los preceptos gramaticales. Aquel que tenga necesidad de una falsilla nunca llegará muy lejos. Los genios leen poco, practican mucho, se hacen a sí mismos. Ved si no a César, Turenne, Vauban, la marquesa de Tencin, su hermano el cardenal y su secretario, Trublet. ¿Y Bouret? ¿Quién le dio lecciones a Bouret?, nadie. Es la naturaleza la que forma hombres semejantes.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Diderot, D., *Op. cit.*, p. 32

¹⁴⁶ Descartes, R., *Regulae ad directionem ingenii*, regla IV [ed. en castellano: *Reglas para la dirección del espíritu*, trad. Juan Navarro Cordón, Alianza, 1996, p. 79].

¹⁴⁷ Diderot, D., *Op. cit.*, p. 51-52.

¹⁴⁸ Cfr. infra, cap. 3, § 2.2.

¹⁴⁹ Diderot, D., *Op. cit.*, p. 73.

El problema que subyace en todo ello es el de la articulación entre el deber y el orden. Desde los principios de la filosofía platónica, y antes aún en Parménides, este orden es el resultado histórico de la remisión a Uno. El sobrino de Rameau ahora reniega de ese principio, pues se ha demostrado inservible a la hora de contemplar la necesidad última del individuo:

En cuanto a vos y los vuestros, ved en qué error os encontráis. Creéis que todos deben participar de *una misma felicidad*. ¡Qué curiosa opinión! Tenéis un cierto aire romántico del que nosotros carecemos; un alma singular, un gusto particular. Decoráis todas esas extravagancias bajo el nombre de Virtud; y la llamáis filosofía. Pero, ¿son accesibles a todo el mundo, la virtud y la filosofía? Las tiene quien puede. Las conserva quien puede. Imagina que el universo entero se tornara sabio y filósofo; no me negaréis que sería espantosamente triste. Está bien, viva la filosofía; viva la sabiduría, pero la de Salomón: beber buenos vinos, atracarse de exquisitos manjares, revolcarse sobre bellas mujeres; descansar en lechos mullidos. Fuera de eso, todo es vanidad.¹⁵⁰

Entre la felicidad y el individuo se interpone todo un sistema ideológico que postula la subordinación de la voluntad particular al deber universal, y éste a la Verdad. Para el sobrino de Rameau, sin embargo, detrás de esa pretendida identidad siempre se esconde un resto de “vanidad”: defender la patria, ayudar a los amigos, ocupar un cargo en la sociedad, en definitiva acatar el deber, todo es en el fondo una cuestión de individualidad pura, sólo que privada de voz. La pretendida unidad universal es una fantasmagoría que él aspira ahora a destapar. Sólo existe el querer individual. En ese sentido, es interesante su descripción de personajes que luego estarán bien cerca de los rasgos propios del (super)héroe contemporáneo;¹⁵¹ y por lo mismo, no es baladí la admiración que profesa por otro tipo de personajes como el de Etienne-Michel Bouret (1710-1777) y su ética del exceso. Como bien intenta hacerle entender a su interlocutor: “no olvidéis que en una disciplina tan variable como la moral, no hay absolutamente, esencialmente nada verdadero ni falso; como no sea el deber

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 58. La cursiva es mía.

¹⁵¹ “Ese caballero de la Morlière, por ejemplo, que lleva el sombrero inclinado hacia un lado y la cabeza erguida, que al pasar os mira por encima del hombro, que camina haciendo golpear una larguísima espada contra el muslo, que tiene siempre a punto un insulto para quien no vaya armado, y que parece estar desafiando a todos los que se cruzan con él, ¿qué es lo que hace? Todo lo que puede para persuadirse de que es un hombre con agallas; pero es un cobarde. Dadle un revés en la nariz, y comprobaréis que lo recibe humildemente. ¿Queréis hacerle bajar el tono de voz?, subid el vuestro. Mostradle el bastón, o dadle una patada en las nalgas; completamente asombrado al descubrir que es un cobarde, os preguntará quién os lo ha dicho, cómo lo habéis adivinado. Él mismo lo ignoraba hasta ese momento; una larga y habitual simulación de valentía había acabado por convencerle a sí mismo. Tanto lo había imitado que al final se lo creyó”. *Ibid.*, p. 64. Diderot se refiere aquí a Jacques Rochette de La Morlière (1719-1785), quien expulsado de cuerpo de mosqueteros, seguía portando espada y sombrero.

de ser aquello que conviene a nuestro interés”.¹⁵² El sobrino de Rameau abraza el vicio por interés, pero él mismo es consciente de que “cuando digo vicio, lo hago por hablar vuestro idioma; porque si analizáramos, podría suceder que yo llamara vicio a lo que vos llamáis virtud, y virtud a lo que vos llamáis vicio”.¹⁵³ Si lo hace suyo, por tanto, es sólo porque al hacerlo reafirma su individualidad. Él llama a este modo de reacción “idiotismos de oficio”, y todos en el fondo venimos a practicarlos:

Y el rey, el ministro, el financiero, el magistrado, el militar, el literato, el abogado, el procurador, el comerciante, el banquero, el artesano, el maestro de canto, el maestro de baile, son gente bastante honesta, a pesar de que su conducta se separe en múltiples puntos de la conciencia general, y esté llana de idiotismos morales. Cuanto más antigua es la institución, mayor es el número de idiotismos; en épocas de penuria, los idiotismos se multiplican.¹⁵⁴

En la época de la *Enciclopedia*, Beauzée había definido “idiotismo” como “modo de distanciarse del uso ordinario o de las leyes generales del lenguaje, para adaptarse al genio propio de cada lengua”.¹⁵⁵ Esta caída por lo particular es, a fin de cuentas, lo que más aterrorizaba a Diderot de un personaje como el sobrino de Rameau. Existen en la obra claros indicios de que el autor no se encontraba nada cómodo con esta posibilidad, tales como el uso del vocablo “espèce” para referirse a aquel que no goza de buena reputación.¹⁵⁶ O el empleo por ejemplo del epíteto “original” en su sentido peyorativo, es decir como acentuación de la singularidad.¹⁵⁷ Diderot admite abiertamente que “[a] mí no me gustan los originales [...]. Me llaman la atención una vez al año, porque su carácter contrasta con el de los otros, y porque rompen esa [...] uniformidad que nuestra educación, nuestras convenciones sociales, nuestras buenas maneras han introducido”.¹⁵⁸ El original “sacude, agita”. Y si en este caso accede a conversar con él, es porque “hace surgir la verdad; permite conocer al hombre de bien; desenmascara al rufián; en tales ocasiones quien tiene sentido común escucha, y acrecienta su conocimiento de la gente”. El sobrino de Rameau es, en ese sentido, un monstruo social,

¹⁵² *Ibid.*, p. 81.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 142, nota 53 del traductor.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 90. Hegel tomará prestado este concepto en el § 488 de su *Phenomenologie des Geistes*, en el que cita al propio Diderot.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 23. “Se dice de un hombre que es un *original*, por burla, cuando tiene alguna singularidad”. *Dictionnaire de l'Académie Française*, 1762. Ver p. 133, nota 11 del traductor.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 23.

entendiendo esto como una de esas singularidades evolutivas que extraen los colores a la generalidad.

*

El diálogo de Diderot es, en realidad, una conversación entre él mismo y su adverso oscuro. La sola forma del diálogo, imposible dilatado en el tiempo y con sólo dos interlocutores (“Yo” y “Él”), lo apunta. La introducción al mismo también lo insinúa: “Yo soy aquel que medita, siempre solo, en el banco de Argenson. Converso conmigo mismo de política, de amor, de arte o de filosofía. Abandono mi espíritu a un libertinaje completo”.¹⁵⁹ En ese acceso de sinceridad, la razón acepta mantener diálogo con la sinrazón. Y ésta le aguanta el pulso. Son continuas en este sentido las menciones del sobrino de Rameau a las Petites-Maisons, conjunto de viviendas para locos que formaban manicomio de Saint-Germain, siempre con un ligero toque de presunción.¹⁶⁰ “Hay que reconocer que habéis elevado el talento de los locos y los envilecidos a su punto más alto” le responde un Diderot tan asustado como fascinado por el monstruo que ha invocado.¹⁶¹

El mundo de lo razonable, de lo virtuoso, es el universo del orden, de la total visibilidad de las cosas. Todo lo divergente queda revocado. Pero, como Diderot no puede más que reconocer, la causa de la infelicidad moderna bien pudiera ser el aburrimiento que de ahí resulta, lo que reclama en cierto modo la figura del payaso. Dostoievsky hablaría luego de este aburrimiento en *Apuntes desde el subsuelo*.¹⁶² Y al igual que en la obra del maestro ruso, el sobrino de Rameau sugiere aquí: “¿No os parece que nuestra sociedad sería mucho más divertida, si cada cual fuera a la suya [*si chacun y etoit à sa chose*]”?¹⁶³

Se ensalza la virtud; pero se la odia; se huye de ella; hiela la sangre, y en este mundo es mejor tener los pies calientes. Además me volvería un amargado, con toda seguridad; ¿por qué, con tanta frecuencia, la gente devota se vuelve dura, hosca,

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁰ “Pero es más difícil el ejercicio de la idiotez que el del talento o la virtud. Soy un pieza rara dentro de mi especie, sí, muy rara. En la actualidad, sin mí, ¿qué es lo que hacen? Aburrirse como perros. Soy un inagotable pozo de impertinencia. Tenía siempre a punto un chiste que les hacía reír hasta saltarles las lágrimas. Yo era les Petites Maisons en pleno”. *Ibid.*, p. 85. Las *Petites Maisons* eran un conjunto de viviendas para locos, las cuales conformaban el manicomio de Saint Germain.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶² El hombre del subsuelo relata cómo Cleopatra clavaba alfileres de oro en el pecho de sus esclavas y se deleitaba con ello. Cfr. Dostoievsky, F. M., *Apuntes desde el subsuelo*, p. 38. En un primer nivel, el personaje justifica el exceso de sus acciones librescas de la siguiente manera: “En el fondo de mi alma no creía estar sufriendo, hasta me burlaba vagamente de mí mismo, pero el hecho es que sufría de forma genuina e indudable; tenía celos, me sulfuraba... Y todo ello, señores, sólo porque me aburría como una ostra. Me sentía apabullado por el tedio”. *Ibid.*, p. 31.

¹⁶³ Diderot, D., *Op. cit.*, p. 60.

insociable? Porque se imponen una tarea que no les es natural. Sufren, y cuando se sufre, se hace sufrir a los demás. Eso no está hecho para mí, ni es lo que me piden mis protectores; tengo que ser alegre, adaptable, complaciente, divertido como un bufón. La virtud se hace respetar; y el respeto es incómodo. La virtud se hace admirar, y la admiración no es divertida. Yo trabajo con gente que se aburre y a quien tengo la obligación de hacer reír. Pero sólo hace reír lo ridículo y lo enloquecido; por tanto, tengo que hacer el ridículo y el loco; y si la naturaleza no me hubiera hecho así, lo mejor para mí sería parecerlo.¹⁶⁴

“Ya sabéis que soy un ignorante, un idiota, un insensato, un impertinente, un perezoso, lo que los borgoñoses llaman un truhan redomado, un ladrón, un glotón...”.¹⁶⁵ Con estas palabras que tan bien recuerdan al comienzo de *Apuntes desde el subsuelo* de F. M. Dostoievsky,¹⁶⁶ Diderot dibuja una tipología que todavía necesitará un siglo en alcanzar su cima. El sobrino de Rameau es un personaje a quien poco le importan las virtudes y el decoro mientras se le siga concediendo lo importante, esto es, “poder ir todos los días tranquilamente, libremente, agradablemente, al *retrete*”.¹⁶⁷ En pleno proyecto ilustrado, las confesiones del sobrino de Rameau son una de las primeras reivindicaciones modernas del derecho al mal como derecho al arbitrio. A un siglo todavía del hombre del subsuelo, el personaje de la obra de Diderot afirma que “[n]o me importa ser abyecto, pero quiero serlo sin que nadie me fuerce a ello”.¹⁶⁸ No le importa olvidar por momentos su dignidad, “pero a mi arbitrio, y no porque otro me lo ordene”.¹⁶⁹ Y en una suerte de intimidación:

Sólo porque alguien me diga: arrástrate, ¿me voy yo a arrastrar? Los *gusanos* avanzan a rastras; y yo también. Si nos dejan en paz, tanto ellos como yo, nos arrastramos; pero si nos pisan la cola, nos levantamos.¹⁷⁰

Subrepticamente, el programa personal del sobrino de Rameau amenaza en definitiva el orden moderno advirtiéndolo de un levantamiento social en defensa del derecho individual más fundamental:

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 63-64

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 35-36.

¹⁶⁶ Ver *supra*, § 4.2.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 43. La cursiva es mía.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 66. La cursiva es mía. En otro pasaje, se lee: “Consiento que me toméis por un *parásito*, pero no por un idiota”. *Ibid.*, p. 74. La cursiva es mía.

La felicidad nunca es duradera; era demasiado bonito, tenía que acabarse. Como ya sabéis, la nuestra era una compañía numerosa y bien elegida. Una escuela de humanismo, el renacimiento de la antigua hospitalidad. Recogíamos a todos los poetas fracasados. [...] todos los músicos abucheados; los autores que nadie lee; todas las actrices silbadas, todos los actores pateados; un montón de pobres vergonzantes, vulgares parásitos a cuya cabeza tuve el honor de figurar, fiero dirigente para tan tímida tropa. Yo les animaba a comer la primera vez que venían; yo pedía de beber para ellos. ¡Eran tan insignificantes!: unos cuantos jóvenes harapientos que no sabían dónde caerse muertos, pero con buena presencia, unos cuantos canallas que adulaban al patrón hasta adormecerle, para ver si sacaban algo de la patrona. Parecemos alegres; pero en realidad estamos amargados y hambrientos. Ni siquiera los lobos son tan voraces; ni los tigres tan crueles. Comemos como lobos tras una larga temporada de nieva; todo lo que triunfa, lo desgarramos como tigres.

Dos siglos más tarde, la literatura de la llamada “Generación X” se hará cargo de este llamamiento.¹⁷¹ En el entretanto, el hombre del subsuelo toma forma en un obra del corpus de Dostoievsky que pasaremos a estudiar a continuación.

4.2 “El hombre del subsuelo” de Dostoievsky: la “gran resistencia”

De entre todos los autores que han tratado de manera lírica el asunto del irracionalismo, pocos le han dedicado tanta atención como Dostoievsky, ni con tanto acierto. La razón tiene que ver probablemente con el hecho de que cuando el escritor ruso baja a las profundidades del alma no lo hace desde el diagnóstico meramente psicológico sino que lo inserta en su contexto cultural, social.¹⁷² Hay quien ha visto en sus personajes encarnaciones de ideas al modo del *conte philosophique* del S. XVIII.¹⁷³ Bajtin por su parte había visto en ellos “ideólogos”, y había localizado en su tradición genérica una sátira menipea contemporarizada,

¹⁷¹ Cfr. supra, § 4.2.3.

¹⁷² “Me dicen psicólogo: no es verdad, yo sólo soy realista en un sentido superior, es decir, represento todas las profundidades del alma humana”. Dostoievsky, F. M., *Биография, письма и заметки из записной книжки Достоевского*, San Petersburgo, 1883, p. 373.

¹⁷³ Frank, J., *Op. cit.*, p. 468.

con elementos de Voltaire y Diderot.¹⁷⁴ Gran conocedor de E. T. A. Hoffmann y editor de Edgar Allan Poe, se ha dicho también que de este último extrajo muchos de los motivos que luego aparecerán en el núcleo de su indagación acerca de las pulsiones más primitivas del ser humano.¹⁷⁵

La obra más citada en ese sentido es posiblemente *Записки из подполья* (*Apuntes desde el subsuelo*, 1864), una novela que recuerda en muchos aspectos ciertas formas de *El sobrino de Rameau* para superarlas a continuación. Recibida con cierta tibieza en su época - ninguna reseña apareció en revistas rusas - *Apuntes desde el subsuelo* se ha ganado a día de hoy un merecido reconocimiento, hasta el punto de que como afirma el crítico Joseph Frank “[p]ocas obras de la literatura moderna son más leídas [...], o citadas más a menudo como texto clave, revelador de las ocultas profundidades de la sensibilidad de nuestro tiempo. [...] Ningún libro o ensayo que tratara de la precaria situación del hombre moderno estaría completo sin alguna alusión a la explosiva figura creada por Dostoievsky”.¹⁷⁶ El destino hermenéutico de la obra, no obstante este reconocimiento, ha sido de lo más variopinto, y toda clase de entusiastas interpretaciones han intentado ganarse para sí su figura principal violentando en cierto sentido la estructura de la propia obra y acentuando unos aspectos o partes al precio de oscurecer otros. En realidad, nada crítico hay en todo ello siempre que se justifique en un horizonte de sentido. El problema son las burdas mutilaciones que a veces se han producido en favor de un interés determinado, las cuales ha llevado en ocasiones a la edición de sus partes de manera independiente - poco ha ayudado en todo ello que originalmente la revista “Эпоха” las publicase a dos tiempos - y en otros casos incluso a ignorar la obra al completo.¹⁷⁷ Por otro

¹⁷⁴ “Recordemos la enorme importancia que tuvo para Dostoievsky la *cultura dialógica* de Voltaire y Diderot, que se remonta al diálogo socrático, a la menipea clásica y en parte a la diatriba y el soliloquio”. Bajtin, M. M., *Problemas de la poética de Dostoievsky*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, p. 276.

¹⁷⁵ Varias son las obras que pudieron sin duda haberle influenciado, pero para lo que en este trabajo nos interesa podemos destacar dos: *The Tell-Tale Heart*, que trata del conflicto de conciencia de un asesino que cree haber cometido el crimen perfecto pero siente la necesidad de confesarlo; y sobre todo, *The Black Cat*. Éste último es una interesante inmersión en el sadismo, en el que podemos leer el siguiente fragmento: “Como para mi caída final e irrevocable, brotó entonces el espíritu de *perversidad*, espíritu del que la filosofía no se cuida ni poco ni mucho. No obstante, tan seguro como que existe mi alma, creo que la perversidad es uno de los primitivos impulsos del corazón humano, una de esas indivisibles primeras facultades o sentimientos que dirigen el carácter del hombre... ¿Quién no se ha sorprendido numerosas veces cometiendo una acción necia o vil, por la única razón de que sabía que *no* debía cometerla? ¿No tenemos una constante inclinación, pese a lo excelente de nuestro juicio, a violar lo que es la ley, simplemente porque comprendemos que es la *Ley*?” Poe, E. A., *El gato negro*, en: *Cuentos completos*, trad. Fernando Guitiérrez y Diego Navarro, Penguin Clásicos, Barcelona, 2016, p. 742.

¹⁷⁶ Frank, J., *Op. cit.*, p. 420. La afirmación continúa: “los desarrollos culturales más importantes del siglo XX – nietzscheanismo, freudismo, expresionismo, surrealismo, teología de crisis, existencialismo – han tratado de arrogarse como propio al hombre del subterráneo, o han sido vinculados con él por entusiastas intérpretes, y cuando el hombre del subterráneo no ha sido aclamado como profética anticipación, ha sido exhibido como profética advertencia”.

¹⁷⁷ Las historiografías literarias de la segunda parte del siglo han sido propensas a ello, especialmente al otro lado del telón de acero. Como ejemplo Düwel, W./Dieckmann E./Dudek, G./Grasshoff, H./Raab, H./Wegner,

lado, unos y otros ejemplos pudieran ser en cierto modo comprensibles habida cuenta especialmente de tratarse de su texto más hermético y esquivo y quizás por ello el más interesante e impactante de entre todos ellos.

Publicado en el año 1864 a la vuelta de su viaje por Europa y en un momento de gran perturbación emocional por la muerte de su mujer y de su hermano Mijail, *Apuntes desde el subsuelo* es una novela corta que inaugura lo que se conoce la etapa ideológica en la obra de Dostoievsky a modo de preámbulo de sus novelas de madurez (*Crimen y Castigo*, *Los demonios*, *El idiota*, *Los hermanos Karamazov*), siendo al mismo tiempo la obra más opaca de todas ellas. Afirmamos esto sobre la base de que, en cierto modo, a menudo se percibe en el hábil entramado de los diálogos de sus novelas una cierta línea ideológica¹⁷⁸ que aquí en cambio viene a echarse en falta de forma clara. Hoy se sabe, por ejemplo, que el capítulo 10 iba a venir titulado “la necesidad de la fe y de Cristo”, y ahí iba a expresar la idea esencial de la obra, pero estos pasajes fueron eliminados y nunca restaurados. La razón es controvertida, y algunos críticos como Tzvetan Todorov han creído adivinarla por motivos estéticos: según él, una mención explícita era quizás innecesaria en el cuerpo orgánico de la obra, e incluso podría haber echado a perder el verdadero clímax en un lugar posterior.¹⁷⁹ Otros estudios, en cambio, responsabilizan de esto al poder de la censura, que podría no haber querido verse de nuevo envuelta en fiascos tal y como el cometido un año antes con la edición de *Qué hacer* de Chernichevsky cuando éste camufló ciertas referencias a obras de teóricos falansteristas.¹⁸⁰ Sea como fuere, estos problemas estructurales contribuyen en todo punto al hermetismo arriba mencionado y sin duda valorizan su riqueza. Narrada en primera persona por un agente no identificado y conocido por nosotros tan solo por el lugar desde el que escribe - es decir, el subsuelo - la novela es una diatriba en forma de unas insólitas confesiones del personaje principal con un interlocutor ausente acerca de sus complicadas relaciones en sociedad.¹⁸¹ El relato está dividido en dos partes bien diferenciadas precedidas por un significativo prólogo firmado por el mismo Dostoievsky y que reproducimos a continuación:

M./Ziegenggeist, G. (eds.), *Geschichte der klassischen russischen Literatur*, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimer, 1965.

¹⁷⁸ Incluso Bajtín la reconocería bajo el nombre de “refracción ideológica secundaria”, particularmente la Iglesia como comunión de las almas. Cfr. Bajtín, M. M., *Op. cit.*, p. 94.

¹⁷⁹ Todorov, T., “Notes d’un souterrain”, en: *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978, p. 158.

¹⁸⁰ Frank, J., *Op. cit.*, p. 440, nota al pie.

¹⁸¹ Cfr. Bajtín, M. M., *Op. cit.*, p. 295. Originariamente, Dostoievsky tenía pensado titular la obra Исповедь (confesión), como contrapunto a la obra de Rousseau. Cfr. carta a su hermano Mijail del 9 de octubre de 1859, así como el anuncio original de la revista *Время* (dic 1862-enero 1863).

Tanto el autor de estos apuntes como estos apuntes mismos son, por supuesto, ficticios. Ello no quita para que, atendiendo a las circunstancias en que se ha formado nuestra sociedad, pueda y aún deben existir en ella personas como el autor de estos apuntes. Yo he querido retratar ante el público con más nitidez con más nitidez de lo habitual a un personaje de nuestro pasado reciente, representativo de la generación que aún pervive. En este [primer] fragmento, titulado “Subsuelo”, el tal personaje se presenta a sí mismo, ofrece su visión del mundo, y por así decirlo trata de explicar el motivo de su aparición entre nosotros y por qué tal aparición era inevitable. En el segundo fragmento se ofrecen los apuntes mismos de este personaje sobre algunos acontecimientos de la su vida.

Fiodor Dostoievsky¹⁸²

La estructura aquí presentada es aparentemente sencilla y parecería en todo punto fácil de seguir para el intérprete moderno: la primera parte argumenta teóricamente el ideal rector de lo que va a suceder en la segunda parte, siendo ésta la praxis subsiguiente como correlato necesario de la teoría. Sin embargo, su sola formulación es al punto engañosa, pues eso que en un principio pudiera pensarse queda automáticamente desmentido cuanto que la segunda parte sucede cronológicamente después de la primera y ambas partes profundizan respectivamente en cuestiones diferentes. Efectivamente, y de acuerdo con la cronología aportada por él mismo, el personaje narrador tiene veinticuatro años cuando ocurren los acontecimientos de la segunda parte y cuarenta años en 1864, momento éste en el que empieza a escribir los apuntes - la segunda parte precede por tanto a la primera, ésa que en un principio debiera funcionar como su motivación. Además, las acciones y descripciones planteadas en una y otra parte no parecen coincidir a pesar de los malabarismos de la mayoría de los intérpretes: centrada en los años 40, la segunda parte más parece hablar de los sentimentales románticos de aquella década que del contexto más maduro y agriado de los años 60 del que habla la primera.¹⁸³ Ya de entrada el solo sobretítulo de la segunda parte “A propósito del aguanieve” ubica la acción en un *topos* simbólico con funciones emocionales que destapan lo que ahí va a suceder (“una nieve húmeda, amarilla, sucia”),¹⁸⁴ y lo hace además evocando un

¹⁸² Dostoievsky, F. M., *Apuntes desde el subsuelo*, trad. Juan López Morillas, Alianza, Madrid, 2002, p. 13.

¹⁸³ En la primera parte, el personaje mira hacia su pasado con irónica nostalgia: “Eso de lo bello y lo sublime es para mí un quebradero de cabeza ahora que he llegado a los cuarenta. Pero sólo ahora que tengo cuarenta años. Antes, sin embargo, ¡oh, ante habría sido diferente! Habría encontrado en seguida una ocupación conveniente, a saber, beber a la salud de todo «lo bello y lo sublime». [...] Antes habría cambiado cuanto hay en el mundo en algo bello y sublime”. *Ibid.*, p. 34.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 55.

elemento típico de los escritores naturalistas cuando describían la ciudad de Petersburgo.¹⁸⁵ También, el poema con el que se introduce la segunda parte (esta vez no sabemos si es Dostoievsky o sólo el personaje protagonista quien lo hace) data de 1846 y es de N. A. Nekrásov, poema que Dostoievsky ya había usado en su novela *La aldea de Stepanchikovo* y que es el primer lugar en el que se distancia del naturalismo y de su propio pasado. Igual que el desarrollo final de la segunda parte de *Apuntes desde el subsuelo*,¹⁸⁶ dicho poema habla de la redención de una prostituta, un lugar común desde el romanticismo francés (Sue, George Sand, Victor Hugo) hasta el mismo *Воскресение* (*Resurrección*, 1899) de Tolstoi; sólo que esta vez el poema no está transcrito al completo sino que queda interrumpido con unos puntos suspensivos, lo que da entender la opinión que ahora le merece al autor una retórica ya desgastada y venida a menos. Son elementos y detalles, en fin, con los que Dostoievsky deconstruye un determinado modo de lectura basada en una determinada manera de entender la relación de la teoría y la praxis, y que dan a entender la manera en la que Dostoievsky querría que se leyese la obra, a saber, como *sátira* de unos tiempos específicos en un contexto específico, y nunca literalmente.

Ha sido precisamente el problema para localizar su carácter satírico lo que ha generado más dificultades en la interpretación de la obra. En ese sentido, *Apuntes desde el subsuelo* acusa el mismo riesgo que otras parodias de esta naturaleza, esto es, ser comprendidas al pie de la letra (“Claro que podría ocurrir, por ejemplo, que me tomaran ustedes al pie de la letra” pronostica el autor por boca del personaje).¹⁸⁷ Como otros maestros del género - véase especialmente el caso de *The Shortest Way with Dissenters* de Daniel Defoe, donde se estiraba la fina ironía de acabar físicamente con la disidencia pero cuya incompreensión sentenció a su autor a la picota - también Dostoievsky sería acusado de volcar en el texto su propias tendencias hacia la tortura,¹⁸⁸ cosa para lo que no ayudaría el hecho genérico de ser narrada en primera persona como tampoco el trasunto de los fragmentos eliminados. En tanto que sátira, es un libro que no busca seguidores, ni complacer a nadie, tan sólo expresarse: “Yo, sin embargo, escribo sólo para mí mismo y declaro de una vez por todas que si escribo como si me dirigiese a un lector es sólo *pro forma*, porque me es más fácil escribir así. No es más que

¹⁸⁵ Frank, J., *Op. cit.*, p. 450.

¹⁸⁶ Cfr. Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, p. 143.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸⁸ Cfr. Mijailovski, N. K., “Жестокый талант”, en: Ф. М. Достоевский в Русской критике, А. А. Belkin (ed.), Moscú, 1956, pp. 306-384. Turgeniev le había caracterizado como “el Sade ruso”, y en su *La carne, la morte, e il diavolo nella letteratura romantica* de 1931, Mario Praz todavía sugeriría una continuidad entre Dostoievsky y los discípulos de Sade.

forma, mera exhibición, pues sé que nunca tendré lectores”;¹⁸⁹ o también: “Señores, hablo en broma, y bien sé que lo hago mal, pero, con todo, no deben tomar a chirigota lo que digo”.¹⁹⁰

4.2.1 La dialéctica de la vanidad

Pero además, si comprendemos que se trata de una sátira coherente automáticamente nos preguntaremos por su objeto, lo que en el caso particular de la cronología de sendas partes de los *Apuntes...* nos pone en dos contextos diferentes pero muy bien definidos para el conocedor del romanticismo ruso. Y así, la segunda parte es como decimos una crítica al romanticismo literario, el mismo que brinda por la belleza y la justicia universal pero luego se detiene en su inactividad, mientras que la primera en cambio se aplica al romanticismo social de los años 60 una vez ha pasado por fin a la acción. El personaje protagonista de la segunda parte, en ese sentido, no es el mismo que el de la primera con su locura aparente, aunque sí que anuncia ya la cadena de su necesidad. Joseph Frank ha descrito esta segunda parte como una “dialéctica de la vanidad”,¹⁹¹ pues desde su imaginario literario el protagonista quiere desde un principio participar en ese egoísmo novelesco y autocomplaciente, para oponerse tenazmente a él toda vez descubra que no es bienvenido. En un principio, el protagonista se *sueña* como un héroe romántico de la acción, ése que luego tomará forma acabada en un Raskolnikov y su mirada puesta en Byron o en el mismo Napoleón:

Todo [...] acababa siempre de modo feliz, en un tránsito perezoso y embriagante al arte, o sea, a las bellas formas de la existencia, preparadas de antemano, arrancadas por la fuerza a los poetas y novelistas y adaptadas a toda clase de servicios y exigencias. Por ejemplo, yo triunfaba sobre todos los demás; por supuesto, todos los demás quedaban aniquilados y estaban obligados a reconocer de buen grado mi supremacía; y yo los perdonaba a todos. Yo, renombrado poeta y cortesano, me enamoraba. Recibía incontables millones y sobre las marcha los empleaba en la mejora del género humano, a la vez que confesaba mis infamias ante el mundo entero, las cuales, por de contado, no era simples infamias, sino que encerraban en sí mucho de lo “bello y lo sublime”, algo por el estilo de Manfredo. Todos llorarían y me besarían (de lo contrario hubieran

¹⁸⁹ Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, p. 143.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 46.

¹⁹¹ Frank, J., *Op. cit.*, pp. 452 y ss.

sido unos imbéciles) y yo me pondría en camino, descalzo y hambriento, para predicar nuevas ideas y derrotar a los reaccionarios en Austerlitz.¹⁹²

Cuando esos sueños le reportaban tal felicidad que “era absolutamente necesario abrazar a alguien, más todavía, a la humanidad”, el protagonista salía entonces de sus ensoñaciones y visitaba a los pocos conocidos de los que disponía, todos ellos practicantes de esa ideología *tan* literaria, para demostrarles su elevada inteligencia y gusto refinado. Serían varios los intentos en este sentido, pero para su desgracia, la manera tan elevada en que se ve a sí mismo no se corresponderá al cambio con lo que ven los demás en él:

Era un tormento horrible, una incesante e intolerable humillación provocada por la idea, rayana en continua y patente sensación, de que a los ojos de toda esa gente de la alta sociedad yo no era más que una mosca, una mosca odiosa y obscena, más inteligente, más noble y educada que todos ellos – de eso no me cabía la menor duda-, pero una mosca que una y otra vez se apartaba para dejarles paso, humillada y escarnecida de todos.¹⁹³

Esa absoluta indiferencia del mundo hacia un sedimento de pura vanidad (“«¡Ay, si supieran ellos los pensamientos y sentimientos de que soy capaz, y lo inteligente que soy!» Me decía una y otra vez, dirigiéndome mentalmente al sofá en el que estaban sentados mis enemigos. Pero mis enemigos se comportaban como si o no estuviese siquiera en la habitación”)¹⁹⁴ azuzará por necesidad una extraña respuesta de dominio. Parodiando escenas de *La mascarada* de Lermontov, de Gogol y su *Capote*, de *El disparo* de Pushkin, e incluso de *¿Qué hacer?* de Chernichevski, el personaje de los años 40 persigue a sus agraviadores imaginando una venganza escenificada al mejor estilo novelesco, pero que luego no conseguirá siquiera materializar. Un fracaso ni siquiera quijotesco, y que en lugar de ser afrontado estoicamente acabará impotentemente compensado con sorprendentes situaciones de masoquismo y humillación pública que le devolverán, aunque sólo sea por despecho, la ilusoria certeza de su superioridad:

¹⁹² Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, p. 75. Las referencias del pasaje son claras: *Manfred: a Dramatic Poem* es una obra escrita por Lord Byron entre 1816 y 1818 en la que el personaje principal desafía incluso a los dioses por su ideal de individualidad; la batalla de Austerlitz (1805) es la gran victoria napoleónica sobre las fuerzas de la restauración.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 95.

Algunas veces, en días festivos, solía dar un paseo a eso de las cuatro de la tarde por la acera solada de la Nevski Prospekt. Mejor dicho, no daba precisamente un paseo por allí, sino que sufría una serie interminable de torturas, humillaciones y ataques de bilis; pero probablemente era lo que me hacía falta. Me escurría entre los transeúntes como una anguila, de la manera más indigna, apartándome de continuo para dejar paso a generales, oficiales de la guardia montada, húsares, además de a señoras. En esos momentos sentía dolorosas punzadas en el corazón y ráfagas de calor en el espinazo sólo de pensar en el astroso aspecto de mi vestimenta y en la mísera vulgaridad de mi escurridiza figurilla. [...] De dónde procedía ese tormento y por qué iba a pasearme a la Nevski Prospekt es algo que no sé. Pero lo que sí sé es que me sentía *arrastrado* hacia allí en toda posible ocasión.¹⁹⁵

El ego le lleva al masoquismo, y éste a recuperar la independencia y autonomía perdidas. A diferencia de la segunda parte, en esta primera parte el *autosufrimiento* busca confirmar el sentimiento de supremacía, y sólo podrá ser refrenado momentáneamente por Liza la prostituta quien, jugando una función muy parecida a la que luego tendrá Sonya para Raskolnikov, le mostrará el camino del verdadero amor. A diferencia de Raskolnikov, empero, el protagonista de los *Apuntes...* no consentirá entregarse a él.

4.2.2 La dialéctica del determinismo

Pero si la segunda parte profundizaba en la gestación del *anti-héroe* que producen los años 40, la primera hará lo propio con el *anti-héroe* que producen los años 60. En ese sentido, *Apuntes...* puede interpretarse como una dialéctica oscura del pliegue que discurre de *Padres e hijos* de Turgenev a *Crimen y Castigo*. Mientras que sendas novelas articulan la transición de los héroes literarios de los 40 que rehuyendo la caída en el hamletismo de la inacción devendrían “héroes de acción” en los 60 (caso final de Raskolnikov), *Apuntes...* describe la genealogía de aquellos soñadores de los 40 que, por diversas razones, no consiguen siquiera convertirse en héroes de acción en los 60. *Apuntes...* es el estudio tipológico de dichas razones. La (de)generación de su personaje revela en negativo una condición oculta en el héroe romántico que hasta ahora solíamos pasar por alto, y la deconstruye. De la segunda a la primera parte de *Apuntes...*, en ambos tiempos el *autosufrimiento* juega un papel fundamental, aunque por motivaciones diferentes. Por ser ella precisamente la dialéctica que describe al

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 69.

héroe moderno en su última y más cercana forma, la primera parte titulada “Subsuelo” es la sección más popular y conocida de la novela, y sin duda la que aquí más nos interesa.

Referíamos más arriba cómo Dostoievsky introducía al hombre de los apuntes como un personaje cuya aparición entre nosotros resultaba un *deber* inevitable. La celebridad de su personaje reside precisamente en la declarada reacción de un hombre bien leído y manifiestamente inteligente de *confinarse en el subsuelo* mientras dure el problema moderno. Esta actitud le ha hecho ganarse el apelativo de “hombre del subsuelo” (*подпольный человек*), una adjetivación con una proyección tal que la sociedad contemporánea hoy sigue refiriéndose a la subversión cultural y política como “underground”.¹⁹⁶ Como él mismo reconoce, “llevaba el subsuelo en el alma”.¹⁹⁷ La proclama del “subsuelo” encierra, ante todo, una connotación simbólica como contra-alusión satírica a los grandes ideales adoptados por los utopistas y románticos de sociedades perfectas formadas por insectos gregarios (abejas, hormigas, etc.) organizados bajo un interés común, ideales que Dostoievsky había conocido en el Círculo Petrashevski.¹⁹⁸ Es interesante que, años antes de que Kafka siquiera concibiese su *Metamorfosis*, Dostoievsky ya imagine aquí a un hombre transformado en otro tipo de insecto:

Porque soy el más ruin, el más ridículo, el más mezquino, el más idiota y el más envidioso de cuantos *gusanos* hay en la tierra, ninguno de los cuales es mejor que yo.¹⁹⁹

Esta degradante autoconsideración reincide una y otra vez en la cuestión del masoquismo. Éste no tiene nada que ver con el sacrificio estoico del héroe, sino con una suerte de elevación gnoseológica más propia del mejor Sade.²⁰⁰ La extraña sensación que produce la

¹⁹⁶ Para el significado de la metáfora, se puede ver p. ej. Beardsley, M. C., “Dostoyevsky's Metaphor of the «Underground»”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 3, nr. 3, junio 1942, pp. 265-290.

¹⁹⁷ Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, p. 65.

¹⁹⁸ Para el uso recurrente de esta imagen en Dostoievsky, ver Matlaw, R., “Recurrent Imagery in Dostoyevski”, *Harvard Slavic Studies*, nr. 3, 1957, pp. 201-225.

¹⁹⁹ Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, p. 140. La cursiva es mía.

²⁰⁰ Aunque se desconoce exactamente qué obras o pasajes, no hay duda de que Dostoievsky leyó a Sade y así se deja observar en sus grandes novelas. Cfr. Lantz, K., *The Dostoyevsky Encyclopedia*, Greenwood Press, Westport, Connecticut/London, 2004, p. 371. Acerca de la crítica de Dostoievsky hacia Sade, ver Jackson, R. L., *Dialogues with Dostoyevsky: The Overwhelming Questions*, Stanford University Press, Stanford, 1993, especialmente el capítulo “Dostoyevsky and the Marquis de Sade: The Final Encounter”; Jackson, R. L., “Philosophical pro and contra in Part One of Crime and Punishment”, en: Bloom, H. (ed.), *Raskolnikov and Svidrigailov*, Chelsea House, Philadelphia, 2004, p. 36, nota 6; Bitsilli, P., “К вопросу о времени и форме романа Достоевского. Приложение III: Де Сад, Лакло и Достоевский”, en: *Избранные труды по филологии*, В. Н. Ярцева (ed.), , Наследие, Moscú, 1996, pp. 533-538. Kaufman, F., “Dostoyevskij a Markiz de Sade”, *Filosofický časopis*, nr. 3, Praga, 1968, pp. 386-389; Kuznetsov, S., “Фёдор Достоевский и Маркиз де Сад: Связи и переклички”, en: *Достоевский в конце XX века*, К. А. Степана (ed.), Классика плюс, Moscú, 1996, pp. 557-574; ver también Ерофеев, V., “Метаморфоза одной литературной -репутации: Маркиз де Сад, садизм и XX век”, *Вопросы литературы*, nr. 6, 1973, pp. 135-168.

obra tiene que ver con la dinámica de identificación-rechazo que despierta un alegato al dolor el cual apela al lector en primera persona. Ahora bien, ese dolor no es estático en sus funciones, sino que responde y se adapta a diferentes necesidades: mientras que en la segunda parte el autosufrimiento buscaba la mera afirmación de la supremacía, en la primera parte el “hombre del subsuelo” se sirve de él para combatir en una batalla diferente a escala mayor. La experiencia de la propia degradación en la primera parte es ahora arma última, y acaso definitiva, en lo que Joseph Frank ha llamado “dialéctica del determinismo”²⁰¹ como revulsión a un nuevo estado de cosas:

[...] [E]n esa fría y repugnante semi-desesperación y semi-esperanza, en ese enterrarse en vida en el subsuelo durante cuarenta años a causa de la aflicción que se padece, en esa impotencia intensamente sentido, a la vez que un tanto incierta, para escapar de la situación en que uno se halla, en toda esa ponzoña de deseos insatisfechos que hurgan las entrañas, en toda esa fiebre de dudas, de decisiones tomadas con firmeza, de una vez para siempre, y de arrepentimientos que siguen un instante después es donde se halla cabalmente ese placer de que más arriba he hablado. Ese placer tan sutil y a veces tan rebelde a la conciencia que las gentes poco cortas de luces, o sencillamente fuertes de nervios, no lo comprenden en lo más mínimo.²⁰²

Ese placer al que se refiere tiene que ver con “un deleite secreto, anormal, ruin, cuando al volver a mi rincón en una de esas noches inmundas de Petersburgo me daba cuenta de que ese día había vuelto a cometer alguna vileza”.²⁰³ Sólo éstas palabras han bastado a gran cantidad de intérpretes para ver en el hombre del subsuelo un ente malvado y misantrópico, aunque en realidad se trata de todo lo contrario. El deleite no tiene que ver con la experiencia de un mal ajeno, sino que “provenía precisamente de que tenía conciencia demasiado clara de [su] propia degradación; de que tenía la sensación de haber llegado hasta el último límite; de que aquello era una villanía, pero que no podía ser de otro modo”.²⁰⁴ La autodegradación moral podrá identificarse en sus actos con lo que algunos quieran llamar como mal, pero en realidad es la simple prueba de haber tocado fondo en un mundo donde no existe ni el bien ni el mal: “no sólo no puedo volverme malévolo, sino que no puedo volverme ninguna cosa: ni

²⁰¹ Frank, J., *Op. cit.*, p. 429 y ss.

²⁰² Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, p. 26.

²⁰³ *Ibid.*, p. 22.

²⁰⁴ *Ibid.*

malévolo ni benévolo, ni canalla ni hombre, ni héroe ni insecto”.²⁰⁵ Ese mundo es el mundo de la determinación racional.

El hombre del subsuelo de la primera parte, es decir el hombre-insecto de los años 60, es por tanto un ser entregado por fin a los mecanismos de la razón romántica de la *acción*, pero que precisamente por asumirla en todas sus formas descubre su fundamental limitación. Dicha limitación tiene que ver con que el postulado de la libertad azuzado por la “utopía de la acción conforme a la razón” resulta a última hora desactivado por esa misma razón. La razón moderna había formulado la pregunta teórica de “¿qué hacer?”, pero para ello se había escenificado el horizonte de una sociedad perfectamente organizada conforme la lógica. Ésta corregiría el vicio e implantaría por sí misma la virtud. A eso lo llamarían “la conquista de la felicidad”:

Pero me figuro que ustedes están plenamente convencidos de que sin duda aprenderá tan pronto como desaparezcan por completo ciertos hábitos antiguos y perversos y cuando el sentido común y la ciencia hayan reeducado radicalmente la naturaleza humana y la hayan encaminado por una vía normal. Ustedes están convencidos de que entonces el hombre dejará por propia decisión de cometer errores y, quiéralo o no, se opondrá a que su voluntad obre en contra de sus intereses normales. Más aún, dicen ustedes que entonces la ciencia misma enseñará al hombre [...] que, en realidad, no tiene, ni nunca ha tenido, voluntad y apetitos irracionales, que es algo así como un teclado de piano o cilindro de organillo; y que, a mayor abundamiento, aún operan en el mundo las leyes de la naturaleza, de modo que todo lo que hace no lo hace por propia voluntad, sino que se hace por sí mismo, de conformidad con las leyes naturales. Así pues, basta con descubrir esas leyes naturales para que el hombre no tenga que responder de sus actos, con lo que la vida le resultará sumamente fácil. Entonces, ni que decir tiene, todos los actos humanos se computarán de acuerdo con esas leyes, matemáticamente, a la manera de una tabla de logaritmos, hasta ciento ocho mil, y serán inscritos en el calendario; o mejor todavía, aparecerán publicaciones bien intencionadas, del género de los diccionarios enciclopédicos actuales, en las que todo estará tan exactamente calculado y proyectado que ya no habrá en el mundo ni actos individuales ni aventuras.

Detrás de estas irónicas palabras se formula un ataque soterrado contra la mera idea de *progreso*. El hombre del subsuelo cita para ello a Henry Thomas Buckle (1821-1862),

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 19.

historiador y sociólogo inglés autor de *Introduction to the History of Civilization in England*, y firme defensor de la idea de que el desarrollo de la civilización acabará con las guerras:

¡Sí, señores, sofistería! Porque sustentar esa teoría de la regeneración de la humanidad por medio de un inventario de sus propias ventajas es, en mi opinión, casi lo mismo que... afirmar, por ejemplo, con Buckle que la civilización ablanda al hombre y, por ende, lo hace menos sanguinario y belicoso.²⁰⁶

Una fe, hemos visto, muy propia sin duda del héroe contemporáneo, pero que en realidad queda fácilmente desmentida por el sencillo tamiz de la experiencia:

Según la lógica, así parece que debería ser. Pero el hombre es tan aficionado a los sistemas y a las deducciones abstractas que está dispuesto a falsear deliberadamente la verdad, a negar la evidencia de sus sentidos con el fin de justificar su lógica. Apelo al ejemplo siguiente porque se me antoja suficientemente claro. Miren ustedes a su alrededor: la sangre corre a torrentes, y con la misma jovialidad que si fuera champaña. Ahí tienen ustedes a nuestro siglo XIX, en el que también vivió Buckle. Ahí tienen a Napoleón, el grande de antes y el de ahora. Ahí tienen a la América del Norte, la de la eterna unión. Ahí tienen, por último, a ese grotesco Schleswig-Holstein. A ver, ¿qué es lo que la civilización ha ablandado en nosotros?²⁰⁷

Víctima de su propio engaño ideológico, el hombre civilizado ha dado más credibilidad a lo que pensaba del mundo que a lo estaba viendo en él, cuando el prometido progreso sólo ha despertado el “gusto a la sangre”. Como un conde Drácula *in extenso*, “los más refinados derramadores de sangre casi siempre han sido los caballeros más civilizados”.²⁰⁸ La santa lógica como lenguaje único de una inversión, y el romanticismo como secreto subalterno de la razón.²⁰⁹ Esto ha convertido al hombre moderno en víctima de sus propios sueños.

El “Palacio de Cristal” es para Dostoievsky la metáfora más expresiva de todo ello. Se trata del ideal último de los sueños de transformación, combinación del determinismo materialista (Chernichevsky, etc.) con las utopías de la abundancia (la metáfora músico-matemática de las teclas de un teclado y el cuadro de las pasiones de Fourier). La praxis queda

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 37. En su *Para la genealogía de la moral*, Nietzsche calificó las afirmaciones de Buckle de “plebeyismo moderno”. Nietzsche, F., *Zur Genealogie der Moral*, trat. 1, § 4, KSA 5, p. 262.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 37.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 37.

²⁰⁹ Cfr. *infra*, cap. 4, Excurso.

organizada conforme a la razón, y ésta conforme a las leyes materiales de la naturaleza (razón técnica). El conocimiento de tales leyes es para el hombre moderno el pre-conocimiento de nuestro propio destino. La aceptación de la naturaleza implica la asunción de la eterna necesidad.

Entonces (son ustedes los que siguen diciendo esto) se formularán nuevas relaciones económicas, prontas para entrar en vigor y calculadas asimismo con exactitud matemática, y todo problema se esfumará en un abrir y cerrar de ojos, sencillamente porque para él se habrán dispuesto todas las soluciones posibles. Entonces se levantará el Palacio de Cristal. Entonces... bueno, en una palabra, entonces habrá llegado la Edad de Oro.

La Edad de Oro con la que soñaba el héroe moderno desde sus orígenes²¹⁰ se descubre por fin como una urna de cristal, es decir como la *absoluta visibilidad* de cualquier eventualidad. La felicidad queda al fin definida como perfecta necesidad, como absoluto reposo, y cualquier intento de expresión individual es sólo una carencia de conciencia de la misma.

Pero existe un tipo diferente de Palacio de Cristal. El hombre del subsuelo lo deja entrever en su crítica al primero:

Pero óiganme: si en vez de palacio fuese un gallinero y empezase a llover, quizás podría meterme en él para no mojarme, pero nunca tomaría el gallinero por un palacio por el mero hecho de haberme protegido de la lluvia. Ustedes se ríen, más aún, dirán que en tal caso nada importa que sea un gallinero o palacio. Sí, contesto yo, si el único fin de la vida fuera no mojarse.

Lo aquí el hombre del subsuelo pone de manifiesto es que la vida no puede ni debe reducirse a una mera consecución utilitarista. Todos necesitamos resguardarnos de la lluvia, es cierto, pero lo que aquí se discute es el hecho de tomar *cualquier* refugio por un palacio. Es esta necesidad de refutación, y no otra, lo que explica en definitiva la eternamente controvertida reacción del hombre del subsuelo contra la sociedad. El hombre del subsuelo apela a su derecho a burlarse de esa construcción de cristal no por ser de cristal, sino por exhibirse como palacio. Lo que dijo contra él “[n]o lo dije porque me guste sacar la lengua en

²¹⁰ Cfr. infra, cap. 4, § 2.1.

señal de burla. Acaso lo dije porque me irrita que entre todas las construcciones de ustedes no haya hasta ahora una sola ante la que pueda uno sacar la lengua en señal de burla. Al contrario, de pura gratitud dejaría que me cortasen la lengua si las cosas se arreglaran de modo que ya no sintiera nunca el deseo de sacarla”.²¹¹ Con este sincero ofrecimiento, el hombre del subsuelo reconoce abiertamente que detrás de su reacción figura una reivindicación mayor por volver a llamar a las cosas por su nombre. En definitiva, un impulso inconformista. Si “en el Palacio de Cristal [...] el sufrimiento es duda, es negación”,²¹² entonces “cámbienmelo; muéstrenme algo más atrayente; denme otro ideal. Mientras tanto seguiré negándome a tomar un gallinero por un palacio”.²¹³

Todo esto desmiente en definitiva aquellas lecturas que se limitan a ver en el hombre del subsuelo un simple destructor de la sociedad, y reconoce más bien en él una fuerza incomprendida que busca impugnar a aquellos verdugos que se presentan como sus salvadores. Como dice el hombre del subsuelo, “no estoy aquí defendiendo el sufrimiento, ni tampoco el bienestar”. Lo que él defiende es la urgencia de superar toda dicotomía moral en virtud de sus “propios caprichos”. Más allá del bien y del mal, se trata de poder tener caprichos, de *querer* simplemente, sin que eso signifique nada malo *per se*. El *derecho a la Voluntad*. En un modelo totalizado donde la felicidad se identifica con la libertad, y ésta con la absoluta falta de contingencia, la *revuelta del subsuelo* tiene que ver la reivindicación última de la libertad como el *derecho al error*, es decir como el derecho a *elegir* un destino por pernicioso que éste pueda llegar a ser. El sueño de control de todo héroe moderno es aquí combatido por el *derecho a la oscuridad*.

Estoy conforme con que “dos y dos son cuatro” es una cosa excelente, pero si hemos de ser justos hay que reconocer que la fórmula “dos y dos son cinco” es también a veces una cosa muy bonita.²¹⁴

Si “«dos y dos son cuatro» no es vida”,²¹⁵ entonces ser insectos es un derecho, pues demuestra que “yo soy *uno*, mientras ellos son *todos*”²¹⁶ - todos ellos son una y la misma cosa, yo soy individual. Esto supone una completa redefinición del concepto de *insecto* tal y como venía siendo transmitido hasta ahora: mientras la sociedad moderna y sus héroes van *todos a*

²¹¹ Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, p. 51

²¹² *Ibid.*, p. 49.

²¹³ *Ibid.*, p. 50.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

una conforme al principio de utilidad mientras llaman “insecto” al que diverge, sólo el insecto *gregario* es ahora aquel que debe ser denostado, ya que el otro - el gusano, la mosca, y todas otras aquellas metáforas entomológicas utilizadas aquí por Dostoievsky y heredadas con gusto por el resto de la literatura de la divergencia – es sustancia de voluntad, y por tanto sujeto de libertad.

4.2.3 La ventaja más ventajosa

La libertad está en la voluntad, y ésta se manifiesta en el caos, no en la razón. La razón, dice el hombre del subsuelo, “no es más que razón y sólo satisface la facultad intelectual del hombre”. La voluntad, en cambio “es una manifestación de la totalidad de la vida, es decir de la vida humana”. Por mucho que quiera venderse como *totum* o Absoluto, la razón es sólo una parte más de la vida, una extensión de la misma aplicada a la consecución de causas útiles. Toda afirmación de la vida implica la transcendencia de esta limitación, lo que llegado el caso muchas veces significa su insulto y negación.

Y aunque nuestra vida así manifestada resulta ser a menudo una porquería, es, no obstante, *vida*, y no mera extracción de la raíz cuadrada. [...] ¿Qué sabe la razón? La razón sabe únicamente lo que ha alcanzado a saber (y hay cosas que nunca llegue a saber [...]), mientras que la naturaleza humana actúa siempre como un todo, con todo aquello que lleva en sí, consciente e inconscientemente, y aunque puede desbarrar, *vive* no obstante.

El hombre del subsuelo parece aquí hablar en boca del mismo Schopenhauer.²¹⁷ Se nos dice que no hay vida más allá de la consecución racional de metas técnicas, y no hay duda de que ésta nos aporta una serie de ventajas. Ahora bien: ¿y si hubiera una ventaja independiente de todas ellas? ¿Una ventaja, por decirlo así, “más ventajosa”? Esto explicaría desde luego “los millones de datos que atestiguan que el hombre, *con conocimiento de causa*, esto es, sabiendo plenamente cuáles son sus verdaderos intereses, los ha desdeñado y se ha metido por otro camino en pos del riesgo, de la suerte, sin que nadie ni nada le obligue a ello”.²¹⁸ Pero: ¿qué ventaja humana “no sólo puede, sino debe, en algunos casos consistir en desear lo que

²¹⁷ Cfr. Schopenhauer, A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*, parte 1: „Die Welt als Vorstellung“.

²¹⁸ Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, p. 35.

no sólo es malo, sino tampoco ventajoso”?²¹⁹ El hombre del subsuelo la define en el apartado 7 de la primera parte:

El hombre, quien quiera que sea, siempre y en todas partes, prefiere hacer lo que le da la gana a lo que le aconsejan la razón y el interés; puede incluso que quiera hacer algo contra su propio interés, y a veces es *absolutamente imperativo* que lo haga (a mi modo de ver). Su propia, libre y franca voluntad, sus propios caprichos por bestiales que sean, su propia fantasía exacerbada a veces hasta la demencia... ésa es la más preciada ventaja que ha pasado por alto, que no figura en ninguna clasificación, y contra la cual se estrellan de continuo todos los sistemas y todas las teorías.²²⁰

Esa ventaja “soberanamente ventajosa [...] que es mayor y más codiciable que todas las demás, y a favor de la cual un hombre se aprestará, si es necesario, a combatir todas las leyes, o sea, contra la razón, el honor, la tranquilidad, la prosperidad... en suma, contra todas esas cosas bellas y útiles, con tal de alcanzar esa ventaja que para él la más preciada de todas”²²¹ desbarata todas las clasificaciones, y recupera así un resto que se perdió en el naufragio de la modernidad cuando ésta decidió navegar bajo la sola bandera de un reino emponzoñado. Esa ventaja es el *libre arbitrio*. Éste es el objeto último de la “dialéctica del determinismo”, y la explicación del enigmático prefacio de Dostoievsky en el que decía que “atendiendo a las circunstancias en que se ha formado nuestra sociedad, pueda y aún deban existir en ella personas como el autor de estos apuntes”.²²² “El hombre del futuro” - nos persuade cotidianamente un intelectualismo socrático - “no puede querer a sabiendas lo que no es bueno para él”.²²³ El hombre del subsuelo vuelve ahora este mismo intelectualismo contra sí y reclama la necesidad de obrar en contra del propio interés: “El hombre, quien quiera que sea, siempre y en todas partes, prefiere hacer lo que le da la gana a lo que le aconsejan la razón y el interés; puede incluso que quiera hacer algo contra su propio interés, y a veces es *absolutamente imperativo* que lo haga (a mi modo de ver)”. Sólo obrando en contra de la razón utilitaria podemos demostrarnos libres de la cadena de necesidad.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 35.

²²⁰ *Ibid.*, p. 40.

²²¹ *Ibid.*, p. 36.

²²² *Ibid.*, p. 13.

²²³ *Ibid.*, p. 42. “Pues bien - resuelven ustedes – nuestros deseos son erróneos en la mayoría de los casos porque es errónea la noción que tenemos de las ventajas”. *Ibid.*, p. 41.

La enigmática afirmación del prólogo de Dostoievsky queda aquí resuelta. La existencia del hombre del subsuelo es un producto *inevitable* de la modernidad, pues se trata de la *Vollendung* como culminación y agotamiento de sus héroes más queridos. Es destino:

[C]uanto más clara conciencia tenía del bien y de todo eso de «lo bueno y lo bello», más grande era mi caída en el fango y más dispuesto estaba a hundirme de lleno en él. Pero lo más chocante era que *nada de ello sobrevénia, por así decirlo, accidentalmente, sino que se me antojaba que había de ser de ese modo*, como si aquello fuera mi condición normal y no algo morboso o perverso; con lo que acabé por perder el deseo de sofocarlo.²²⁴

Pero además, es una necesidad vital, moral, pues el imperativo de “dar al traste con todo”²²⁵ parece la única ética posible con la que intentar detener a sus “héroes de acción”.²²⁶ Resulta extremadamente interesante, a la par que conmovedora, la humildad con la que el hombre del subsuelo habla de ello como una posibilidad (“a su modo de ver”, dice), como quien evita recaer precisamente en aquel paradigma que totalizaba la divergencia, es decir a él mismo. Por fin todo un saber de la diferencia.

4.3 Joker, el camello y el león

La dialéctica del determinismo de *Apuntes desde el subsuelo* venía a demostrar *in extremis* que “si hice un corte de mangas a otra persona”²²⁷ no fue porque no pude evitarlo: se trataba más bien de la prueba que me di a mí mismo de que seguía siendo libre, de que seguía estando vivo. Las primeras y célebres palabras de “Subsuelo” desvelan por fin su sentido a esta luz:

Soy un hombre enfermo... Soy un hombre despechado. Soy un hombre antipático. Creo que padezco del hígado. Sin embargo, no sé nada de mi dolencia ni sé a ciencia cierta qué padezco. No estoy en tratamiento y nunca lo he estado, aunque siento respeto por la medicina y los médicos. Por añadidura, soy sumamente supersticioso, al menos lo suficiente para respetar la medicina. (Soy lo bastante culto para ser supersticioso, pero

²²⁴ *Ibid.*, p. 21. La cursiva es mía.

²²⁵ *Ibid.*, p. 37.

²²⁶ “¿De dónde sacan que es de todo punto necesario corregir la voluntad humana? O dicho de otro modo, ¿cómo saben que tal corrección redundará en beneficio de la humanidad?” *Ibid.*, p. 46.

²²⁷ *Ibid.*, p. 41.

soy supersticioso). No señor, me niego a ponerme en tratamiento por puro despecho. He ahí algo que ustedes probablemente no comprenden. Ahora bien, yo sí lo comprendo. Yo por supuesto no sabría explicarles contra quien va dirigido mi despecho en este caso; sé perfectamente que no puedo “jorobar” a los médicos por el hecho de no consultar con ellos; sé mejor que nadie que el único perjudicado en esto soy yo y sólo yo. En todo caso, si no me pongo en tratamiento es por despecho. ¿Qué mi hígado está mal? ¡Bueno, pues que se ponga peor!²²⁸

Dostoievsky utiliza con asiduidad a lo largo de *Apuntes...* una escatológica imaginaria del dolor orgánico (bilis, hígado, dolor de muelas...). El hombre del subsuelo padece de todo ello, y lo entiende además como una bendición: de un lado el dolor desdice con su “falta de sentido” las leyes de la naturaleza (“a pesar de todos los dentistas del mundo, está usted a merced de sus muelas”);²²⁹ por otro lado, ese mismo dolor nos recuerda que somos individuos que padecen y que *quieren* padecer, y compartirlo con los demás nos salva para siempre de convertirnos en uno de sus héroes (“No dejo dormir a nadie en la casa, ¿verdad? ¡Pues bien, no durmáis! Quiero que sepáis a cada momento que me duelen las muelas. Ya para vosotros no soy un héroe, como antes quería pareceros, sino sólo un ser miserable, un pelustafán”).²³⁰ Esta elevación del hundimiento es la que nuestro personaje busca recabar para sí, y la que intenta pródigamente compartir con la gente que le importa. En referencia al anticlímax de la segunda parte, cuando considera el dolor causado a Liza, lo justificará diciendo que “es una purificación; ¡es la forma más punzante y penosa de la conciencia! Mañana yo hubiera corrompido su alma y oprimido su corazón con mi presencia. Pero ahora el recuerdo del insulto no morirá en ella, y por horrible que sea la inmundicia que la espera, el recuerdo de ese insulto la elevará y la purificará...”.²³¹ Detrás de las reacciones del subsuelo hay una intención perturbadoramente generosa. El derecho a *querer* hacer(nos) daño es el derecho a la individualidad - la nuestra y la del prójimo.

El alcance de la figura creada por Dostoievsky para *Apuntes desde el subsuelo* es difícil de medir, sobre todo porque inaugura de manera acabada un tipo cultural para una zozobra histórica en la que todavía seguimos comprometidos. El propio Dostievsky lo rescatará para una de sus últimas obras, *Bobock*.²³² Pero más allá de ahí, en los años 20 soviéticos el escritor

²²⁸ *Ibid.*, p. 17.

²²⁹ *Ibid.*, p. 29.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*, p. 145.

²³² “El narrador, a quien se le refiere como «una persona», se halla en el *umbral* de la demencia (*delirium tremens*), pero además de ello, es un hombre *no como todos*, es decir, es alguien que evade la norma general, se

de origen ucraniano Mijail Bulgakov escenificaría en *Собачье сердце* (*El corazón del perro*, 1925) una situación muy parecida a aquella en la que el hombre del subsuelo de Dostoievsky no quería darle su salario a su siervo Apollon porque “no me daba la gana, no me daba la gana de darle su salario sencillamente *porque no me daba la real gana*”:²³³ se trata del diálogo en que le ofrecen a Filip Filipovich participar en un acto de caridad con el que sin duda se solidariza, pero que rechaza categóricamente simplemente porque *no quiere* (“Я не хочу”).²³⁴ En 1962, Anthony Burgess perfiló en la novela *A Clockwork Orange* una sociedad distópica en la que el sociópata Alex DeLarge exploraba junto a sus “drugos” (en la jerga nadsat/ruso: “amigos”) la senda del sadismo como expresión del libre arbitrio. Cerca de treinta años más tarde, Brett Easton Ellis escribiría *American Psycho* en el contexto del Wall Street de los años 80. Y en 1996 el escritor de la Generación X Chuck Palahniuk publicó una novela de lenguaje directo e imágenes impactantes llamada *Fight Club*, en la que acercaba los límites de esa sociedad cárcel a la presente sociedad de consumo. ...Y a largo de los últimos 80 años, el Joker. De manera tal que, igual que en el capítulo anterior hablábamos de la narrativa del héroe moderno como la *narrativa del crimen y el castigo*, ahora podremos hablar de una tipología narrativa que se le enfrenta en la forma de *apuntes desde el subsuelo*, con rasgos, lugares y motivaciones comunes que adquieren pleno sentido una vez puestos en conjunto.

Para demostrar esta tesis debemos recurrir una vez más al análisis comparativo. El protagonista indiscutible de *Fight Club*, por ejemplo, es un personaje llamado Tyler Durden y sus enseñanzas del subsuelo hacia el narrador anónimo. En realidad, Durden se revelará al final de la novela como *alter ego* del narrador, si bien todo el relato gira en torno a la relación con el dolor como fuerza salvífica:

La primera vez que vi a Tyler, yo estaba dormido.

Estaba cansado, loco y abrumado, y cada vez que cogía un avión quería que se estrellara. Envidiaba a la gente que moría de cáncer. Odiaba mi vida. Estaba cansado y aburrido de mi trabajo y de mis muebles, y no veía forma de cambiar las cosas.

Sólo de acabar con ellas.

sale del carril de una vida habitual, es detestado por todos y detesta a todos; estamos, pues frente a una nueva variante del «hombre del subsuelo»”. Bajtin, M. M., *Op. cit.*, pp. 266-267.

²³³ Dostoievsky, F., *Op. cit.*, p. 131.

²³⁴ “... quisiera proponerle (la mujer se interrumpió y sacó de su chaqueta algunas revistas con ilustraciones en colores, aún húmedas de nieve) comprar algunas revistas a beneficio de los niños alemanes. A 50 kopecks el número. —No, gracias —respondió brevemente Filip Filipovich, lanzando un vistazo torvo a las revistas. Todos los rostros expresaron un total asombro. El de la mujer se ruborizó. —¿Por qué se niega? —No las quiero. —¿Los niños alemanes no le inspiran lástima? —Sí. —¿Repara en gastar 50 kopecks? —No. —¿Entonces por qué? —No quiero”. Bulgakov, M. A., *Собачье сердце*, en *Собрание сочинений в 10 томах*, t. 3., Голос, Moscú 1995, pp. 5-45.

Me sentía atrapado.

Era demasiado completo.

Era demasiado perfecto.

Quería una salida a esa vida minúscula. Ración individual de mantequilla y asientos atestados en las líneas aéreas de todo el mundo.²³⁵

“Sálvame de los muebles suecos. Sálvame del arte inteligente.[...] Ojalá nunca llegue a realizarme. Ojalá nunca me sienta satisfecho. Ojalá nunca llegue a sentirme perfecto”,²³⁶ es su gran ruego anti-determinista. “Sólo después del desastre podemos resucitar” resuena consecutivamente como mantra. Esto le lleva a destruir todas sus posesiones materiales para instalarse en una suerte de subsuelo, en el que comenzará a autoinflingirse un dolor emancipador:

Quiero que me hagas un favor. Quiero que me pegues lo más fuerte que puedas.

Yo no quería, pero Tyler me lo contó todo: que no deseaba morir sin cicatrices, que estaba cansado de ver sólo combates entre profesionales, que quería conocerse mejor.

Y lo de la autodestrucción.

En aquel momento la vida me parecía demasiado completa y tal vez hubiera que romper con todo para sacar lo mejor de nosotros mismos.²³⁷

Al principio, el narrador “[n]o sabía qué era la vida porque no tenía con qué contrastarla”.²³⁸ Pero pronto, él y Tyler Durden fundarán el “Club de lucha”, un grupo de peleas clandestinas en los sótanos de los locales con apenas unas pocas reglas variopintas. Y de ahí, a una aspiración global:

Cuando Tyler inventó el Proyecto Estragos, Tyler decía que al Proyecto Estragos no le concernía lo que le pasar al resto del mundo. A Tyler no le importaba si alguien resultaba herido o no. El objetivo era enseñar a todos y cada uno de los miembros del proyecto que tenían poder para controlar la historia. Cada uno de nosotros puede hacerse con el control del mundo.²³⁹

²³⁵ Palahniuk, C., *El club de la lucha*. Muchnik editores, Barcelona, 1999, p. 197.

²³⁶ *Ibid.*, p. 52.

²³⁷ *Ibid.*, p. 60.

²³⁸ *Ibid.*, p. 43.

²³⁹ *Ibid.*, p. 140. “El proyecto Estragos salvará al mundo. Una glaciación cultural. Una Edad Media provocada. El Proyecto Estragos obligará a la humanidad a hibernar y a entrar en remisión hasta que la Tierra se haya recuperado. [...] Igual que el club de la lucha hace con oficinistas y leguleyos, el Proyecto Estragos destruirá la

Toda esta ingeniería recuerda enteramente al hombre del subsuelo. Si en Diderot el sobrino de Rameau vivía de sentirse humillado aunque no buscaba la compasión²⁴⁰ sino que llamaba al levantamiento en defensa del derecho individual más fundamental,²⁴¹ en Dostoievsky esa humillación se vuelve auténtico placer existencial:

Una noche cuando pasaba junto a una pequeña taberna vi por una ventana que unos señores estaban riñendo en la sala de billar y utilizando los tacos como armas contundentes; y vi cómo a uno de esos señores lo arrojaban los otros por una ventana. En cualquier otra ocasión aquello me hubiera causado repugnancia; pero en esa ocasión no puede menos que envidiar al individuo que había sido arrojado por la ventana; y ello hasta el punto de que entré en la taberna y fui a la sala de billar: “Quizá – me dije – pueda yo armar una bronca y me tiren también por la ventana”.²⁴²

A esa toma de posición hay que sumarle además su célebre alegación acerca del destino del mundo:

Necesito tranquilidad. Con tal que me dejen en paz daría el mundo entero por un ochavo. ¿Cuál de los dos, que se hunda el mundo, o que deje yo de tomar mi té? Pues lo que digo es que se hunda el mundo con tal de que a mí nunca me falte el té.²⁴³

civilización para que podamos hacer de la Tierra un mundo mejor”. p. 143. Esta idea la observábamos en *El sobrino de Rameau*. Cfr. infra § 4.1.

²⁴⁰ “Pero que mi situación no os conmueva demasiado. No tengo la menor intención de afligiros, abriéndoo mi corazón”. Diderot, D., *Op. cit.*, p. 43.

²⁴¹ “La felicidad nunca es duradera; era demasiado bonito, tenía que acabarse. Como ya sabéis, la nuestra era una compañía numerosa y bien elegida. Una escuela de humanismo, el renacimiento de la antigua hospitalidad. Recogíamos a todos los poetas fracasados. [...] todos los músicos abucheados; los autores que nadie lee; todas las actrices silbadas, todos los actores pateados; un montón de pobres vergonzantes, vulgares parásitos a cuya cabeza tuve el honor de figurar, fiero dirigente para tan tímida tropa. Yo les animaba a comer la primera vez que venían; yo pedía de beber para ellos. ¡Eran tan insignificantes!: unos cuantos jóvenes harapientos que no sabían dónde caerse muertos, pero con buena presencia, unos cuantos canallas que adulaban al patrón hasta adormecerle, para ver si sacaban algo de la patrona. Parecemos alegres; pero en realidad estamos amargados y hambrientos. Ni siquiera los lobos son tan voraces; ni los tigres tan crueles. Comemos como lobos tras una larga temporada de nieve; todo lo que triunfa, lo desgarramos como tigres”. *Ibid.*, pp. 76-77. En *Fight Club*, se lee: “-Recuerde esto – dijo Tyler -: la gente a la que intenta pisar son todas personas de las que depende. Somos quienes le lavamos la ropa le hacemos la comida y le servimos la cena. Le hacemos la cama. Cuidamos de usted mientras duerme. Conducimos ambulancias. Le pasamos las llamadas. Somos cocineros y taxistas, y lo sabemos todo de usted. Gestionamos sus pólizas de seguro y los cargos en su tarjeta de crédito. Controlamos cada momento de su vida. Somos los hijos medianos de la historia, educados por la televisión para creer que un día seremos millonarios y estrellas del cine y estrellas de rock, pero no es así. Y acabamos de darnos cuenta – dice Tyler -. Así que no intente jodernos”. Palahniuk, C., *Op. cit.*, pp. 189-190.

²⁴² Dostoievsky, F., *Op. cit.*, p. 65.

²⁴³ En *El sobrino de Rameau*, leíamos: “Lo importante es poder ir todos los días tranquilamente, libremente, agradablemente, el retrete”. Diderot, D., *Op. cit.*, p. 43.

Este último envite, cabe decirlo, ha sido frecuentemente malinterpretado, y no han sido pocos los esfuerzos por intentar explicar esta actitud como una simbiosis del mal absoluto, sustrayéndola de su contexto. No es extraño encontrarse este tipo de interpretaciones en el contexto de la ortodoxia eslava y remitiéndose a la ideología personal del propio autor (problema de la falacia intencional).²⁴⁴ Tampoco vale, por la misma razón, el ardid de explicarlo como estulticia o carencia en el conocimiento del propio (y verdadero) interés, siquiera como patología psíquica: son varios los pasajes en los que el hombre del subsuelo reconoce del riesgo de ser considerado un loco,²⁴⁵ tanto como el protagonista de su novela hermana posterior *Sueño de un hombre ridículo*;²⁴⁶ y así también las desviaciones de Alex Delarge y los desdoblamientos masoquistas del narrador de *Fight Club* han sido explicados como cuadros psicóticos,²⁴⁷ del mismo modo que el sobrino de Rameau era considerado un perturbado sin más. En definitiva, esta maniobra vuelve a confirmar desde dentro de la literatura algo que ya sabemos, esto es, que la modernidad es el proceso de estigmatización de la diferencia en los términos de la razón y su carencia (la sinrazón), y que el héroe moderno y



FIGURA 7: A la izquierda, fotograma del tramo final de la versión cinematográfica de *Fight Club* (David Fincher, 1999). A la derecha, imagen promocional de *The Dark Knight Rises* (C. Nolan, 2008)

²⁴⁴ En la madeja de la confusión, algunos comentaristas incluso lo han llegado a relacionar de manera reduccionista nada menos que con el superhombre en su último estadio, interpretando así el superhombre conforme al hombre del subsuelo - y no en cambio el hombre del subsuelo conforme al superhombre. Cfr. por ejemplo Djermanovic, T., *Dostoievsky: entre Rusia y occidente*, Herder, Barcelona, 2006, p. 106, nota 98: “Para la comparación entre Dostoievsky y Nietzsche *Apuntes* suele ser el primer texto de referencia. Lev Shestov, por ejemplo, indica que aquí el tema central del egoísmo supremo anula los ideales sentimentales e humanitarios de las obras anteriores de Dostoievsky. En la afirmación de su héroe: «Que el mundo se estrelle mientras yo pueda beber mi té» (V, 174) se resume la postura del egocentrismo y amoralismo radical que luego Nietzsche desarrollará en el ideal del hombre-dios”.

²⁴⁵ “Ustedes reconocen como ventaja la riqueza, la comodidad, la libertad, la tranquilidad, etc. etc., de modo que el individuo que obra abierta y deliberadamente en contra de ese inventario sería en opinión de ustedes, y por supuesto en la mía también, un retrógrado o un loco de atar”. *Ibid.*, p. 35. Ver también parte 1, § 9, p. 46.

²⁴⁶ En el comienzo de la novela, se lee: “Soy un hombre ridículo. Ahora ya casi me tienen por loco. Lo cual significaría haber ganado en categoría, si no continuase siendo un hombre ridículo. Pero yo no me enfado ya por eso”. Dostoievsky, F. M., *Сон смешного человека*, 1877.

²⁴⁷ En *Fight Club 2* – continuación de *Fight Club*, esta vez publicada en forma de cómic - el narrador mantiene bajo control a su alter ego a base de fármacos psiquiátricos. Cfr. Palahniuk, C./Stewart, C., *Fight Club 2*, Dark Horse Comics, 2015.

sus narrativas son agentes correctivos en ese bio-proceso. Pero los habitantes del subsuelo nos están advirtiendo en todo momento de este riesgo, y es ahí donde alzan la voz. Va a ser en esa partida donde el Joker se impondrá jugando su mejor carta.

*

En la hoy abultada cultura industrial, Joker es un personaje ubicuo cuando se habla de locura. El discurso oficial no ha tardado en reconocer en él rasgos esquizofrénicos, psicopáticos, sociopáticos, etc.²⁴⁸ Al hacer eso, ha materializado los procesos de medicalización de la locura que estudiábamos en el apartado anterior, recabando toda manifestación de la divergencia. El Joker en el manicomio, siempre será considerado un paciente sujeto de curación/corrección.²⁴⁹

Y sin embargo, la propia narrativa ha dejado siempre abierta otra posibilidad. En *The Dark Knight Returns*, el administrador del manicomio Arkham recela de su supuesta curación (“I don’t know, there is something... well... something *supernatural* about that one”). Esta percepción de su locura casi rozando la categoría de “superpoder” la encontramos explicitada en la novela gráfica *Elseworlds* titulada *Superman: Distant Fires*, donde tras un holocausto nuclear los superhéroes pierden sus superhabilidades... y el Joker su locura.²⁵⁰ La locura del Joker es una secreta condición que trasciende el diagnóstico de la simple medicalización.

Si As tenía alguna duda, ésta desaparece al leer el dossier. El Joker es un maniaco asesino, un psicópata rabioso cuyos actos de violencia arbitraria desafían cualquier análisis racional. Ha contemplado el rostro de la locura. Pero... [As] sabe que debe haber más.²⁵¹

Como el análisis comparativo hará por demostrar, ese “algo más” podemos localizarlo en el “subsuelo” como marco de continuidad. A este efecto, y a pesar de que nunca ha sido estudiado como tal, son múltiples los rasgos coincidentes entre el Joker y los hombres-insecto

²⁴⁸ Catwoman dice del Joker: “Y el Joker, un lunático confirmado [a certified loon], puede resultar muy peligroso cuando uno interfiere en sus planes”. Maggin, E. S./Novick, I., “The Cat and the Clown, en: *Joker*, nr. 9, DC Comics, oct. 1976, p. 7

²⁴⁹ En el nr. 3 de *The Dark Knight Returns*, Frank Miller expone a un Joker 30 años después de la muerte de Robin/Jason Todd supuestamente curado de su enfermedad. En la serie limitada *Batman: White Knight* (Murphy, S., DC Comics, dic 201-julio 2018) Joker es curado de su enfermedad y asume el nombre de “Jack Napier” - identidad originaria del Joker en la película de Tim Burton de 1989 – para emprender una cruzada política contra Batman y su vigilantismo.

²⁵⁰ Chaykin, H., *Superman: Distant Fires*, DC Comics, 1998. Algo parecido sucede en el episodio *Luthor... You Are Driving Me Sane* del nr. 7 de la serie *Joker* (National Periodical Publications, oct. 1976). Sobre este número, ver supra “Un ejercicio de lectura polifónica en el comic-book superheroico (II): *Luthor... You Are Driving Me Sane*”.

²⁵¹ Grant, A./Kitson, B., *Batman: Shadow of the Bat*, nr. 37, DC Comics, abril 1995.

recién mencionados: vive al margen de la sociedad, es sádico, de formas y gestos excéntricos, es impredecible, no persigue metas razonables, y sobre todo disfruta con el dolor recibido. Como demuestra en la célebre escena del interrogatorio de *The Dark Knight*, no le importa que le golpeen y llega incluso a disfrutar con ello, pues su buena disposición hacia la tortura le demuestra a Batman que “no tienes nada. Nada con lo que amenazarme. Nada que hacer con toda tu fuerza” (“You have nothing. Nothing to threaten me with. Nothing to do with all your strength...”). La conexión con el subsuelo es clara y desafiante: el Joker se define como “un agente del caos”, del mismo modo que el hombre del subsuelo apelaba al caos como reivindicación última de la voluntad. El hombre del subsuelo se rebela contra el determinismo, y así también el resto de los hombres-insecto, Joker incluido. Como le predica el personaje en el filme mencionado a un convaleciente Harvey Dent a punto de abrazar su segunda existencia:

JOKER: Son los calculadores [*schemers*] los que te pusieron donde estás. Tú fuiste uno de ellos. Tenías planes. Mira adónde te han llevado. Hice lo que mejor sé hacer: tomé tu plan y lo puse en marcha. Mira lo que le he hecho a esta ciudad con unos cuantos bidones de gasolina y un par de balas. Nadie entra en pánico cuando la gente dentro de las expectativas. Nadie entra en pánico cuando las cosas van de acuerdo al plan, incluso si el plan es horripilante. Si le digo a la prensa que mañana le dispararán a un pandillero, o que un camión cargado de soldados volará por los aires, nadie entrará en pánico. Porque todo es parte del plan. Pero cuando digo que un alcaldito morirá, ¡todo el mundo pierde el control! Introduce un poco de anarquía, altera el orden establecido y todo se convierte en caos. Yo soy un agente del caos. ¿Y sabes qué tiene el caos, Harvey? [Dent mira a los ojos del Joker. Buscando algo de sentido]. Que es justo.

Llama profundamente la atención el recurso a la *justicia* en un supervillano de este calibre, máxime en un texto consagrado al caos. ¿Pudiera ser acaso que el Joker tuviera un sentido de justicia? ¿Pudiera haber una relación entre justicia y caos que héroe (y el lector) haya pasado por alto? El hombre del subsuelo de Dostoievsky también nos sorprendía en ese punto a menudo ignorado por los intérpretes cuando hablaba de “la ventaja más ventajosa”. Si esto es así, la mención de un nivel semántico de este tipo sólo puede indicar un horizonte de conocimiento que no se le presupone de principio, a pesar de ser reivindicado por él en repetidas ocasiones. Son varios los lugares en que esto sucede, por ejemplo cuando refiere que

su enfermedad tiene que ver con que “cualquier dosis de conciencia es una enfermedad”;²⁵² cuando reconoce que “[c]uanto más clara conciencia tenía del bien y de todo eso de «lo bueno y lo bello», más grande era mi caída en el fango y más dispuesto estaba a hundirme de lleno en él”;²⁵³ o cuando habla de que el deleite secreto en la vileza

provenía precisamente de que tenía *conciencia demasiado clara* de mi propia degradación; de que tenía la sensación de haber llegado hasta el último límite; de que aquello era villanía, pero que no podía ser de otro modo; de que no tenía salida alguna y nunca podría convertirme en otra persona; que aunque sí tuviese todavía tiempo y fe suficientes para convertirme en otro no habría querido cambiarme; y aun de haberlo querido tampoco habría hecho nada, pues a decir verdad no había nada en que hubiera querido cambiarme.²⁵⁴

Este autoconocimiento como “conciencia clara” de sí mismo recuerda sin duda a Descartes cuando el filósofo apelaba a la evidencia como criterio de verdad, viéndose definida dicha evidencia por dos notas esenciales: claridad y distinción.²⁵⁵ ¿Se trata aquí de una ironía de dicho método? Unas décadas después de su publicación en ruso, Nietzsche describirá su descubrimiento en traducción francesa de la obra de Dostoievsky diciendo de él ser “un psicólogo con el que yo me entiendo”²⁵⁶ y hablando del *L’espri souterrain* (el espíritu subterráneo) como “un terrible y cruel escarnio del γνῶθι σεαυτόν [conócete a ti mismo]”.²⁵⁷ Pero esto no hay que entenderlo como descrédito general de tan elevada actividad, sino sólo de aquella variante que confundía los límites de su objeto. Bajo una lectura atenta, *Apuntes...* no parece en efecto ser una burla del “conócete a ti mismo”, sino que más bien se trata de una reivindicación de este tipo de introspección para el *verdadero* autoconocimiento a través de una forma de razón totalmente honesta con su objeto. El hombre del subsuelo es el anti-héroe moderno, pero su irracionalismo no es en absoluto un juego del sinsentido sino el ejercicio de un nuevo tipo de razón en el umbral de su renovación. Esta suerte de sinceridad introspectiva es lo que el hombre del subsuelo denomina “hipersensibilidad”:

²⁵² Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, p. 21.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 22. La cursiva es mía.

²⁵⁵ Cfr. Descartes, R., *Regulae ad directionem ingenii*, regla III.

²⁵⁶ Nietzsche, F., *Carta a Overbeck*, 12 de febrero de 1887.

²⁵⁷ Nietzsche, F., *Carta a Peter Gast*, 7 de marzo de 1887.

Pero lo principal es que, en fin de cuentas, todo esto procedía de las leyes normales y básicas de una conciencia hipersensible y de una inercia que es fruto directo de esas leyes; y que por consiguiente, no sólo no querría uno cambiarse en otro, sino que sencillamente ni siquiera lo intentaría.²⁵⁸

Se trata como vemos de una suerte de *hiperconciencia* más allá de la razón técnica y fundada en la sensibilidad como instancia legisladora única. Los sentidos contra el cálculo. El querer contra el computar. Sorprendente inversión de la lógica de la redención. La conciencia regida no por lo que uno mide como beneficioso sino por lo que uno *siente* como tal.

Por ejemplo, ocurre que por causa de esa conciencia hipersensible sabe uno que, en efecto, es un granuja, y que siendo un granuja siente una especie de consuelo en saber que, efectivamente, uno es un granuja...²⁵⁹

No sorprende encontrar esta idea también en relación al Joker. En la siempre enriquecedora novela gráfica *Arkham Asylum*, la doctora del manicomio explica su teoría acerca de una posible super-cordura en el sujeto:

ADAMS: El Joker es un caso especial. Algunos de nosotros pensamos que puede estar *más allá* de todo tratamiento. De hecho, ni siquiera estamos seguros de que pueda ser definido como loco. Dice que está poseído por el barón Guede, el Loa vudú. Estamos empezando a pensar que puede ser un trastorno neurológico, similar al síndrome de Tourette. Es muy posible que estemos ante una especie de super-cordura. Una nueva y brillante modificación de la percepción humana. Más adecuada para la vida urbana a finales del siglo XX [...] A diferencia de ti y de mí, el Joker parece no tener control sobre la información sensorial que está recibiendo del mundo exterior. Sólo puede hacer frente a ese caótico aluvión de información si se deja llevar por la corriente.²⁶⁰

Lo llaman super-cordura, y la refieren a la total *entrega a los sentidos*. Insólito superpoder como reflejo invertido del héroe. Finalmente dudan siquiera de poder llamarlo loco: ¿no significa “estar más allá de tratamiento” precisamente que haya comenzado a romper el paradigma que un día pensó poder corregirlo? “I’m not mad at all! I’m just differently

²⁵⁸ Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, p. 22.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Morrison, G., *Arkham Asylum: A Serious House on Serious Earth*, DC Comics, 1989, edición 25 aniversario, p. 20.

sane!!”.²⁶¹ El Joker no porta ningún orden categorial con el que filtrar el mundo exterior, sino que deja que éste entre en él en toda su pureza y fluidez. Él acompaña ese devenir. Como resultado, la paradoja de su (des)origen:

ADAMS: Se crea a sí mismo cada día. Se ve a sí mismo como el señor del desgobierno [*Lord of Misrule*] y al mundo como un teatro del Absurdo.²⁶²

Al principio solo hay caos, absurdo, falta elemental de centro y de sentido. Nosotros sujetos le imponemos un orden con el orden que nos imponen. ¿Pero y si renunciásemos a ese orden? ¿Y si lo dinamitásemos con un desorden programático? Entonces tendríamos un caos constructivo con el que empezar a crearnos a nosotros mismos en cada momento. Como explica el guionista Grant Morrison al respecto: “La idea de la «supercordura» del Joker me obsesionó durante años y en cierto momento derivó en mis teorías sobre los complejos de personalidad múltiple como próximo estadio en el desarrollo de la conciencia humana”.²⁶³ Más allá de la conciencia cotidiana, la hiperconciencia del subsuelo es una comprensión del absurdo del devenir y la posibilidad de darle nosotros mismos un sentido. Una llamada a vivir *fuera del centro*. Un excentricismo radical como cruzada definitiva contra la idea de centro misma. “No soy un monstruo. Simplemente ya he doblado la curva” (“See, I’m not a monster. I’m just ahead of the curve”), le explica Joker a Batman en el filme *The Dark Knight*. Al Joker no le importará sacrificar su propia integridad si con ello llega a abrirle los ojos al caballero del centrismo:

THE JOKER: Tienes estas reglas. Y crees que te salvarán.

BATMAN: Tengo una regla.

THE JOKER: Entonces esa es la que tendrás que romper. Para conocer la verdad.

BATMAN: ¿Y cuál es?

THE JOKER: (sonríe) La única manera sensata de vivir en el mundo es sin reglas. Esta noche vas a romper tu única regla...²⁶⁴

**

²⁶¹ Morrison, G., *Batman and Robin*, nr. 14, DC Comics, 2010.

²⁶² Morrison, G., *Arkham Asylum: A Serious House on Serious Earth*, DC Comics, 1989, edición 25 aniversario.

²⁶³ *Ibid.*, guión original, p. 20, nota al pie.

²⁶⁴ Nolan, C., *The Dark Knight*, Warner Bros., 2008.

La conciencia clara o hiperconciencia comprende que detrás de todo orden siempre se oculta un primer golpe de decisión. En este punto, no difiere del héroe moderno.²⁶⁵ Pero a diferencia de él, es consciente en todo momento de su perfecta arbitrariedad y no intenta revestirla de ningún naturalismo o historicismo a olvidar: detrás del orden, sólo existe un profundo y constante ejercicio de voluntad. Dicha voluntad se manifiesta en el deseo, en el capricho, y finalmente en los juegos de poder. Precede a toda necesidad y nunca se verá sometida a ella. “¿Qué me importan a mí las leyes de la naturaleza y la aritmética cuando, por el motivo que sea, no me gustan esas leyes no tampoco el que dos y dos son cuatro? Ni que decir tiene que nunca podré romper ese muro de piedra a cabezazos si no tengo fuerza bastante para ello, pero nunca me resignaré ante él sólo porque sea un *muro de piedra* y porque no tengo fuerza bastante para derribarlo”²⁶⁶ dice el hombre del subsuelo. En la conocida secuencia del furgón de *The Dark Knight*, un Batman enardecido acelera su Bat-pod mientras el Joker le espera inmutable en medio de la calle. “Vamos, ¡atropéllame!” (“Come on, hit me!”) le desafía. ¿Quién cederá primero? “Supongo que esto es lo que sucede cuando una fuerza imparable se encuentra con un objeto inamovible” inferirá luego el payaso al final de la cinta. Es finalmente Batman quien cede y decide evitar el choque. Tal y como había apuntado el hombre del subsuelo:

Un sujeto de esa laya va derecho a su objeto como un toro furioso que arremete con los cuernos bajos, al que quizás sólo un muro puede detener. (A propósito: ante un muro así esa gente – o sea, la gente sencilla y los hombres de acción – se rinde por lo común al momento). Para esa gente, el muro no es un reto, como lo es, por ejemplo, para nosotros los hombres pensantes, que por serlo no hacemos nada; no es un pretexto para echarse a un lado, pretexto en que no cree un sujeto de nuestra índole, pero que siempre utiliza con grandísimo gusto. No, esos se rinden con toda sinceridad.²⁶⁷

La libertad consiste en negarse a aceptar que el “muro de piedra” podrá sobre nosotros. Hipnóticamente aleccionador, el saber del subsuelo es un saber iluminado más allá de una razón técnica que impugna por encapsularlo como enfermedad. Harley Quinn, antes psiquiatra del manicomio Arkham y ahora prisionera en él, se lo explica a su doctora: “No me eches sermones, cariñito. Yo estaba sentada donde ahora lo estás tú, y también estaba en coma.

²⁶⁵ Cfr. infra, cap. 3.

²⁶⁶ Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, p. 27. La cursiva es mía.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 24.

Antes. Desperté y dejé de luchar contra lo que era en realidad”.²⁶⁸ Este saber aboga por un legado de originalidad, pero no basado ya en un punto único de desarrollo - caso de las *Origin-stories* superheroicas - sino en una redefinición de la esencia conforme al cambio. Como demuestra el propio Zaratustra de Nietzsche, el caos es la primera exigencia para una nueva grandeza.

Yo os digo: es preciso tener caos dentro de sí para poder dar a luz una estrella danzarina. Yo os digo: vosotros tenéis todavía caos dentro de vosotros.²⁶⁹

La condena del nihilismo es no dar más a la luz ninguna estrella. No queda espacio para ellas porque se nos ha impuesto el relato de la necesidad. El héroe de acción moderno aspira además a dejar este relato apuntalado. Zaratustra lo deja avisado: “llega el tiempo del hombre más despreciable, el incapaz de despreciarse a sí mismo”. Es el tiempo del “último hombre”. Y sin embargo, sabemos que es posible un Palacio diferente al Palacio de Cristal.²⁷⁰ Éste nuevo Palacio implica una completa redefinición del sacrificio:

Yo amo a quienes, para hundirse en su ocaso y sacrificarse, no buscan una razón detrás de las estrellas: sino que se sacrifican a la tierra para que ésta llegue alguna vez a ser del superhombre.²⁷¹

En esta cita del Zaratustra de Nietzsche se reúnen los motivos necesarios para todo héroe post-nihilista. El primero es no buscar más razón para dar a luz una estrella que la estrella misma: *amor al devenir* (amor fati) por encima de la razón utilitaria. El último es efectivamente la figura del *superhombre como horizonte de sentido*. Y el segundo elemento, que es el que aquí nos interesa, habla del *hundimiento* y el “sacrificio a la tierra”. Hemos visto al principio de este capítulo cuál es el sentido de la tierra en relación al superhombre.²⁷² Ahora observamos que para encontrarlo debemos tentar primero nuestra propia perdición. La paráfrasis que Nietzsche utiliza en alemán para referirse a ello es “zu Grunde gehen” (literalmente, “ir a parar al suelo”) y connota sin duda la necesidad de caer del cielo transcendente al mundo real. Esto reescribe la ética del sacrificio para encararla en el subsuelo

²⁶⁸ Kieth, S., *Arkham Asylum: Madness*, DC Comics, 2010.

²⁶⁹ Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, prólogo § 5, Alianza, Madrid, 2001, p. 41.

²⁷⁰ Cfr. infra, § 4.2.2.

²⁷¹ Nietzsche F., *Op. cit.*, pp. 38-39.

²⁷² Cfr. infra, § 1.

como estación obligada. Zaratustra mismo había hablado de “subir a las profundidades [*in die Tiefe steigen*]”.²⁷³ Y para ello había establecido tres metáforas que podemos esgrimir aquí:

Tres transformaciones del espíritu os menciono: cómo el espíritu se convierte en camello, y el camello en león, y el león, por fin en niño.²⁷⁴

De la metáfora del camello ya habíamos hablado en el capítulo anterior cuando observamos el deber como una pesada carga que el superhéroe acepta complacido sobre sí.²⁷⁵ Se trata del “último hombre” con todos sus rasgos. En cuanto a las dos metáforas restantes, ambas sobrepasan al último hombre y concluyen el proceso de ascensión a la tierra. El león es en ese sentido la figura necesaria de destrucción del orden obsoleto con la que abrir paso a un nuevo comienzo:

Pero en lo más solitario del desierto tiene lugar la segunda transformación: el león se transforma aquí el espíritu quiere conquistar su libertad como se conquista una presa y ser señor en su propio desierto.

En cierto modo, la silueta del león venía ya prefigurada en *El sobrino de Rameau* de Diderot cuando Él negaba el camello (“El agradecimiento es una carga. Y las cargas hay que quitárselas de encima”)²⁷⁶ y decía de los suyos que “[p]arecemos alegres; pero en realidad estamos amargados y hambrientos. Ni siquiera los lobos son tan voraces; ni los tigres tan crueles. Comemos como lobos tras una larga temporada de nieva; todo lo que triunfa, lo desgarramos como tigres”.²⁷⁷ Nietzsche retoma aquí esta idea, ilustrándola ahora como un enfrentamiento en el seno de la propia naturaleza entre el valor y la mera antigüedad:

Aquí busca a su último señor: quiere convertirse en enemigo de él y de su último dios, con el gran dragón quiere pelear para conseguir la victoria.

¿Quién es el gran dragón, al que el espíritu no quiere seguir llamando señor ni dios? «Tú debes» se llama el gran dragón. Pero el espíritu del león dice «yo quiero».

«Tú debes» le cierra el paso, brilla como el oro, es un animal escamoso, y en cada una de sus escamas brilla áureamente «Tú debes».

²⁷³ Nietzsche, F., *Op. cit.*, p. 34.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 53.

²⁷⁵ Cfr. *infra*, cap. 4, § 3.

²⁷⁶ Diderot, *Op. cit.*, p. 59.

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 76-77.

Valores milenarios brillan en esas escamas, y el más poderoso de todos los dragones habla así: «todos los valores de las cosas... brillan en mí»

«Todos los valores han sido ya creados, y yo soy... todos los valores creados. ¡En verdad, no debe seguir habiendo ningún “Yo quiero!”». Así habla el dragón.²⁷⁸

El camello, transmutado en dragón para la lucha, es el guardián de los valores tradicionales. Él los ahistoriza y defiende que son *todos* los valores posibles. Además, se arroga el derecho a representarlos mejor que nadie. No tendremos ninguna dificultad en identificar ahí al superhéroe contemporáneo de manera cuasi explícita. En esa situación de orden asumido es donde irrumpe el león para recuperar el derecho a la diferencia:

Hermanos míos, ¿para qué se precisa que haya el león en el espíritu? ¿Por qué no basta la bestia de carga, que renuncia a todo y es respetuosa?

Crear valores nuevos – tampoco el león es aún capaz de hacerlo: mas crearse libertad para un nuevo crear – eso sí es capaz de hacerlo el poder del león.

Crearse libertad y un no santo incluso frente al deber: para ello, hermanos míos, es preciso el león.

Tomarse el derecho de nuevos valores – ése es el tomar más horrible para un espíritu de carga y respetuoso. En verdad, eso es para él robar, y cosa propia de un animal de rapiña.²⁷⁹

El león entra en escena toda vez que los antiguos valores se han agotado y el ahogo y el sufrimiento se vuelven insoportables (“¿Y qué cosa en el mundo ha provocado más sufrimiento que las tonterías de los compasivos?”).²⁸⁰ Su entrada empero no será nada bien considerada:

¡Ved los buenos y justos! ¿A quién es al que más odian? Al que rompe sus tablas de valores, al quebrantador, al infractor: ...pero ése es el creador.²⁸¹

Una vez más, Nietzsche utiliza su genio literario para evidenciar la manera en que el último hombre identifica al criminal (*Verbrecher*) con el infractor o rupturista (*Brecher*). Igual que el término anglosajón “lawbreaker”. Toda ruptura (de lo establecido) es un crimen. El

²⁷⁸ Nietzsche, F., *Op. cit.*, p. 53.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 141.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 47.

artífice de esa voladura es la *voluntad libre*. “Sí, algo invulnerable, insepultable hay en mí, algo que hace saltar las rocas: se llama *mi voluntad*. Silenciosa e incambiada avanza a través de los años”.²⁸² La voluntad es criminal, pues ella amenaza con derribar el *status quo*: en lo económico y lo político, y sobre todo en lo ontológico y axiológico. De ladrones de poca monta a gánsteres organizados, y de ahí a figuras varias de la otredad revestida engañosamente de sinrazón, el vigilante combate nivel a nivel y con las mejores técnicas a su alcance toda reacción posible a su orden, con el único objetivo de domeñar la voluntad. Y en la cúspide, el león en todas sus formas posibles.

“O mueres héroe o vives lo suficiente para verte convertido en villano”.²⁸³ “O héroe o basura. No había término medio; eso fue lo que me perdió”.²⁸⁴ De camino hacia el superhombre, el león es por lo tanto la transformación necesaria del camello, su adversario necesario. Es un rotundo no a su no. El héroe de acción moderno “alivia su carga” con la venganza, “lo cual supone que ha encontrado su causa primaria, su base, a saber, la justificación. Así pues, se siente plenamente tranquilo y, por consiguiente, se venga de forma tranquila y certera, convencido como está de que lo que hace es justo y honorable”.²⁸⁵ Como formulaba Nietzsche, “[y]o soy justo [*ich bin gerecht*], esto suena siempre igual que ¡yo estoy vengado [*ich bin gerächt*]!”.²⁸⁶ Pero detrás de ello sólo hay inquina y rencor. “El resentimiento, por supuesto, podrá allanarlo todo, despejar todas mis dudas, y por lo tanto, podrá muy bien servir de causa primaria cabalmente porque no es una causa”.²⁸⁷ Pero el león ya no ve en él causa alguna para actuar. Contra el resentimiento, hundimiento:

¿Pero qué voy a hacer si ni siquiera siento resentimiento? (Ése fue hace poco mi punto de partida). Mi cólera, a consecuencia también de las leyes de la naturaleza, está sujeta a un proceso de descomposición química. Mira uno y el objeto se disuelve por el aire, sus razones se evaporan, el culpable no aparece por ninguna parte, el agravio resulta no ser tal, sino el destino, algo semejante a un dolor de muelas del que nadie tiene la culpa; así, pues no queda más que una salida, a saber, darse con la cabeza en la pared lo más fuertemente posible.²⁸⁸

²⁸² *Ibid.*, p. 173.

²⁸³ Nolan, C., *The Dark Knight*, Warner Bros., 2008.

²⁸⁴ Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, p. 74.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ Nietzsche, F., *Op. cit.*, p. 149.

²⁸⁷ Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, p. 32.

²⁸⁸ *Ibid.*

El león es la llamada a las emociones. La declaración de su libertad. La fuerza que anuncia “un santo decir-sí”. El héroe de acción “se encoge [...] de hombros porque no ha encontrado una causa primaria. Pero trate usted de dejarse arrastrar ciegamente por sus emociones, sin pararse a razonar, sin una causa primaria, mandando la conciencia a paseo aunque sólo sea por un instante; amor u odio, cualquier cosa con tal de no estar sentado con los brazos cruzados”.²⁸⁹ El león es la garra contra las cadenas de ese orden. El terremoto inevitable de un mundo que debe venirse abajo. Un necesario tocar fondo. La razón resquebrajada que se quiere reinventada en la forma de una gaya ciencia. Pura voluntad, pura dinamita. En un mundo de orden ahogado, la llegada del león es una locura liberadora anunciada. Como el hombre del subsuelo mismo había pronosticado con irónica toma de distancia:

A mí, por ejemplo, nada me chocaría que el día menos pensado, en ese mundo futuro universalmente racional, un señor de aspecto innoble, mejor aún, sardónico y retrógrado, se levantara de pronto y poniéndose en jarras nos dijera a todos: “Bueno señores, qué les parece que echemos abajo a puntapiés todo ese sentido común, que mandemos a la porra todos esos logaritmos para que podamos vivir como nos dé la real gana”.²⁹⁰

5. “Let’s put a smile on that face”: hacia una filosofía del carnaval

En una impactante escena de la novela gráfica *The Killing Joke*, el Joker exhibe ante su troupe a un capturado comisario Gordon, enfundado en una vestimenta bondage y mostrando claro signos de tortura. Están apostados en un parque de atracciones, donde esperan la inminente llegada de Batman. Es ante esa misma *troupe* que el payaso príncipe del crimen proclama que el último hombre debe ser superado:

¡Señoras y señores! ¡Lo habéis leído en los periódicos! ¡Ahora temblad mientras contempláis al más raro y trágico de los errores de la naturaleza! ¡Os presento al... hombre mediocre [*average man*]! Físicamente ordinario, tiene por otro lado un

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 39.

deformado sistema de valores. Noten el engreído sentido de la importancia a la humanidad, noten también su desfigurada conciencia social y su envanecido optimismo ¿No es para vomitar? Lo más repulsivo de todo son sus frágiles e inútiles nociones del orden y la cordura. Si se presionan demasiado... Se quiebran. ¿Cómo vive? Os preguntareis ¿Cómo puede este pobre y patético espécimen sobrevivir en este mundo irracional? La triste respuesta es “No muy bien”. ¡Enfrentado al inevitable hecho de que la existencia humana es una locura, sin rumbo ni sentido, uno de cada ocho se vuelve un demente! ¿Quién puede culparles? ¡En un mundo psicótico como éste... Cualquier otra cosa, sería una locura!²⁹¹

La escena recuerda sin duda el presagio del hombre del subsuelo: un señor “sardónico y retrógrado” llamando a por fin a la revuelta. Pero mientras la creación de Dostoievsky era una especie de eremita malévolo confinado en su soledad, el resto de ejemplos que despegan de su tipología dibujan paulatinamente un sociograma de perversos visionarios con gran capacidad de atracción entre los desheredados de la razón. El Joker es posiblemente el mejor ejemplo entre todos ellos. En el arco argumental “Soft Targets” de la cabecera *Gotham Central*, Joker acopia todo un club de fans.²⁹² Lo mismo que en la reciente película de Todd Philips protagonizada por Joaquin Phoenix (Warner Bros, 2019), o el videojuego *Gotham Impostors* (Monolith Productions/Warner Bros. Interactive Entertainment, feb. 2012) en el que dos bandas se enfrentan entre sí - una disfrazada de Batman y otra disfrazada de Joker. “Uno a uno, oirán mi llamamiento. Entonces esta ciudad maldita me seguirá en mi hundimiento” (“One by One, they'll hear my call. Then this wicked town, will follow my fall”) vaticina el payaso en la novela gráfica *Batman: The Man Who Laughs*.²⁹³ En el filme *The Dark Knight*, cuando arrestan a uno de sus compinches Batman especifica: “Su nombre es Schiff, Thomas. Paranoico esquizofrénico, un antiguo paciente en Arkham. El tipo de mente que el Joker atrae”.

Pero conjuntamente a las formas violentas y subversivas y a los discursos encendidos propios de todos los hombres-insecto del subsuelo, existe en el Joker un rasgo característico que destaca por encima de sus equivalentes y lo conecta de una manera muy particular con un nivel superior del discurso: *la risa*. Joker no es sólo la conciencia de la necesidad de subversión, es también un comodín para quien la risa es actitud constitutiva en el levantamiento. No importa cuán absurdo se haya vuelto el mundo, cuán imponente sea la

²⁹¹ Moore, A./Bolland, B., *The Killing Joke*, DC Comics, 1988.

²⁹² Brubaker, E./Lark, M., *Gotham Central*, nr. 14, DC Comics, feb. 2004.

²⁹³ Brubaker, E./Mahnke, D., *The Man Who Laughs*, DC Comics, 2005.

diferencia entre las referencias y los sentidos, cuán clarividente sea su conciencia de ello, la risa siempre acompaña al Joker como si fuera una parte fundamental de su programa contra el último hombre y sus formas:

Ahora viene la parte en la que los relevo a ustedes, pequeña gente, de la carga de sus vidas fracasadas e inútiles. Pero como mi cirujano plástico siempre dijo, cuando tengas que irte, ¡vete con una SONRISA!²⁹⁴

Pero la cuestión de la risa en el Joker es cuanto menos problemática. Cuando hablábamos de los rasgos de la vigilancia superheroica, situábamos el resentimiento y la venganza como impulsos constitutivos de dicha praxis. El castigo vigilante era en ese sentido el mayor síntoma del nihilismo, y el signo inequívoco de una voluntad *débil* (“son *los más débiles* los que más subyugan la vida entre los hombres”).²⁹⁵ El “Espíritu de la venganza” (*Geist der Rache*) se cobra sus víctimas por no saber “querer hacia atrás” (*zurückwollen*).²⁹⁶ La superación del nihilismo exige por tanto de una nueva voluntad *fuerte* que haya aprendido a querer hacia atrás. Que no se lamente ni se mortifique por lo que ha sido, sino que aprenda a celebrarlo gozosamente.²⁹⁷

Esa voluntad fuerte se demuestra en el querer lo siempre sido. Cuando Zaratustra hable de las transformaciones del espíritu una tercera forma concluirá la progresión camello-león: el *niño*. El maestro lo describirá con las siguientes palabras:

Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí.²⁹⁸

El niño es el *superhombre*, porque él es la afirmación del libre momento como absoluta identidad con su hacer. Un continuo nuevo comienzo, que *olvida* los lastres del pasado para en cada momento hacer de sí sólo lo que *quiere* ser. Frente al último hombre y su sacrificio de renuncia (un eterno “decir no”), el niño es ahora por fin la felicidad del sí mismo dentro de su propio destino. Un creador de mundos. Su nueva medida. La risa es el antídoto contra los

²⁹⁴ Burton, T., *Batman*, Warner Bros, 1989.

²⁹⁵ Nietzsche, F., *Zur Genealogie der Moral*, § III, 14. KSA 5, p. 368.

²⁹⁶ “Así la voluntad, el libertador, se ha convertido en un causante de dolor: y en todo lo que puede sufrir véngase de no poder ella querer hacia atrás. Esto, sí, esto solo es la *venganza* misma: la aversión de la voluntad contra el tiempo y su «Fue»”. Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2001, pp. 179-180.

²⁹⁷ “Sí, hermanos míos, para el juego del crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora su voluntad, el retirado del mundo conquista ahora su mundo”. *Ibid.*, p. 51.

²⁹⁸ *Ibid.*

“guardianes nocturnos” y los “vigilantes de tumbas” del nihilismo. Es la gozosa expresión del sí:

En verdad, semejante a mil infantiles carcajadas diferentes penetra Zaratustra en todas las cámaras mortuorias, riéndose de esos guardianes nocturnos y vigilantes de tumbas, y de todos los que hacen ruido con sombrías llaves.

Tú los espantarás y derribarás con tus carcajadas; su desmayarse y su volver en sí demostrarán tu poder sobre ellos.

Y aunque vengan el largo crepúsculo y la fatiga mortal, en nuestro cielo tú no te hundirás en el ocaso, ¡tú abogado de la vida!

Nuevas estrellas nos has hecho ver, y nuevas magnificencias nocturnas; en verdad, la risa misma la has extendido como una tienda multicolor sobre nosotros

Desde ahora brotarán siempre risas infantiles de los ataúdes; desde ahora un viento fuerte vencerá siempre a toda fatiga mortal: ¡de esto eres tú mismo para nosotros garante y divino!²⁹⁹

Y sin embargo: ¿es la risa del Joker esa risa? Por la misma razón que Raskolnikov no es el hombre del subsuelo, el hombre del subsuelo no es el niño. El Joker se reinventa a sí mismo en cada momento, esto es cierto, y sin duda ha emprendido ya el arduo camino de querer su voluntad. Igual que el superhombre, él es demencia de Otredad.³⁰⁰ El Joker se mofa de los valores obsoletos, y lo demuestra con una carcajada... pero ésta es *todavía* incapaz de crear valores nuevos:

Crear valores nuevos – tampoco el león es aún capaz de hacerlo: mas crearse libertad para un nuevo crear – eso sí es capaz de hacerlo el poder del león.³⁰¹

La risa del Joker es, por principio, una fuerza bendecida, aunque aún en las garras de un león. “Crearse libertad y no santo incluso al deber” dice Zaratustra: “Para ello, hermanos míos, es preciso el león”.

La risa del Joker no es la risa del niño, aunque sigue siendo risa. No es todavía una risa creadora de valores, pero sí es ya portadora de la maravillosa sabiduría del devenir. No es la risa de un transformado, aunque esconde consigo una potencia transformadora. Habrá de ser

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 205.

³⁰⁰ “Mirad, yo os enseño al superhombre. ¡Él es ese rayo, él es esa demencia!” *Ibid.*, p. 38.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 30.

el siguiente capítulo el que nos revele sus cualidades específicas para toda posible expansión creadora.

6. Joker y el carnaval de la risa

Memory's so treacherous. One moment you're lost in a carnival of delights, with poignant childhood aromas, the flashing neon of puberty, all that sentimental candy-floss... the next, it leads you somewhere you don't want to go. Somewhere dark and cold, filled with the damp ambiguous shapes of things you'd hoped were forgotten.

Moore, A./Bolland, B., *The Killing Joke*

[L]e jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif.

Artaud, A., *Le théâtre et son double*

1. Joker y el “realismo grotesco”

Un payaso macabro entronado en una feria (*carnival*) abandonada. Su asiento corona una montaña de muñecos con forma de bebés (ver figura 1). Un Jim Gordon desnudo es traído a audiencia por una troupe de fenómenos de circo: enanos querubines bondage con los ojos desorbitados, un hombre extremadamente alto y delgado junto a la mujer obesa (un cartel que anuncia a “la mujer gorda”, el cual reza: “Chicas, alegraos de no ser vosotras”), unas siamesas unidas por una pierna, una niñera que cuida a un niño de dos cabezas.... Gordon se atreve a preguntar “qué está haciendo allí”.



FIGURA 1: Viñetas de escena de *The Killing Joke* (Moore, A./Bolland, B., DC Comics, marzo 1988)

Joker le responde diciéndolo que “[es]tás haciendo lo que cualquier hombre cuerdo haría en tus mismas circunstancias: te estás volviendo loco”.

La escena pertenece a la tenebrista novela gráfica escrita por Alan Moore y dibujada por Brian Bolland *The Killing Joke*, y casi no podría ser más grotesca. Su hoy ya icónica puesta en escena no es en fruto de la casualidad. Ella asume para sí la figuración estándar del Joker como payaso y la lleva al paroxismo, continuando el fondo festivo y burlón de los años posteriores a la censura del *Comic Code* al tiempo que recuperando la faceta más macabra de sus primeros años. Su emplazamiento en un parque de atracciones abandonado poblado por semejantes fenómenos de feria remite, además, a los mismos lugares que allá por los años 30 inspirarían la estética de los primeros superhéroes.¹

Pero la referencia no se agota ahí. La estampa remite al fenómeno de la fiesta de los locos en particular y al *carnaval* como acontecimiento antropológico en su conjunto. En el año 1940, el filólogo, teórico de la literatura y culturólogo ruso M. M. Bajtín (1895-1975) acabaría de escribir una tesis que defendería en 1946 en el Instituto de Literatura Mundial de Moscú y que, tras una serie de problemas con la censura, sólo aparecía publicada en el año 1965 con el nombre de *La obra de François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y del Renacimiento*.² En ella, Bajtín se marcaba como objetivo el estudio de los problemas de la cultura cómica popular en la Edad Media y el Renacimiento a partir del análisis de lo que él llamaría “realismo grotesco”. Su punto de rotación sería la *risa popular* y sus formas. Durante la Edad Media y el Renacimiento y hasta la primera modernidad, la risa había construido en torno a sí todo un mundo de manifestaciones que se oponían al tono serio de la cultura religiosa oficial de la época. En barbecho durante el resto del año, llegado el momento gigantes y enanos, monstruos y payasos, bufones y necios de diferente categoría ocupaban temporalmente la plaza pública a través de tres tipos de manifestaciones: diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero; obras cómicas y paródicas (orales y escritas) escritas en latín y en lengua vulgar; y formas y rituales del espectáculo en forma de obras cómicas representadas en la plaza pública, las conocidas *festa stultorum*, la fiesta del asno, los *charivari*, la *risus paschalis*, las fiestas del tiempo, danzas de la muerte, y sobre todo los

¹ Cfr. Siegel, J.; cit. en: Steranko, J., *The Steranko History of Comics*, vol. 1, Reading, Supergraphics, Pennsylvania, 1970, pp. 37-39.

² Bajtín, M. M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1987.

festejos de carnaval.³ Por unos momentos, la versión oficial del mundo quedaba en suspenso y era desplazada por la voluntad popular. Como dice Bajtin:

Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o de Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo*, y creemos que sin tomar esto en consideración no se podría comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista. La ignorancia o la subestimación de la risa popular en la Edad Media deforma también el cuadro evolutivo histórico de la cultura europea en los siglos siguientes.⁴

Esa dualidad del mundo de la que habla Bajtin no era privativa de dicha época, pues ya existía en estadios primitivos de la civilización en los que las formas cómicas co-existían con formas más serias de manera oficial. Pero cuando se establece la sociedad de clases, las formas cómicas ya no deben convivir con las formas más serias y quedan paulatinamente relegadas al espacio de la no-oficialidad. Es lo que sucede por ejemplo en el caso de las saturnales romanas y los carnavales medievales, donde la risa se disfruta y es necesaria, pero ya no goza del estatus ritual propio de momentos más originarios. Como consecuencia, por otro lado, estas formas cómicas ganan en independencia, pues quedan completamente eximidas de cualquier servicio mágico o religioso. No piden ni exigen, sino que su razón es gratuita y cotidiana.

Esta suerte de autonomía es lo que les permite adquirir la forma de un juego vinculado con la vida. A diferencia de otras expresiones antropológicas - la religión y el teatro oficial por delante de todas ellas - estas nuevas formas carnalescas ignoran la distinción entre actores y espectadores, entre deudores y acreedores, difuminando los límites mismos de la escena: el carnaval baja a la plaza, y los espectadores no asisten a él sino que lo viven. Es una extraña compensación de libertad, pues al no poder escapar del espacio del carnaval - no

³ Para el tema, se puede ver Eco, U., *Historia de la fealdad*, trad. María Pons Irazazábal, Debolsillo, 2011, p. 135 y ss.

⁴ Bajtin, M. M., *Op. cit.*, p. 11.

existen en efecto fronteras espaciales - el participante lo vive completamente entregado y sin miedo a ser juzgado por ello. Como dice Bajtin, el carnaval deviene una forma concreta de la vida misma:

[D]urante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada.⁵

De manera que, mientras que las fiestas oficiales de la Edad Media y principios del Renacimiento tendían a “consagrar la estabilidad, la inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes” buscando “el triunfo de la verdad prefabricada, victoriosa, dominante, que asumía la apariencia de una verdad eterna, inmutable y perentoria”,⁶ el carnaval se presenta como una “segunda vida del pueblo”, la cual “temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia”. Durante el carnaval, las relaciones jerárquicas entre los individuos desaparecían, y por unos momentos la estigmatización de la otredad, la alienación, se interrumpía y “[e]l hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes”.⁷

El dispositivo fundamental para que esto tuviera lugar era *la risa*. Ese gesto suponía la suspensión de lo establecido y la apertura de un espacio de inversión. La risa es un lenguaje propio, misterioso, iniciático, capaz de unificar lo separado, de cerrar el ciclo entre el nacimiento, la muerte y la renovación. Su lógica es la contradicción, la permuta, el “mundo al revés”. Es la afirmación por la negación. Durante las fiestas populares, la risa cristaliza por un carácter utópico dirigido contra toda jerarquía. Fuego purificador.

El humor carnavalesco es festivo y patrimonio de todos: es general, porque todos ríen; es universal, porque contiene a todo el mundo; es ambivalente, porque expresa en una misma forma los dos polos del cambio (lo que muere y lo que resucita). Además, no conoce límites, y es capaz de escarnecer a los mismos burladores sin ningún tipo de complejos. El *bufón* o *payaso* es por ello el personaje principal en estas festividades, pues sólo ellos pueden reír y hacer reír sin miedo al hundimiento, y porque ellos mismos no son actores que desempeñan

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*

un papel sobre el escenario sino bufones o payasos en todas las circunstancias de la vida. Como incidirá Bajtin más adelante:

La risa es una actitud estética hacia la realidad, definida pero intraducible al lenguaje de la lógica: es decir, es una determinada forma de la visión artística y de la cognición de la realidad y representa, por consiguiente, una determinada manera de estructurar la imagen artística, el argumento y el género. La ambivalente risa carnalesca poseía una enorme fuerza creadora y formadora del género. La risa solía abarcar e indagar un fenómeno en su proceso de cambio y transición, fijando en él ambos polos de la generación en su carácter permanente, edificante y renovador; en la muerte se prevé el nacimiento, en éste a aquélla, en el triunfo se percibe la derrota y en la coronación el destronamiento, etc. La risa carnalesca no permite que ninguno de esos momentos de cambio se vuelvan absolutos y se petrifiquen para siempre en su seriedad unilateral.⁸

La cosmovisión carnalesca es la creencia, en definitiva, en que todo es fluido, dinámico, nada es estable. Todo nace, muere y se regenera de nuevo. El miedo merece ser superado, pues los límites son volubles y permeables. El carnaval es expresión de una perspectiva universalista de la vida material y corporal aplicada al placer, a la fertilidad, al crecimiento y a la superabundancia. La deformidad se celebra gloriosa como oposición a la separación ontológica y a la idea de lo noble y armónico. Su principio es la grosería, la blasfemia, la obscenidad, la degradación... y la buena comida. A lo largo de su ensayo sobre la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Bajtin estudia las diferentes maneras en que esta cosmovisión evoluciona hasta correr el peligro de desaparecer, y la localiza no sólo en las festividades sino también en el lenguaje y una serie de obras literarias cultas, especialmente en Rabelais y en Cervantes. En las situaciones de los gigantes Gargantúa y su hijo Pantagruel, así como en muchas de las situaciones en las que el materialismo de Sancho Panza se opone como correctivo natural al idealismo abstracto de Don Quijote, el llamado por Bajtin *realismo grotesco* se afirma como un “inferior absoluto”, pues la tumba del cuerpo se abre y se celebra en sus orificios, vesículas y demás escatologías como producto genuino de la tierra, en una especie de “sentido de la tierra” renacentista.⁹ En el ámbito de lo popular, la risa es ese correctivo alegre y bienhechor.

⁸ Bajtin, M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, p. 310.

⁹ “La panza de Sancho Panza, su apetito y su sed, son aún esencial y profundamente carnalescas; su inclinación por la abundancia y la plenitud no tiene aún carácter egoísta y personal, es una propensión a la abundancia en general. Sancho es un descendiente directo de los antiguos demonios barrigones de la fecundidad que podemos ver, por ejemplo, en los célebres vasos corintios. En las imágenes de la bebida y la comida están aún vivas las

Como añade al punto Bajtin: “Se puede afirmar que la concepción del cuerpo del realismo grotesco y folklórico sobrevive hasta hoy (por atenuado y desnaturalizado que sea su aspecto) en varias formas actuales de lo cómico que aparecen en el circo y en los artistas de feria”.¹⁰ En ese sentido, la idea de la risa y del bufón nos devolvería a la figura del Joker. Su compañía es la contra-imagen de los héroes perfectos.¹¹ Su no-origen remite directamente a la convicción de un sentido fluido de las cosas más allá de todo límite ontológico. Joker se opone a la doctrina oficial que presenta el cuerpo individual como una entidad aislada del cuerpo popular que lo ha producido, e interioriza y celebra como suya toda cicatriz originaria causada por el ente social. Su imagen grotesca destaca sobre todo por su sonrisa marcada.¹² Esta sonrisa demuestra que “no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites”.¹³ Toda la escatología, hedonismo, y demás juegos sadomasoquistas son así sólo una expresión de esta comunión con el todo a través de lo que Bajtin denomina “dos cuerpos”: “uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo”. Su idea de la degradación es la de la reconciliación con la tierra.¹⁴ Un caos sonriente. Como el guionista Grant Morrison pone en boca del Joker en la quizás mejor y más sincrética presentación del personaje hasta la fecha:

¡Oh, sí! ¡Llena las iglesias de pensamientos sucios! ¡Introduce honestidad en la Casa Blanca! Escribe cartas en lenguas muertas a gente que no conoces. Pinta sucias palabras en las frentes de los niños! ¡Quema tus tarjetas de crédito y usa tacones altos!

ideas del banquete y de la fiesta”. Bajtin, M. M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1987, p. 26.

¹⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹¹ “Lo que nos interesa ante todo es la pintura de seres humanos extraordinarios, todos de carácter grotesco. Algunas de estas criaturas son mitad hombres mitad bestias, como, por ejemplo, el hipópodo —cuyos pies están calzados con zuecos—, las sirenas, los cinocéfalos —que ladran en vez de hablar—, los sátiros, los centauros, etc., constituyen, de hecho, una verdadera galería de imágenes del *cuerpo híbrido*. Y, naturalmente, gigantes, enanos y pigmeos, personajes dotados de diversas anomalías físicas: seres de una sola pierna, o sin cabeza, con el rostro en el pecho, un ojo único en la frente, los ojos sobre los hombros, sobre las espaldas, otros con seis brazos o que comen por la nariz, etc., todo ello constituye las *figuras anatómicas* de un grotesco desenfrenado que gozaban de inmenso favor en la Edad Media”. *Ibid.*, p. 311.

¹² En el número 1 de Batman (primavera de 1940) nos encontramos con la siguiente escena: “Lentamente, los músculos faciales estiran la boca del muerto hacia algo repulsivo. Una sonrisa espantosa. La señal de la muerte por parte del Joker - ¡Es... es horrible! - ¡Grotesco! ¡El Joker trae la muerte a sus víctimas con una sonrisa!” Kane, B./Robinson, J., Batman, nr. 1, primavera 1950. En *The Dark Knight* (C. Nolan, 2008), el Joker va marcando la cara de sus víctimas a la pregunta “Why so serious?”. En Bajtin, por su parte, se lee: “Entre todos los rasgos del rostro humano, solamente la boca y la nariz (esta última como sustituto del falo) desempeñan un rol importante en la imagen grotesca del cuerpo (...) Sin embargo, para lo grotesco, la boca es la parte más notable del rostro. La boca domina. El rostro grotesco supone, de hecho, una boca abierta, y todo lo demás no hace sino encuadrar esa boca, ese abismo corporal abierto y engullente”. Bajtin, M. M., *Op. cit.*, p. 285.

¹³ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

¡Las puertas del asilo están abiertas! ¡Llena los varios residenciales de asesinatos y violaciones. ¡Divina locura! ¡Que haya éxtasis, éxtasis en las calles! ¡Ríe y el mundo se ríe contigo!¹⁵



FIGURA 2: “The Reign of Emperor Joker (Part I of V): It's a Joker World, Baby, We Just Live In It!”, oct. 2000

El carnavalismo escenifica sobre todo la idea de la profanación, el coronamiento y el derrocamiento bufonesco. Pathos del cambio. La libertad como una “alegre osadía”. Son bien conocidas las prácticas carnavalescas en las que el payaso asumía por un tiempo el papel de rey, para luego ser depuesto.¹⁶ Joker mismo participa de manera más o menos explícita en ese juego (ver figura 2), y ya el regio color morado de su vestimenta lo ha dado siempre a entender. Esta profanación se extiende también al campo axiológico, con escenas como aquella en *Batman* (Burton, T., 1989) en la que el Joker irrumpe en la pinacoteca Fluegelheim de Gotham bajo el motivo “Gentlemen, let's broaden our minds” (“Caballeros, amplíemos nuestras mentes”) para arruinar todos sus cuadros: *La tasadora de perlas* de Vermeer, el retrato inacabado de G. Washington *El Ateneo* de G. Stuart - “One dollar Bill” -, las *Dos bailarinas en el escenario* y la escultura *Gran arabesco, segunda vez* de Degas, y *Autorretrato a la edad de 63 años* y *Los índicos de los pañeros* de Rembrandt. Sólo dejaría impoluta *Figura con carne* de Francis Bacon (“I kind of like this, Bob”) - en el guión original, *El grito* de E. Munch.¹⁷

¹⁵ Morrison, G./McKean, D., *Arkham Asylum: A Serious House on Serious Earth*, DC Comics, 1989, epílogo.

¹⁶ “Coronación-destronamiento es un rito doble y ambivalente que expresa lo ineludible y lo constructivo el cambio-renovación, la *alegre relatividad* de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica. En la coronación ya está presente la idea de un futuro destronamiento: la coronación desde un principio es ambivalente. El que se corona es un antípoda del rey verdadero: esclavo o bufón, con lo cual se inaugura y se consagra el mundo al revés del carnaval”. Bajtin. M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 2012, p. 245.

¹⁷ Se ha escrito sobre este ataque lo siguiente: “El ataque no destruye, sino que instituye con el aspaviento de la destrucción. No se trata, pues, de una práctica destructivista sino conceptualista, y más propia de los conceptualismos norteamericanos de los ochenta, que, a diferencia de la década precedente, al cuestionar los protocolos de fabricación del producto Arte se mostraron menos preocupados por su institucionalización museística que por su difusión mediática”. Fernández Porta, E., “La bienal de Gotham”, en: Fernández, L./Cucurella, E./Pareja, A. S. (eds.), *Batman desde la periferia. Un libro para fanáticos o neófitos*, Alpha Decay, Salamanca, 2013, p. 75.

Esta alegre relatividad se traduce en todo momento como deposición del sentido único de la identidad a lo largo de un juego infinito de transferencias, transformaciones y reflejos reflejados. En este sentido, la *máscara* “encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual” a través de un simbolismo inagotable. Como afirma Bajtin, “[l]o grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras”.¹⁸ Y así, el Joker mismo es sólo una máscara que, por momentos, porta incluso otra máscara (ver figura 3). En un mundo fluido, las máscara consolida el carácter interpretativo de todo acontecer.¹⁹

El grotesco no tiene por qué ser necesariamente realista, pues su historia viene



FIGURA 3: Joker “disfrazado” de payaso: a la izquierda, en la serie de TV (1966-68); a la derecha, en *The Dark Knight* (2008)

entreverada por muchas influencias que le salen al paso. De hecho, “[e]l grotesco degenera, al perder sus lazos reales con la cultura popular de la plaza pública y al convertirse en una pura tradición literaria”.²⁰ A partir de la segunda mitad del S. XVII, las formas y los ritos y espectáculos

carnavalescos empiezan a reducirse y falsificarse. De donde la fiesta era un espacio pactado de suspensión de la rígida normatividad oficial, ahora va paulatinamente quedando relegada a lo privado. Se produce además una formalización de las imágenes grotescas carnalescas, lo que induce a su manipulación para fines distintos a los que le pertenecían originariamente. En la introducción a *La obra de François Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y del Renacimiento*, Bajtin expone un elenco de estas nuevas relaciones, y así, por ejemplo, el Romanticismo resucita lo grotesco como reacción al rigor del clasicismo en una suerte de “grotesco de cámara” que el individuo practica y consume en soledad.²¹ En el *grotesco*

¹⁸ Bajtin, M. M., *Op. cit.*, p. 42.

¹⁹ “El Joker es alguien con cultura y conocimientos por encima de la media; todo él es pensamiento divergente, alusiones y correspondencias rápidas. Gesticula todo el tiempo. Es teatral e impredecible. Su lenguaje corporal cambia constantemente. Es el hombre espeluznante y aterrador que se sienta cerca de ti en el tren y hace que todos se sientan incómodos”. Brooker, W., *Fifth-dimensional Batman: An interview with Grant Morrison*, en: Pearson, R./Uricchio, W./Brooker, W., *Many more lives of the Batman*, British Film Institute, Palgrave, London, p. 46.

²⁰ *Ibid.*, 37.

²¹ “La cosmovisión carnalesca es traspuesta en cierto modo al lenguaje del pensamiento filosófico idealista y subjetivo, y deja de ser la visión vivida (podríamos incluso decir *corporalmente* vivida) de la unidad y el carácter inagotable de la existencia, como era en el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento”. *Ibid.*, p. 40.

romántico la risa pierde su carácter subversivo y toma poco a poco la forma de humor, glorificándose su potencial liberador pero perdiéndose su fuerza regeneradora. Lo *terrible* se separa del mundo humano y se transforma en algo exterior. El *diablo*, que en el realismo grotesco jugaba un papel lúdico, invertido, no-oficialista, encarna ahora la melancolía y la tragedia: las imágenes romántico-grotescas ya no buscan divertir o liberar, sino asustar y amedrentar. La *máscara* pierde entonces su vigorosa negación de la identidad y del sentido único, sirve ahora para encubrir y engañar. Si “en el grotesco popular la máscara cubre la naturaleza inagotable de la vida y sus múltiples rostros”, ahora “pierde casi totalmente su función regeneradora y renovadora, y adquiere un tono lúgubre. Suele disimular o esconder un vacío horroroso, la «nada»”.²² No será difícil ver la diferencia entre la máscara del Joker que encarna el principio del juego de la vida y la máscara del hombre-murciélago que ha perdido toda función dinámica para volverse un mero símbolo de la muerte.²³ El grotesco romántico es un grotesco de la noche. El grotesco popular, en cambio, toma la luz como un elemento imprescindible: es “primaveral, matinal y auroral por excelencia”, ya que “refleja el instante en que la luz *sucede* a la oscuridad”.²⁴

El grotesco, en definitiva, ofrece la función de liberar al hombre de las formas de la necesidad. Él le ofrece al ser humano “la posibilidad de un mundo totalmente *diferente*, de un orden mundial distinto, de una nueva estructura vital”.²⁵ Esa estructura deberá ser integradora de la divergencia, no excluyente de lo heterogéneo. Por eso la locura es un tema tan típico en el grotesco, “ya que permite observar al mundo con una mirada diferente, no influida por el punto de vista «normal», o sea por las ideas y juicios comunes”.²⁶ Mientras para la modernidad la locura o sin-razón es una cualidad que se ha introducido subrepticamente en el alma pero que por esencia no le pertenece,²⁷ para el grotesco popular “la locura es una parodia feliz del espíritu oficial, de la seriedad unilateral y la verdad oficial. Es una locura festiva”.²⁸ Igual que las Danzas de la Muerte en la iconografía medieval, las *Danzas Macabras* de Holbein o

²² *Ibid.*, p. 42.

²³ “La teatralidad y el engaño son agentes poderosos. Debes convertirte en algo más que un hombre en las mentes de tus oponentes” le dice su maestro Ra's al Ghul - en árabe: la cabeza del demonio - a un joven Wayne (*Batman Begins* [C. Nolan, Warner Bros., 2005]). En un sentido no necesariamente coincidente al aquí expuesto, la cuestión de la teatralidad por parte del superhéroe ha sido estudiada por Schlegel, J./Habermann, F., “You took my advice about theatricality a bit... literally. Theatricality and Cybernetics of Good and Evil in *Batman Begins*, *The Dark Knight*, *Spider-Man*, and *X-Men*”, en: Gray II, R. J./Kaklamanidou, B. (eds.), *The 21st Century Superhero. Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, Mc Farland, North Carolina, 2011, pp. 29-45.

²⁴ *Ibid.*, p. 43, nota 1.

²⁵ *Ibid.*, pp. 48-49.

²⁶ *Ibid.*, p. 41.

²⁷ *Ibid.*, p. 49. Cfr. también infra, cap. 5, § 3.

²⁸ *Ibid.*, p. 41.

Durero o las *Danzas de los Locos* de Brueghel y Bosch, la locura es un rasgo fundamental de un realismo grotesco que reivindica la contradicción como principio material del cuerpo integrado, más allá de la distinción entre mundo exterior y mundo interior que siglos después hará del cuerpo (y de su sentimiento) mero objeto de control. La locura grotesca de un personaje como el Joker recupera un principio orgánico-universalista que viene atado al cuerpo y a la tierra. Un principio que, según Bajtin, es “indestructible”; y que “aunque reducido y debilitado, sigue no obstante fecundando los diversos dominios de la vida y la cultura”.²⁹

**

“Soy un hombre enfermo” decía el hombre de Dostoievsky; “vos sabéis que soy un ignorante, un loco, un impertinente y un perezoso” había dicho antes el sobrino de Rameau. “Si no estuviera loco, no podría ser tan brillante”, dice ahora el Joker.³⁰ Todas las figuras del subsuelo saben bien de su locura, y disfrutan con ello. Detrás de esa conciencia resuena el anhelo de una verdad originaria y misteriosa que nos transporta hasta las Naves de los Locos y más allá, cuando el mundo era múltiple y la existencia se bailaba de manera luminosa y festiva. Como diría Bajtin: “un cierto estado carnalesco de la conciencia precede y prepara los grandes cambios, incluso en el campo de la ciencia”.³¹ Bajo el signo de esta esperanza, las formas carnalescas sobreviven al paso despótico de la modernidad, y así tenemos además de los ejemplos citados las obras de Moliere, Voltaire, Diderot, Swift, Sterne, Goya y sus pinturas negras, Nietzsche, Artaud, etc. Y en pleno siglo XX a Alfred Jarry, las corrientes surrealistas y expresionistas, a Jaroslav Hasek y el mundo al revés de *Las aventuras del soldado Schvejk*... así como a Beckett, Gombrowicz, Valle-Inclán, etc.

Y sin embargo, como advierte Foucault a cuenta de *El sobrino de Rameau* en la introducción a la tercera parte de su *Historia de la locura*, por mucho que nos gustaría situar estas figuras de la locura y el grotesco en el viejo parentesco de los locos y los bufones restituyéndoles todo el poder que estos últimos detentaban, la realidad es que ya es tarde para ello. No hay vuelta atrás. Pues entre ellos y nosotros ha sucedido el triunfo de la razón y sus formas de constituir la sin-razón, no como región externa reveladora de toda contingente condición sino como resto disfuncional con el que legitimarse a sí misma por necesidad. Es el paso de “aquel es un loco” a “aquel es mi loco” de acuerdo a un retorcido “nexo de posesión

²⁹ *Ibid.*, p. 37.

³⁰ Wein, L./Simonson, W., “Dreadful Birthday, Dear Joker...!”, en: *Batman*, nr. 321, DC Comics, marzo 1980.

³¹ Bajtin, M. M., *Op. cit.*, p. 50.

y de oscura pertenencia”.³² La sin-razón ya no queda fuera de la razón sino que ésta la ha cosificado para sus más fuscas intenciones. Se convierte en “razón de la razón”.³³ Como confirma el sobrino de Rameau:

Soy un pieza rara dentro de mi especie, sí, muy rara. En la actualidad, sin mí, ¿qué es lo que hacen? Aburrirse como perros.

Y en otro pasaje:

Hace ya mucho tiempo que existe el título de bufón de su majestad, pero jamás veremos el título de sabio de su majestad. Yo soy el bufón de Bertin y de otros muchos; quizá el vuestro, en este momento; a menos de que vos seáis mi bufón. El verdadero sabio no tiene necesidad de bufones. Aquel que tiene un bufón no puede ser un sabio; pero si no es un sabio, entonces es un bufón quien, a pesar de ser rey, no es más que el bufón del bufón. [...] Si por azar la virtud condujera a la riqueza, me volvería virtuoso, o lo simularía como nadie. Pero quieren que sea un bufón, y me esfuerzo por serlo.³⁴

El sobrino de Rameau actúa por conveniencia, tal y como le dicen que actúe (“Yo trabajo con gente que se aburre y a quien tengo la obligación de hacer reír. Pero sólo hace reír lo ridículo y lo enloquecido; por tanto, tengo que hacer el ridículo y el loco”).³⁵ Por una suerte de pacto tácito, él se vende como objeto-función dentro de un mecanismo mayor. Eso que para la época parecía una sencilla disposición moral, para nosotros se nos revela como destino histórico de un no-retorno. La locura ya *no puede* ser una explosión pura de antiguos poderes, pues como dice Foucault “[su] estado salvaje nunca puede ser restituido en sí mismo”.³⁶ La sinrazón “no designa ya esas regiones oscuras e inaccesibles que se transcribían para lo

³² “[L]a locura existe *con relación* a la razón, o al menos con relación a los «otros» que, en su generalidad anónima, están encargados de representarla y darle valor de exigencia; por otra parte, existe para la razón, en la medida en que aparece ante la mirada de una conciencia ideal que la percibe como diferencia con los otros. La locura tiene una doble razón de ser ante la razón; está, al mismo tiempo, del otro lado y bajo su mirada [...]. Lo que caracteriza a la locura [...] es la permanencia de una doble relación con la razón, esta implicación, en la experiencia de la locura, de una razón tomada como norma y una razón definida como sujeto de conocimiento”. Foucault, M., *Historia de la locura en la época clásica*, segunda parte, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, p. 286.

³³ Foucault, M., *Historia de la locura en la época clásica*, tercera parte, vol. 2, Fondo de Cultura Económica, México, 2018, p. 12.

³⁴ Diderot, D., *El sobrino de Rameau*, Bruguera, Barcelona, 1983, p. 81.

³⁵ *Ibid.*, p. 63.

³⁶ Foucault, M., Prólogo a “Locura y Sinrazón. Historia de la Locura en la época clásica”. Ed. Plon. 1961. En: Foucault, M., *Dits et Ecrits*, vol. 4 (1980-1988), Gallimard, Paris, 1994, p. 164. Prefacio a la primera edición de *Histoire de la folie*, p. vi.

imaginario en la mezcla fantástica de los mundos en el último punto del tiempo; revela la irreparable fragilidad de las relaciones de pertenencia, la caída inmediata de la razón en el poseer que busca su ser”.³⁷

Ése es el momento en el que la locura toma un nuevo sentido: el de desvelar precisamente ese juego de relaciones de pertenencia que la razón había constituido para beneficio del mundo moderno. La hiperconsciencia, que ya sólo puede ser no-cartesiana, recuerda el pasado trágico, es cierto, pero reconociéndolo ahora como un inmediato irrealizable. Los hombres del subsuelo empiezan entonces a abrazar el vacío como furia desatada, para desvelar ese juego de imposiciones y hacer retroceder a la razón a la esquina origen de la negociación. “Ser uno mismo ese ruido, esta música, este espectáculo, esta comedia, realizarse como cosa y como cosa ilusoria, ser por ello no solamente cosa, sino vacío y nada, ser el vacío absoluto de esta absoluta plenitud por la cual queda uno fascinado del exterior, ser, finalmente, el vértigo de esa nada y de ese ser en su círculo voluble, y serlo, a la vez, hasta el aniquilamiento total de una conciencia esclava y hasta la suprema glorificación de una conciencia soberana: tal es sin duda el sentido del *Sobrino de Rameau*”, dice Michel Foucault.³⁸ “Este relato” reconoce el hombre insecto de Dostoievsky “no es literatura, sino un castigo correctivo. Contar largas historias acerca de cómo, por ejemplo, estragué mi vida pudriéndome moralmente en un rincón, por falta de medios suficientes, perdiendo la costumbre de vivir y alimentando mi rencor en el subsuelo... eso, francamente, carece de interés; una novela necesita de un héroe, y aquí parece que se han recogido *de propósito* todos los rasgos de un antihéroe, y, lo que es más importante, todo ello produce una impresión desagradable, porque todos nosotros estamos divorciados de la vida, todos estamos lisiados, quien más y quién menos”.³⁹ La ambiciosa presión de la razón ha provocado a su antagonista y lo ha revelado al mundo; y al hacerlo, se ha delatado a sí misma y a la contienda en la que nunca había dejado de pelear.

Como apunta finalmente Foucault: “Desde el fondo mismo de la sinrazón es posible interrogarse sobre la razón, y nuevamente se encuentra abierta la posibilidad de re-captar la esencia del mundo en el torbellino de un delirio que totaliza, en una ilusión equivalente a la verdad, al ser y al no-ser de lo real”.⁴⁰ De oráculo inspirado en un pozo mágico de verdad a simple resto de lo que no es razón, y luego de nuevo al acceso de que todo lo que ha quedado

³⁷ Foucault, M., *Op. cit.*, p. 13.

³⁸ *Ibid.*, p. 16.

³⁹ Dostoievsky, F. M., *Apuntes del subsuelo*, Alianza, Madrid, 2002, p. 146.

⁴⁰ Foucault, M., *Op. cit.*, p. 17.

es un diálogo entre ella y la razón, la sin-razón reaparece en escena con una guerra por fin públicamente declarada. Ella se reconoce y despliega al fin como legítimo combatiente, y eso le restituye sus derechos en la negociación. A partir de ahora, dicen los anti-héroes, esto ha dejado ser un monólogo. Es un *diálogo*. “Quizás, señores, crean ustedes que estoy loco. Permítanme que me explique”,⁴¹ instaba al lector el hombre del subsuelo. Esta reivindicación del derecho a la palabra abre una nueva forma de entender el mundo que pasaremos a estudiar a continuación.

2. La novela polifónica

En 1919, en una reflexión llamada *Arte y responsabilidad*, Mijail Bajtin había tentado una salida al problema de la relación arte y vida, especialmente en relación a la obra de arte del lenguaje. Por un lado, las corrientes idealistas planteaban que el lenguaje parte de la interioridad individual hacia el mundo exterior (Vossler, Croce, L. Spitzer, etc., a partir de las teorías de Wilhelm von Humboldt). Por otro lado, el objetivismo abstracto, sobre la base del estructuralismo de Ferdinand de Saussure, había privado a la práctica individual de toda relevancia, ya que la lengua (y el arte por extensión) es sólo forma o estructura: el signo lingüístico es una unión sistemática y fija de significante y significado, en la que no cabe ningún tipo de arbitrariedad o espontaneidad.⁴²

Para Bajtin y su futuro círculo, sin embargo, ambas posturas fracasan en un punto. Si bien es cierto que la lengua no es una invención individual, por otro lado “[l]a lengua como sistema estable de formas normativamente idénticas es tan sólo una abstracción científica, productiva únicamente para ciertos fines teóricos y prácticos. Esta abstracción no se adecua a la realidad concreta del lenguaje”.⁴³ La forma y el contenido van unidos. Pero esa unión se produce en el nivel de lo social, por lo que el signo es fundamentalmente un signo ideológico histórico y mutable. Se descubre así una suerte de relación dialéctica entre la forma y su contexto, lo que hace de toda comunicación (verbal) una actividad dialógica. El lenguaje es un sistema de signos que requieren comprensión, no de señales que buscan reconocimiento.⁴⁴

⁴¹ Dostoievsky, F. M., *Op. cit.*, p. 46.

⁴² Cfr. Saussure, F., *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1945, especialmente pp. 191-206 y 127-145.

⁴³ Voloshinov, V. N., *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1992, p. 137.

⁴⁴ Véase Voloshinov, V. N., *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, trad. Tatiana Bubnova, Nueva visión, Buenos Aires, 1976, p. 887. Citado por Sultana Wahnón en *La hermenéutica de M. M. Bajtin*, en: Wahnón, S. (ed.), *El problema de la interpretación literaria. Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2009, p. 82.

Los actos enunciativos toman su forma del intercambio vivo entre los múltiples hablantes en sus contextos.⁴⁵

Más adelante, en la década de los 30, Bajtin denominaría a esta riqueza de discursos socialmente específicos “heteroglosia” (*разноречие, разноречивость*). En 1935, Bajtin escribe un ensayo de título *La palabra en la novela* donde defiende la peculiaridad del género novelesco para respetar y transmitir esa condición dialógica. Pudiendo ser interpretadas como respuesta a las teorías de Lukács - especialmente su *Teoría de la novela* de 1916 – las tesis de Bajtin ven en la novela “la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales”.⁴⁶ Las diferentes formas de “plurilingüismo social”, “plurifonismo individual” y estratificación interna coinciden en la novela como género dialogizado. Mientras que otros géneros literarios - la épica, la voz universal y omnisciente de la oficialidad; la lírica, la voz personal e incontestable del poeta – reproducen una sola voz, la novela en cambio renuncia a la idea de un solo lenguaje, o un solo hablante, o un solo dialecto predominante, pues sabe bien que la verdad es múltiple. La idea de una gramática universal, eso que Descartes había llamado en su día *Mathesis Universalis*,⁴⁷ no ha sido capaz de atender a la asombrosa variedad del mundo. Las fuerzas centrípetas (orientación a la unidad) son necesarias como elemento aglutinante del signo, pero deben atender también a las fuerzas centrífugas.⁴⁸ Cuando esto sucede, el diálogo se abre a la vitalidad de la palabra:

La orientación dialogística de la palabra es, seguramente, un fenómeno propio de toda palabra. Es la orientación natural de toda palabra viva. En todas sus vías hacia el objeto, en todas sus orientaciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa con ella.⁴⁹

El carácter dialógico de la palabra implica una comprensión activa. Como afirma Bajtin: “El hablante tiende a orientar su palabra, con su horizonte determinante, hacia el horizonte

⁴⁵ Como ha señalado Wahnón: “Para la escuela de Bajtin, la recepción de un discurso real no podía consistir solo en un mero registro pasivo de señales físico-acústicas asociadas a conceptos (descripción saussureana de la comunicación verbal), sino en un proceso de comprensión en función del contexto particular en que el enunciado se había emitido, razón por la cual todo participante en el proceso de la comunicación discursiva era entonces un oyente o receptor *activo*, i.e., alguien que, por decirlo en términos de Schleiermacher [...], hacía «el trabajo de comprender e interpretar». Por consiguiente, la lingüística bajtiniana habría sido la primera en hacer suya la revolucionaria tesis hermenéutica de la universalidad del comprender”. Wahnón, S., *Op. cit.*, p. 84.

⁴⁶ Bajtin, M. M., *La palabra en la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p. 81.

⁴⁷ Descartes, R., *Op. cit.*, regla III, p. 86.

⁴⁸ “Los procesos de centralización y de descentralización, de unificación y de separación, se cruzan en aquel enunciado que no sólo es suficiente para su lenguaje, sino también para su realización verbal individualizada, así como para el plurilingüismo, por ser partícipe activo en éste”. Bajtin, M. M., *Op. cit.*, p. 90.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 96.

ajeno del que entiende, y establece relaciones dialogísticas con los elementos de ese horizonte”.⁵⁰ O dicho con otras palabras: “La palabra vive, por decirlo así, en la frontera entre su contexto y el contexto ajeno”. Se trata de una doble vida. La significación no es unívoca ni unilateral, sino que implica a dos agentes en uno o varios contextos dentro de una “interorientación dialógica”. El lenguaje es diverso, porque la realidad también lo es. La realidad es diversa, y el diálogo así lo manifiesta.

Para Bajtin, es en la novela como género donde mejor se corroboran estas reflexiones acerca del lenguaje y la lengua literaria. Mientras otros géneros literarios, debido a su forma particular, encuentran una gran dificultad para reflejar toda plurivocidad, la novela es capaz de plasmar esta originaria condición de la palabra precisamente porque ella es el relato de “hombres que hablan”, es decir: palabras “representada[s] artísticamente [...] por medio de la palabra (autor)”; palabras social e históricamente concretas y determinadas; palabras ideologemas, pues ellas son siempre “un punto de vista especial acerca del mundo”.⁵¹ El héroe de la novela vive en su propio universo ideológico, y lo enfrenta a los universos ideológicos de los otros personajes *en diálogo*. La palabra del héroe de novela no es preexistente, es decir, no es reconocida por la autoridad del pasado. Es una palabra *divergente*, que independientemente de lo que diga ya por el mero hecho de arrancar a hablar “tiende a definir las bases mismas de nuestra actitud ideológica ante el mundo”.⁵² En términos políticos, podríamos hablar de *una palabra democrática* surgida del derecho a la diferencia frente a una palabra totalitaria que la acalla por principio. Las palabras autoritarias

pueden dar forma a contenidos diversos: la autoridad como tal, el autoritarismo, el tradicionalismo, el universalismo, la oficialidad. Esas palabras pueden tener zonas diferentes (una cierta distancia de la zona de contacto), y diferentes relaciones con el oyente-receptor sobreentendido (un fondo aperceptivo supuesto por la palabra, un cierto grado de reciprocidad, etc.).⁵³

La palabra polifónica, en cambio, “es una palabra contemporánea, nacida en la zona de contacto con la contemporaneidad en desarrollo, no terminada” que implica una distancia de reacción:

⁵⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 149-150.

⁵² *Ibid.*, p. 158.

⁵³ *Ibid.*, p. 161.

Nuestro proceso de formación ideológica es precisamente la lucha intensa en nuestro interior por la supremacía de los diversos puntos de vista ideológico-verbales, los modos de enfoque, las orientaciones, las valoraciones. La estructura semántica de la palabra intrínsecamente convincente no es *acabada*, sino *abierta*; es capaz de descubrir, en cada nuevo contexto dialógico, nuevas *posibilidades semánticas*.⁵⁴

*

Bajtin no lo menciona y habla todavía de “fusión”, porque él desconocía los procesos de totalización diagnosticados por Foucault con los que la razón cosificaba todo lo que no fuese ella misma, de modo que no podía establecer esa conexión. Pero la novela es en realidad la segunda pilastra de un puente unidireccional que cubre la brecha abierta por la modernidad, una construcción alterna que sustenta como nueva forma genérica consumada la pasarela que discurre de la originariedad carnavalista a la orilla de los sujetos reencontrados.⁵⁵ Entendido de esa manera, Bajtin reproduciría en la práctica la argumentación que con la que Foucault había explicado el surgimiento de los anti-héroes del subsuelo, a saber, como forma de recuperar la palabra en un mundo que nos había privado de ella cuando no nos permitía ya más volver al principio de partida. El estudio que hace Bajtin de la palabra en la novela transcribe a la cuestión de los géneros literarios el problema de la pugna por la palabra recuperada y su transfiguración en diálogo:

La novela es la expresión de la conciencia lingüística galiléica que rechazó el absolutismo de la lengua unitaria y única, es decir, el reconocimiento del lenguaje propio como centro semántico-verbal único del universo ideológico, y advirtió la existencia de la multitud de lenguas nacionales y, especialmente, de lenguajes sociales, capaces de ser, igual de bien, “lenguas de verdad”, y, a su vez, ser también lenguajes relativos, objetuales y limitados de los grupos sociales, de las profesiones, de la vida de cada día.⁵⁶

La novela es el intento de “descentralización semántico-verbal del universo ideológico” como *rechazo* de un anterior universo centralizado. “Se trata” dice Bajtin “de un viraje muy

⁵⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁵⁵ Ver Bajtin, M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, cap. IV: El género, el argumento la estructura en las obras de Dostoievski, especialmente pp. 241 y ss. En la p. 301, se lee: “La literatura del siglo XVIII, sobre todo la de Voltaire y Diderot, que se caracteriza por combinar la carnalización con la alta cultura dialógica sustentada por la Antigüedad clásica y por los diálogos renacentistas, tuvo una gran importancia en la asimilación dostoievskiana de la tradición carnavalesca. *Es allí donde Dostoievski encontró una fusión entre la carnalización y la idea filosófica racionalista* y, en parte, el tema social”. La cursiva es mía.

⁵⁶ Bajtin, M. M., *La palabra en la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p. 182.

importante, y en esencia radical, de los destinos de la palabra humana: las intenciones semántico culturales y expresivas se ven liberadas de la autoridad del lenguaje único y, en consecuencia, el lenguaje pierde la facultad de ser percibido como mito, como forma absoluta del pensamiento”.⁵⁷ Pero un viraje a la postre posterior a la palabra totalitaria. Eso explica que la palabra novelada en su sentido polifónico tardase tanto en surgir, y que sólo a partir de Dostoievsky gocemos plenamente de ella:

El problema de la prosa novelesca en la antigüedad es muy complejo. Los embriones de auténtica prosa bivocal y bilingüe no siempre fueron suficientes para la novela, como estructura compositiva y temática definida, y se desarrollaron predominantemente en otros géneros: novela realista, sátira, algunas formas biográficas y autobiográficas, algunos géneros puramente retóricos (por ejemplo la diatriba), los géneros históricos y, finalmente, los epistolares. En ellos encontramos, por todas partes, embriones de orquestación novelesca auténtica del sentido por medio del plurilingüismo [...] Pero en ese ámbito de la antigüedad tales elementos, dispersos en los diversos géneros, no se han unido en el cauce pleno y unitario de la novela, sino que han determinado solamente modelos simplificados, aislados de la línea estilística de la novela.⁵⁸

En *La palabra en la novela*, Bajtin hace una breve genealogía de los géneros que, entrada la modernidad, van recuperando la conciencia de la necesidad de retomar la palabra. Y así habla por ejemplo del plurilingüismo de Don Quijote y sus “diálogos novelescos con Sancho”, de la sustitución de “[l]a desorientación social del romanticismo caballeresco abstracto” por la “clara orientación social y política”, de la “novela de la prueba”, de la “novela picaresca”, el “patetismo barroco”,⁵⁹ de la novela de aventuras, de la novela patético-psicológica, y sobre todo de aquellas nuevas formas literarias que retoman la figura entre el tonto y el pícaro, es decir el *bufón*.⁶⁰ Pero estos son sólo tímidos intentos hasta su definitiva

⁵⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 186-187.

⁵⁹ “El patetismo barroco se define a través de la apologética y de la polémica. Éste es el pathos de la prosa que percibe constantemente la oposición de la palabra ajena, del punto de vista ajeno; es el pathos de la justificación (autojustificación) y de la acusación. La idealización heroizada de la novela barroca no es épica; al igual que en la novela caballeresca, es una idealización polémico-abstracta, y, además, apologética; pero al contrario que la novela caballeresca, es profundamente patética, y tiene tras ella fuerzas socioculturales reales, conscientes de sí mismas”. *Ibid.*, p. 209.

⁶⁰ “[E]ntre el pícaro y el tonto aparece, como una combinación original de ellos, la figura del bufón. Es éste un pícaro que se pone la máscara de tonto para motivar, mediante la incompreensión, las desnaturalizaciones desenmascaradoras y la mezcla de lenguajes y nombres elevados. El bufón es una de las figuras más antiguas de la literatura, y su lenguaje, determinado por la posición social específica (por los privilegios del bufón), es una de las formas más antiguas de discurso humano en el arte. En la novela, las funciones estilísticas del bufón, así

conformación. De ahí que podamos decir que, puestos en relación, *La palabra en la novela* de 1935 y sus análisis de la obra de Dostoievsky en *Problemas de la poética de Dostoievsky* – originariamente publicada en 1929 bajo el título *Problemas de la obra de Dostoievsky* (*Проблемы Творчества Достоевского*), luego revisada y ampliada para su publicación en 1963 con el título definitivo - forman un todo de continuidad en la teoría bajtiniana, pues una desarrolla el desafío propuesto por la otra. Como ratifica el solo comienzo de la obra sobre el novelista ruso:

Consideramos que Dostoievski es uno de los innovadores más grandes en el terreno de la forma artística. De acuerdo con nuestra convicción, creó un tipo totalmente nuevo de pensamiento artístico, que hemos denominado convencionalmente *polifónico*. Este tipo de pensamiento artístico encontró su expresión en las novelas de Dostoievski, pero su importancia rebasa los límites de la creación puramente novelesca y concierne a algunos fundamentos principales de la estética europea. Incluso se puede decir que Dostoievski creó una especie de nuevo modelo artístico del mundo, en el cual muchos de los momentos básicos de la antigua forma artística fueron sometidos a una transformación radical. El propósito del presente trabajo busca justamente descubrir esta innovación *fundamental* de Dostoievski mediante un análisis teórico literario.⁶¹

Según Bajtin, el principal logro de Dostoievsky es haber sabido por fin materializar la constituyente *bidireccionalidad* del lenguaje y de la realidad humana. Como él mismo indica, la recepción crítica de la obra de Dostoievsky (Rozanov, Volinski, Merezhkovski, Shestov, etc.) se había limitado hasta entonces a señalar un conjunto de posiciones defendidas por sus héroes, a menudo conducentes a demostrar el punto de vista ideológico personal del mismo autor. Lejos quedaba para ese tipo de recepción crítica su punto de vista filosófico *fundamental*. “Para unos autores”, dice Bajtin, “la voz de Dostoievsky se funde con las voces de algunos de sus héroes; para otros, representa una síntesis específica de todas esas voces ideológicas, y finalmente, para otros más, su voz queda sofocada por las últimas”.⁶² Se ignora en todo ello la “visión artística conclusiva”.

Pero el hecho de que cuando nos acercamos a una novela de Dostoievsky los sentimientos y las ideas que en nosotros se despierten sean múltiples y variables, y de que

como las funciones del pícaro y del tonto, están totalmente determinadas por la actitud hacia el plurilingüismo (hacia sus estratos elevados); el bufón es el que tiene derecho a hablar en lenguajes no reconocidos, y a desnaturalizar premeditadamente los lenguajes consagrados”. *Ibid.*, p. 219.

⁶¹ Bajtin, M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, p. 55.

⁶² *Ibid.*, p. 57.

nunca sepamos completamente qué es lo que quiere significar el autor si es que acaso quiere significarnos un contenido en concreto; el hecho, en fin, de que no deje de sorprendernos la valentía de un autor capaz de insuflar de vida a unas creaciones que a la primera oportunidad discrepen con él e incluso se le opongan; todo eso tiene que ver con que Dostoievsky no reúne esclavos para construir su mausoleo, sino personas *libres* con voz propia. En ese sentido:

*La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se despliega la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma concepción artística del autor, no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado propio. Por eso la palabra del héroe no se agota en absoluto por su función caracteriológica y pragmático-argumental común, aunque tampoco representa la expresión de la propia posición ideológica del autor (como, por ejemplo, en Byron). La conciencia del héroe aparece como otra, como una conciencia ajena, pero al mismo tiempo tampoco se vuelve objetual, no se cierra, no viene a ser el simple objeto de la del autor. En este sentido, en Dostoievski la imagen del héroe no es la imagen objetual de la novela tradicional.*⁶³

La mención a Byron es hartamente interesante. Y es que el romanticismo de Lord Byron es el epítome de esa tendencia a fundir la voz de la obra de arte con una individualidad, la cual devuelve la idea de que el mundo es y debe ser por sí mismo unilateralidad. Hasta ese momento, el desarrollo hegemónico de la obra de arte occidental ha sido justamente el perfeccionamiento de la *monofonía*. Y así, la épica había relatado de manera *monológica* los valores del pueblo, la nación, la historia, en un mundo objetivo y cerrado donde el autor no habla con el héroe sino sobre él.⁶⁴ O la lírica había cantado los valores desde el sujeto

⁶³ *Ibid.*, p. 59. La cursiva es del autor.

⁶⁴ Cfr. el ensayo de Bajtin “Épica y novela” en Bajtin, M. M., *Problemas de literatura y estética* (1975). En *Problemas de la poética de Dostoievski*, se lee: “El mundo de Tolstoi es monolíticamente monológico; la palabra del héroe se encuentra encerrada en el marco intangible del discurso del autor acerca de él. También la última palabra del héroe aparece en la envoltura de la palabra ajena (la del autor); la autoconciencia del héroe es tan sólo un momento de su imagen estable”. Bajtin, M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, p. 140.

particular cuando el mundo parecía haber quedado reducido al atomismo particular. Los héroes en ambas formas artístico-literarias batallaban por defender la ideología del momento, y sus gestas eran sólo una excusa material donde la forma se cerraba en el contenido (y viceversa) de manera centrípeta. El discurso del héroe no era autónomo respecto de la forma del discurso. En Dostoievsky, en cambio, [e]l discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es tan autónomo como un discurso autoral normal”.⁶⁵ La palabra del héroe es independiente, y emplazada junto a la palabra del autor ambas suenan al mismo volumen. Con esta nueva arquitectónica artística, Dostoievsky destruye las formas establecidas de la novela europea, básicamente monológica, y alumbra la *novela polifónica*.

Hemos estudiado detalladamente el empeño no declarado de la modernidad por codificar la otredad como cosa, por cosificarla. La base de la novela polifónica, lejos de esa práctica, es la afirmación del “yo” ajeno no como objeto sino como sujeto libre y autónomo.⁶⁶ A lo largo de *Problemas...*, Bajtin propone multitud de ejemplos para demostrar que la propuesta de Dostoievsky “no consiste en haber proclamado monológicamente el valor de la personalidad (lo cual se había hecho antes que él) sino en haber podido visualizarla de un modo artístico y objetivo y haberla mostrado como otra, una personalidad ajena sin hacerla lírica, sin fundir con ella su propia voz y al mismo tiempo sin rebajarla hasta una realidad psíquica objetualizada”.⁶⁷ No se trata ni mucho menos de ensalzar la individualidad unívoca, sino de reivindicar una nueva individualidad donde quepan todas las individualidades. “El yo que conoce y que juzga el mundo como objeto no aparece aquí en singular sino en plural. Dostoievski había superado el solipsismo”.⁶⁸

El logro de Dostoievsky consiste en haber sabido formular un espacio donde esto se vuelve posible. La *novela polifónica* es la unidad suprema en la que varios mundos y conciencias autónomas se conjugan de manera *dialógica*. No se trata de una unidad del diálogo en el sentido dramático, pues la unidad del drama precisa de la unidad monolítica del autor y no permite la introducción de la multiplicidad de planos – en otras palabras: “En el drama el diálogo debe ser de una sola pieza”.⁶⁹ El diálogo en la novela polifónica es heterogéneo, y sus trozos no se combinan directamente como unidad sino que “forman parte

⁶⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁶ “Para el autor, el héroe no es «él» o «yo», sino un «tú» con valor pleno, es decir, otro «yo» equitativo y ajeno (un «tú eres»”. *Ibid.*, p. 151.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 208.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 77.

del horizonte íntegro de uno u otro personaje, se comprenden en el plano de una u otra conciencia”.⁷⁰

Básicamente, lo que Bajtin dice es que Dostoievsky logra la *composición sinfónica* para la obra de arte literaria. A diferencia de otras composiciones que priman la melodía por encima de todo, Dostoievsky escuchaba y amplificaba todas las voces a la misma intensidad de manera equilibrada.⁷¹ Bajtin reproduce con asentimiento las reflexiones de L. P. Grossmann acerca de este *carácter musical* de la estructura de Dostoievsky, especialmente cuando refiere a una carta del propio Dostoievsky a su hermano a cuenta de *Apuntes desde el subsuelo*:

La novela se divide en tres capítulos [...] El primer capítulo puede ser como un pliego y medio [...] ¿Acaso hay que publicarlo por separado? Se van a reír de él, además de que sin los otros dos capítulos (los principales) perdería todo su jugo. Tú entiendes lo que es la *modulación* en la música. Es exactamente lo que hay aquí. En el primer capítulo parece que sólo hay verborrea; pero ésta de repente, en los siguientes dos capítulos, se resuelve mediante una catástrofe inesperada.⁷²

“Todo en la vida es contrapunto, es decir, contraposición” decía M. I. Glinka, uno de los compositores favoritos de nuestro autor.⁷³ En las novelas de Dostoievsky, los diferentes elementos (diálogos-ideas, capítulos, desdoblamiento de los personajes y conversaciones con sus dobles, rupturas acentuales, así como materiales y rasgos de estilo) se combinan y estructuran conforme el *contrapunto*. “Es por eso” cita Bajtin a Grossman “que el libro de Job, el Apocalipsis de san Juan, los textos evangélicos, la palabra de Simeón Neoteólogo y todo aquello que alimenta las páginas de sus novelas y les comunica un tono especial a unos u otros capítulos, se conjuga de una manera especial con el periódico, el chiste, la parodia, la escena callejera, lo grotesco e incluso el panfleto”.⁷⁴ Excepto que ya no hay unidad personal de estilo, sino una nueva “unidad supravocal, supravocal, supracental”.⁷⁵ Sus

⁷⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁷¹ “Lo principal en la polifonía de Dostoievsky consiste precisamente en el hecho de que todo tiene lugar entre conciencias diversas, es decir, lo que importa es su interacción e interdependencia. [...] No hay que aprender de Raskólnikov ni de Sonia, ni de Iván Karamázov o Zósimo, separando sus voces de la totalidad polifónica de las novelas (y por lo mismo tergiversándolas); hay que aprender del mismo Dostoievsky como creador de la novela polifónica” *Ibid.*, p. 110.

⁷² Cfr. Dostievsky, F. M., *Cartas*, I, p. 365. Citado en Bajtin, M. M., *Op. cit.*, p. 120.

⁷³ Cfr. *Творчество Ф.М. Достоевского. Сборник*, Academia de Ciencias, Moscú, 1959, pp. 341-342. Citado en Bajtin, M. M., *Op. cit.*, p. 121.

⁷⁴ Grossman, L. P., *Поэтика Достоевского*, Academia Estatal de Ciencias del Arte, Moscú, 1925, p. 165. Citado por Bajtin en *Op. cit.*, p. 73.

⁷⁵ Bajtin, M. M., *Op. cit.*, p. 124.

espacios son un coro de voces cantando simultáneamente en fuga más allá de toda univocidad monolítica. Las críticas por parte de los representantes del canon de estilo a esa perturbadora disparidad de los elementos en Dostoievsky vienen precisamente a corroborar este logro de su obra.

**

El potencial político de la teoría bajtiniana del dialogismo es indubitable. Ella no se limita sólo al nivel lingüístico sino que trasciende a lo metalingüístico.⁷⁶ Para Bajtin, el dominio de la palabra o discurso (*слово*) es un programa de relaciones antropológicas.⁷⁷ El dialogismo es una cosmovisión.⁷⁸ La vida es diálogo. Desde una cierta concepción perspectivista de la verdad,⁷⁹ el carácter intersubjetivo de la palabra bajtiniana es fundamentalmente *democrático*. Ken Hirschkop lo ha desglosado en cuatro aspectos: como unidad dialógica a pesar de la eventual asimetría de sus diálogos; como diálogo entre uso cotidiano de la conciencia y las instituciones; porque asume el riesgo de la propia exposición de los agentes dialogantes sin reservas; y finalmente, porque esa palabra política no habla sólo de una vida histórico-política particular sino de una postura fenomenológica en sí misma.⁸⁰ La palabra dialógica es una cosmovisión que da forma a un mundo “histórico, abierto, contemporáneo, «planteado como tarea»”.⁸¹

Bajtin era naturalmente consciente de esta condición global de la palabra dialógica, no sólo desde un fondo utopista⁸² sino histórico-material. Él había respaldado las teorías de Otto

⁷⁶ “Para nuestros propósitos tienen capital importancia las facetas de la vida de la palabra, de las cuales se abstrae la lingüística; por eso nuestros análisis subsiguientes no son de carácter lingüístico en sentido exacto, sino que más bien están relacionados con la metalingüística, entendiendo por ésta el estudio de los aspectos de la vida de la palabra”. Bajtin, M. M., *Op. cit.*, p. 335. En *Mikhail Bakhtin: Le principe dialogique* de 1981, T. Todorov había traducido el concepto como *translingüística*, si bien en la versión de 1963 Bajtin emplea el término metalingüística (металингвистика), parece ser que siguiendo a B. L. Whorf (*Collected papers on Metalinguistics*, Washington, 1952). Cfr. Bajtin, M. M., *Op. cit.*, p. 335, nota del traductor.

⁷⁷ Bajtin, M. M., *Op. cit.*, p. 337 y ss.

⁷⁸ Como afirma Sultana Wahnón: “dado el presupuesto o filosófico de que la forma o estructura de una obra literaria no era nunca pura materia, sino más bien materia significativa – forma en el sentido kantiano de la palabra –, el hecho de haber penetrado en la arquitectura artística de las obras de Dostoievski equivalía, en el método bajtiniano, a haber penetrado también en el *sentido* o contenido de esas obras, que no era sino el dialogismo o polifonía, entendido ahora como *visión del mundo* y no ya solo como principio de estructuración formal”. Wahnón, S., *Op. cit.*, p. 91.

⁷⁹ Wahnón, S., *Op. cit.*, p. 103.

⁸⁰ Hirschkop, K., *Op. cit.*, pp. 107-108.

⁸¹ *Ibid.*, p. 108. Para este tema, recomiendo Sánchez-Mesa Martínez, D., *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijail Bajtin*, Comares, Granada, 1999.

⁸² Cfr. p. ej. Morson, G. S./Emerson, C., *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford University Press, 1990; Gardiner, M., “Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique”, *Utopian Studies*, vol. 3, nr. 2, 1992, pp. 21-49. Ken Hirschkop afirma lo siguiente: “Bajtin no consideraba su giro hacia el lenguaje un movimiento secularizado, puesto que él cree que la estructura del lenguaje reflejaba los preceptos de la ética cristiana”. Hirschkop, K., *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy*, Oxford University Press, Oxford, p. 197.

Kaus,⁸³ quien había visto en la novela polifónica un producto propio de la época capitalista en sentido amplio. Para Kaus, la novela polifónica expresaba la manera en la que el capitalismo había acabado con el aislamiento de mundos que antes eran autosuficientes y cerrados unos a otros de acuerdo con una tendencia a la nivelación que palatinamente reduciría la diferencia a la dicotomía capitalistas-proletarios. Incluso el propio Marx estaría de acuerdo con el hecho de que el capitalismo necesita del axioma de la igualdad.⁸⁴ Bajtin refrendaría esta idea especialmente para el caso de Rusia.⁸⁵ Por necesidad, el capitalismo rompe las antiguas relaciones monológicas y las reemplaza por relaciones de intercambio de equivalentes que exigen naturalezas equivalentes, desencadenando de esa manera una lógica de contradicciones (hegemonía vs. igualdad) que aún está por resolverse. El caldo de cultivo para la democracia política moderna se demuestra con ello el mismo que para la novela polifónica: el dialogismo entre voces que, sin serlo necesariamente *de facto*, sí se ven iguales *de iure*:

Si planteamos la pregunta acerca de las premisas y factores extraartísticos que hicieron posible la producción de una novela polifónica, en este caso tampoco es conveniente que nos dirijamos a los hechos subjetivos por más profundos que fuesen. Si la multiplicidad de planos y las contradicciones se le ofreciesen a Dostoievski o se le presentasen como un hecho de una vida particular, como un espíritu polifacético y contradictorio, suyo o ajeno, entonces Dostoievski habría sido un romántico y habría creado una novela monológica sobre el devenir contradictorio del espíritu humano que correspondería efectivamente a la concepción hegeliana. Pero en realidad Dostoievski sabía encontrar lo polifacético y lo contradictorio no en el espíritu, sino en el mundo social objetivo. En este mundo social los planos no representaban etapas, sino *campamentos*, y las relaciones contradictorias entre ellos no eran un camino ascendente o descendente para una personalidad, sino un *estado de la sociedad*. La multiplicidad de planos y el

⁸³ Kaus, O., *Dostoievsky und sein Schicksal*, Berlin, 1923.

⁸⁴ Cfr. especialmente la sección primera de *El capital*, sobre todo el capítulo dedicado a la dialéctica de la forma mercantil y la forma de equivalente. Marx, K., *Das Kapital*, t. 1, MEW 23, pp. 62-79.

⁸⁵ “Efectivamente, la novela polifónica sólo pudo realizarse en la época capitalista. Es más, el suelo más fértil para ella se encontraba en Rusia, donde el capitalismo llegaba de una manera casi catastrófica y, en su proceso de avance, encontró una heterogeneidad aún intacta de mundos y grupos sociales que no habían debilitado, como en Occidente, su carácter individual cerrado. En Rusia, la esencia contradictoria de una vida de la sociedad en proceso de formación, que no cabía en el marco de una conciencia monológica segura y contemplativa, tuvo que manifestarse con una claridad especial. Al mismo tiempo la peculiaridad de los mundos en colisión, sacados de su equilibrio ideológico, tuvo que aparecer como especialmente plena y clara. Con esto se crearon las premisas objetivas de la multiplicidad de planos y voces de la novela polifónica”. Bajtin, M. M., *Op. cit.*, p. 82.

carácter contradictorio de la realidad social aparecían como un hecho objetivo de la época.⁸⁶

Lo que Bajtin viene aquí básicamente a decir aquí en terminología marxista-hegeliana es que la creación artística puede tener diferentes resultados dependiendo de la implicación del autor ya con el espíritu subjetivo ya con el espíritu objetivo. Dostoievski, dice Bajtin, “pertenecía *subjetivamente* a las múltiples contradicciones de su tiempo, cambió de proyecto ideológico pasando de uno a otro y, en este sentido, la coexistencia en la vida social objetiva de los diversos planos representaba para él etapas de su vida y de su desarrollo espiritual”. Se trataba sin duda de una experiencia profunda que pudiera haber orientado su obra en una dirección monológica (romántica, naturalista, épica, etc.). Y sin embargo, Bajtin asegura que esa experiencia “sólo le ayuda a comprender más profundamente las contradicciones ampliamente difundidas entre los hombres, y no entre las ideas dentro de una sola conciencia. De este modo, las contradicciones *objetivas* de la época determinaron la obra de Dostoievski, no en el nivel de vivencia personal en la historia del espíritu, sino en el nivel de su visión objetiva, como fuerzas coexistentes simultáneas”.⁸⁷ Esto ofrece como resultado una obra que escapa de la tentación monológica para hacerse eco de la realidad objetiva de su contexto material.

A lo largo de este trabajo hemos analizado la narrativa Batman principalmente a partir de su personaje principal: un Bruce Wayne llamado a convertirse en (super)héroe contemporáneo. Los hallazgos que ahí pudiéramos haber ido revelando han venido siempre en relación con la voz del personaje principal. Como resultado, hemos ido dando a conocer la imagen de un mundo que se impone monológico a través de los ojos de su héroe también monológico. Hemos estudiado, básicamente, su *ideología* y las genealogías de su gestación. El análisis ha sido en todo punto fructuoso para entender la relación entre la perspectiva del personaje y la propia configuración monológica del mundo que lo trajo a la luz. El cómic de superhéroes y sus subproductos se demostraba como la plataforma perfecta para legitimar y perpetuar un sistema de producción de valores: Batman representa como pocos personajes contemporáneos una cosmovisión monista cuya férrea afirmación del ser deriva necesariamente en la negación del pensamiento ajeno. Todo el recorrido que hemos hecho, desde su creación por la demanda y el imperativo editorial hasta un profundo carácter

⁸⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁸⁷ *Ibid.* La cursiva es mía.

antidemocrático que desembocará en el subjetivismo nihilista, todo ello ha demostrado la absoluta obsesión del personaje y su mundo por el *centro*. Al igual que Bajtin decía de la crítica sobre Dostoievski, la crítica literaria de los capítulos 2 al 4 de nuestro trabajo ha sido “una respuesta ideológica inmediata a las voces de sus héroes”.⁸⁸ La crítica sintomática al personaje protagonista no podía ser ni más ni menos más que eso: una crítica *subjetiva* al personaje y su tipología. No le resultaba posible dar cuenta de ningún otro tipo de arquitectónica artística.

Pero la llegada del Joker a nuestro análisis automáticamente ha transformado esa constricción y nos ha descubierto un vasto horizonte de posibilidades dialógicas basadas en realidades materiales transversales *objetivas*. Sus formas grotescas y los insólitos aspavientos de su risa nos ponían automáticamente en contacto con una “percepción carnavalesca del mundo” y transformaban inmediatamente la narrativa superheroica en una *literatura carnavalizada*, entendiendo ésta como “aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folclore carnavalesco (antiguo o medieval)”.⁸⁹ El personaje del Joker representa en efecto una actitud de vida y fuerza regeneradora que sin duda tiene que ver con la cosmovisión carnavalesca, pero no sólo es eso. Se trata además de que su inclusión en la narrativa como antagonista principal denuncia de manera fundamental las actitudes monistas del héroe y sirve de determinante contrapeso. El Joker no sólo representa el carnaval, es que él *hace* a la narrativa un carnaval. Él es la heteroglosia que trae la heteroglosia. Como confirma Bajtin con un simbolismo que nosotros mismos ya habíamos utilizado para presentar al personaje:

Los lenguajes del plurilingüismo, como *dos espejos dirigidos uno hacia el otro*, que, reflejando cada uno de manera propia un fragmento, un rincón del mundo, obligan a adivinar y a captar, más allá de los aspectos recíprocamente reflejados, un mundo mucho más amplio, multifacético y con más horizontes de lo que está en condiciones de reflejar un solo lenguaje, un solo espejo.⁹⁰

La participación del Joker transforma la narrativa en dialogismo. El tándem seriedad/comicidad condensado en la eterna y fundamental confrontación Batman/Joker

⁸⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 218.

⁹⁰ Bajtin, M. M., *La palabra en la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p. 229. La cursiva es mía. Para la “imagen-cristal”, cfr. *infra*, cap. 5, § 2.1. Nietzsche también había hablado del hombre de conocimiento como un espejo. Cfr. Nietzsche, F., *Jenseits von Gut und Böse*, § 207, KSA 5, p. 135; *Also sprach Zarathustra*, “Von der unbefleckten Erkenntnis”, KSA 4, p. 157.

conecta el comic-book superhéroe con eso que los antiguos llamaron “σπουδογέλοιοι”, es decir, lo cómico-serio”,⁹¹ y ya desde su primera aparición el tratamiento formal de su reivindicación carnavalesca convierte a la narrativa Batman en un magnífico ejemplo de obra de arte dialógica. La imprescindible presencia del Joker conquista la *polifonía* para el género cómic. Con él, el cómic reivindica su denominación de origen (comic = cómico) como interrupción carnavalesca de la cadencia oficial, y lo convierte en un importante baluarte contemporáneo en la guerra efectiva por el reconocimiento de la diferencia y el derecho a la palabra.

¿Es el cómic una nueva novela polifónica? Ésta es una pregunta altamente pertinente, aunque no libre de riesgos. Como para la novela en su día,⁹² conocemos las complicaciones que ha tenido el pensamiento crítico para restituir el valor artístico del comic⁹³ – la sombra de la estigmatización de la heterodoxia es alargada. Por otro lado, la siempre incandescente controversia por el reconocimiento intelectual de la llamada “novela gráfica” bien parecería haber acercado esta específica forma de cómic a la novela como género, aunque al precio de privar al resto de los comics (comic-strips, comic-books, etc...) de ese mismo derecho. Bajtin escribió *La palabra en la novela* en 1935, apenas tres años antes de la aparición del primer cómic de superhéroes. Nosotros pensamos que la posible relación entre la narrativa Batman – esencialmente a partir del comic-book, aunque luego por extensión a un sinfín de formas diferentes de consumo, tales como las novelas gráficas, el cine, los videojuegos, e incluso los relatos cortos y las novelas – y la novela polifónica en los términos formulados por Bajtin demostraría que el género llamado “novela” no refiere a un formato material exclusivo sino que concierne al campo de la “metalingüística”. No toda “novela” es “novela polifónica”, pero la “novela polifónica” trasciende la mera novela en sentido tradicional y alcanza plataformas varias que permiten la interacción e interdependencia de conciencias diversas, por ejemplo el

⁹¹ Bajtin, M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012p. 217.

⁹² En el capítulo primero de *La palabra en la novela*, Bajtin explicaba cómo, durante mucho tiempo estuvo muy difundido un característico punto de vista “que veía la palabra novelesca como si fuera un medio extraartístico, carente de toda elaboración estilística original. Al no encontrar en la palabra novelesca la esperada forma puramente poética (en sentido estrecho) se le negaba toda significación artística, considerándosela solamente un medio de comunicación neutral desde el punto de vista artístico, al igual que en lenguaje corriente o en el científico”. Bajtin, M. M., *La palabra en la novela*, trad. de Helena Kriúkova y Vicente Cascarra, Taurus, Madrid, 1989, pp. 78-79.

⁹³ Cfr. infra, Ouverture, § 1. Charles Hatfield ha hablado de “un grado tremendo de ansiedad cultural” desde su introducción (Hatfield, C., *Alternative Comics: An Emerging Literature*, UPM, Jackson, 2005, p. 6). Se puede ver del mismo autor “Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?”, en: Heer, J/Worchester, K. (eds.), *A Comics Studies Reader* Jeet Heer and Kent Worcester, UPM, Jackson, 2009, pp. 3-11.

cómic. Bajtin había apuntado que “[l]a tarea de la poética histórica es descubrir este proceso de fundamentación artística de la novela polifónica”.⁹⁴ Y esto después de haber observado que

el nuevo principio estructural de la polifonía *descubierto* en aquellas condiciones [i.e. la época y las circunstancias personales de Dostoievsky] conserva y conservará su importancia artística en la condiciones absolutamente diferentes de las épocas venideras. Los grandes descubrimientos del genio humano sólo son posibles en condiciones y épocas determinadas, pero jamás mueren ni se devalúan junto con las épocas que los engendraron.⁹⁵

A lo largo de este último capítulo hemos tenido ocasión de conocer los procesos de fundamentación artística de la novela polifónica en general. Ahora solo queda reconocer esos mismos rasgos en el medio cómic, de la mano de la narrativa Batman. Ya van surgiendo estudios académicos acerca de cómo “los cómics encuentran nuevas formas de manifestar la heteroglosia, a través de las muchas formas en que pueden representar visualmente las voces de muchos hablantes, el diálogo puro, el lenguaje como ideología. Además, las construcciones híbridas, el diálogismo y las fuerzas centrípetas/centrífugas son parte inherente del arte del comic”.⁹⁶ Las páginas que restan a esta disertación demostrarán por la vía del análisis formal la relación entre la narrativa Batman y la heteroglosia.

3. La palabra en el cómic

En *La palabra en la novela*, Bajtin había dejado escrito lo siguiente:

En la novela está representado un sistema artístico de lenguajes [...] y la verdadera tarea del análisis estilístico de la misma consiste en descubrir todos los lenguajes orquestadores que existen en su estructura, en comprender el grado de distanciamiento de cada lenguaje de la última instancia semántica de la obra, y los diversos ángulos de refracción de las intenciones en esos lenguajes; en comprender sus interrelaciones dialogísticas, y, finalmente, si existiese la palabra directa del autor, determinar su

⁹⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁹⁶ Newcomb, R., *(In) between Word and Image: Reading Comics*. A thesis presented to the faculty of the Graduate School of Western Carolina University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in English. Western Carolina University (abril 2011) Dir: Dr. Marsha Lee Baker. <https://libres.uncg.edu/ir/wcu/f/Newcomb2011.pdf>, pp. 5-6.

trasfondo dialogístico plurilingüe fuera de la obra (para la novela de la primera línea es fundamental esta última tarea).

La solución a dichas tareas estilísticas supone, antes que nada, una profundización artístico-ideológica en la novela.⁹⁷

Hemos analizado a lo largo de este trabajo esa fase previa de la que habla Bajtin en último lugar y que se le presupone al análisis estilístico, a saber, la profundización artístico-ideológica del género superheróico en un medio híbrido como el cómic. Y hemos subrayado la *conurrencia* de las diferentes voces autoriales en un producto canónico a la par que vivo. Para Bajtin, el término “novela ideológica” es incompatible con la idea de una obra polifónica, la cual pone en cuestión el dogma de la intención autorial como realización monológica de una voluntad artística. En repetidas ocasiones, su círculo había estudiado el mecanismo de la *refracción* como sustituto al mecanismo del reflejo: así había hecho Medvedev en *El método formal en los estudios literarios*,⁹⁸ y Voloshinov hablaba de que “en cada signo ideológico se cruzan los acentos de orientaciones diversas” lo que lo convierte “en un medio refractante y distorsionador de la existencia”.⁹⁹ Bajtin afina con ejemplos, y sostiene por ejemplo que “Turgenev no gustaba ni sabía refractar sus pensamientos en la palabra ajena”¹⁰⁰ o que corrientes como el romanticismo aportaban “la palabra directa de sentido pleno sin ningún desliz hacia lo convencional [...] que se expresa con éxtasis y que no se mediatiza por ninguna refracción del entorno verbal ajeno”.¹⁰¹ La idea subyacente era que ciertamente existe la palabra del autor, pero no todas las épocas son propicias para un discurso autoral directo e incondicionado sino que en la mayoría de los casos esa palabra “llega al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmada de sentidos ajenos”.¹⁰² La palabra no es neutra, no es una cosa, “sino el medio eternamente móvil y cambiante de la comunicación dialógica”. Esto significa que la palabra del autor raras veces se proyecta como un reflejo simétrico, sino que lo hace como imagen reificada. Los sentidos posibles de una obra (literaria) se desprenden de esta reificación.

“¿Qué palabra predomina en una época dada en una corriente determinada, qué formas existen para refractar la palabra, qué se utiliza como medio de refracción?” pregunta a la sazón

⁹⁷ Bajtin, M. M., *Op. cit.*, p. 231.

⁹⁸ Medvedev, P. N., *El método formal en los estudios literarios*, trad. Tatiana Bubnova, Alianza, Madrid, 1994, pp. 60-61.

⁹⁹ Voloshinov, V. N., *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Alianza, Madrid, 1992, p. 48.

¹⁰⁰ Bajtin, M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 2012, p. 353.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 367.

¹⁰² *Ibid.*, p. 369.

Bajtin.¹⁰³ Por su naturaleza específica, el comic-book es una plataforma comunicativa que permite responder sorprendentemente bien a esas cuestiones. Salvo excepciones muy específicas, el comic-book no es la obra de *un* autor sino un producto creado por *varios* autores (guionista, dibujante, entintador, colorista, editor, etc.) cuya práctica confluye de manera conjunta, vinculada, coordinada y acumulada en la obra final – esto es, de manera polifónica y dialogizada. Para los comics de personaje - caso del comic-book de superhéroes de manera paradigmática – todo esto se acentúa por cuanto su narrativa se ajusta conforme a un *canon* dado en el tiempo. La pertenencia a ese canon, en definitiva, aglutina y permite ver con solución de continuidad el efecto de esa refracción.¹⁰⁴

*

Esta concurrencia de autores y contexto demuestra de entrada que, en un nivel crítico-material, el comic-book es una producción *polifónica*. Como en la novela polifónica descrita por Bajtin, en el comic-book coinciden el “plurilingüismo social” y “el plurilingüismo individual”, además de una cierta estratificación interna en torno a un canon vivo.¹⁰⁵ Pero además de este nivel, observamos dos esferas adicionales en las que este plurilingüismo viene a materializarse: la primera es el nivel del contenido ideológico, es decir, las diferentes posiciones que los héroes del relato defienden en la novela; la segunda remite al nivel de la forma, del estilo.

Con respecto a la heteroglosia como discurso ideológico, éste es un tema ampliamente documentado a lo largo de este trabajo. En general, hablamos de la confrontación entre ideas vivas. En particular, de la tensión creada por las fuerzas polifónicas contra la oficialidad totalitaria y monológica que el héroe representa, legitima y defiende. Se trata de una tensión irresoluble nacida de la vinculación interna de unas ideas con otras, y así deberá continuar tanto en beneficio del medio como del propio programa polifónico del anti-héroe. De donde Batman le proponía al Joker la siguiente salida:

¿No lo entiendes? Yo no quiero lastimarte. No quiero que ninguno de los dos termine por matar al otro... [...] Quizás yo haya estado en tu lugar. Quizá pueda ayudarte. Podríamos trabajar juntos. Yo podría rehabilitarte. Y tú nunca más tendrías por qué estar

¹⁰³ *Ibid.*, p. 370.

¹⁰⁴ Cfr. *infra*, Ouverture, § 3.2.

¹⁰⁵ “Es un tributo a Bob Kane, que fue capaz de crear un personaje con un núcleo tan sólido que cientos de artistas y escritores pudieron hacerlo suyo por un tiempo antes de pasárselo a los siguientes intérpretes”. Alan Burnett, escritor y productor de *Batman: The Animated Series*, en: *Batman The complete Animated Series*, Deluxe limited edition, Warner Bros, 2018.

al borde constante del abismo. No tendrías que estar solo. No tenemos por qué matarnos el uno al otro.¹⁰⁶

El Joker le contestará:

¿Matarte? Yo no quiero matarte. ¿Qué haría yo sin ti? ¿Volver a desvalijar a mafiosillos? No. Tú... [señalándole con el dedo] me completas.

Añadiéndole:

Yo soy un perro persiguiendo coches... No sabría qué hacer si alcanzara uno. Yo simplemente hago. Sólo soy llave en engranaje. Odio los planes.¹⁰⁷

El anti-héroe de comics es un *excéntrico* que rehúye el centro, es una voluntad en fuga, una fuerza centrífuga. A diferencia de otras microluchas o microresistencias supervillanas que simplemente acababan legitimando la acción del héroe, la “gran resistencia” del anti-héroe le pone en serio cuestionamiento. La reivindicación polifónica coloca a esas vidas en la crisis, en la ruptura, en el umbral,¹⁰⁸ pero les inhibe del miedo a la muerte porque ésta no es parte de su mundo.¹⁰⁹ En su ensayo “El mito de Superman”, Umberto Eco hablaba para los comic-books de superhéroes de “presentificación continua”¹¹⁰ como clima onírico donde “cada uno de los acontecimientos reanuda, con una especie de inicio virtual, el acontecimiento anterior, aunque ignorando el final del mismo [...] *como si nada hubiera sucedido antes, o sea, como si el tiempo hubiese vuelto a empezar*”.¹¹¹ En la novela polifónica, la categoría principal no es el desarrollo sino la coexistencia y la interacción, pues el mundo se pensaba no en el tiempo sino en el espacio – de ahí la “profunda tendencia a la forma dramática”, a la confrontación dramática libre de “la premisa dramática de un mundo monológico unitario”.¹¹² Estamos hablando de *simultaneidad*, nada que ver con la generación o formación de una *Bildungsroman*. En la novela polifónica, en Batman como en Dostoievsky, la acción sucede en un entorno cerrado dramatizado: San Petersburgo, Gotham City, las limitadas 64 páginas

¹⁰⁶ Moore, A./Bolland, B., *The Killing Joke*, DC Comics, 1988.

¹⁰⁷ Nolan, C., *The Dark Knight*, Warner Bros, 2008.

¹⁰⁸ Bajtin, M. M., *La palabra en la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p. 152 y pp. 320-321.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 167.

¹¹⁰ Eco, U., *Apocalípticos e integrados*, Tusquets editores, Fábula, Barcelona, 2006, p. 239.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 242. Cfr. infra, Ouverture, § 3.2.

¹¹² Bajtin, M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 2012, p. 96 y nota al pie.

de un comic-book.... Plaza carnalesca también en el umbral¹¹³ que concentra en un mismo lugar y tiempo - “a menudo en contra de la verosimilitud pragmática”¹¹⁴ - a la mayor cantidad de personajes heterogéneos, confrontándolos y obligándolos a dialogar. De Dostoievky a Batman, la simultaneidad exige a los héroes a encontrarse con sus dobles y coexistir por siempre con ellos en el plano de la *actualidad*. Por eso, en Dostoievsky como en Batman “sus héroes no recuerdan nada, no tienen biografía en el sentido de algo pasado y totalmente agotado. Recuerdan de su pasado sólo aquello que no deja de ser para ellos el presente y que se vive por ellos como tal; un pecado no expiado, un crimen, un agravio sin perdonar”.¹¹⁵ El futuro sólo se puede adivinar “como algo que ya existe en la actual lucha de las fuerzas coexistentes”.¹¹⁶ Excepciones como la que introduce Frank Miller en *The Dark Knight Returns* con un anciano Bruce Wayne ya retirado de su lucha y muriendo al final de la trama son solamente eso, singularidades que confirman la norma general.¹¹⁷

En el mundo representado por la novela polifónica, por tanto, la coexistencia queda siempre supeditada una *fundamental inconclusividad*. Sus figuras no son sustancias inmóviles y finitas, sino que están ordenadas conforme a un inacabamiento esencial. Fluidéz y devenir. No hay catarsis estabilizadora. La novela polifónica se hace cargo de un postulado ontológico y lo reproduce en la forma. Unilateralmente Batman podrá representar en lo ideológico un monologismo finito, pero Joker se ocupa continuamente de recordarle que en el fondo ello no tiene objeto y que esa idea es incompatible con su propia praxis; que Batman es el mayor enemigo de sí mismo, y que es a sí mismo a quien debe enfrentarse. El comic-book de

¹¹³ *Ibid.*, p. 316. “Umbral, vestíbulo, corredor, descanso de escalera, escalera, escalones, puertas abiertas a la escalera, portones y, fuera de todo esto, la ciudad: plazas, calles, fachadas, cantinas, antros, puentes, canales. Éste es el espacio de la novela”. *Ibid.*, p. 321.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹¹⁷ “Más allá de las imágenes, temas y el romance esencial del Caballero Oscuro, Miller también ha conseguido dar forma a Batman como verdadera leyenda al introducir un elemento sin el cual todas las auténticas leyendas están incompletas y que, sin embargo, por alguna razón, difícilmente parece existir en el mundo representado en el comic-book corriente. Este elemento es el tiempo. [...] En todas las mejores viejas leyendas se reconoce que el tiempo pasa y que la gente envejece y muere. La leyenda de Robin Hood no estaría completa sin la flecha final que señala el lugar de su tumba. Las leyendas nórdicas habrían perdido mucha de su fuerza de no haber sido por los conocimientos de un definitivo Ragnarok, lo mismo que hubiera pasado con David Crockett sin la existencia de El Alamo. Sin embargo, en los comic-books, dado el hecho comercial de que un determinado personaje debe seguir vendiéndose a cierto público por un período de diez años, dicho elemento está ausente. Los personajes permanecen en el perpetuo limbo de sus veinte y tantos años y la presencia de la muerte en su mundo es algo transitorio y reversible. Con el Caballero Oscuro, el tiempo ha vuelto para Batman y el remato, que hace de las leyendas lo que son, ha sido finalmente encajado”. Moore, A., “Introducción” a Miller, F., *The Dark Knight Returns*, Trade Paperback, DC Comics, 1986. Además del formato *prestige* y la novela gráfica en la narrativa Batman, la obra de Miller introdujo la excepcionalidad de la temporalidad - después de *The Dark Knight Returns* aparecería *Batman: Year One* (Miller, F./Mazzucchelli, D., en *Batman*, nr. 404-407, DC Comics, marzo-junio 1987); *Batman: Year Two* (Barr, M. W., en: *Detective Comics*, nr. 575-578, DC Comics, junio-sept. 1987), etc.

superhéroes parecería en ese sentido un fenómeno contradictorio, si no fuera porque ésa es justo la dialéctica que continuamente necesita para echar a andar. La evidente ideología conservadora del superhéroe no desautoriza sino que alimenta un mecanismo estético de liberación pro-democrática. Su voz es sólo una voz más en el carnaval de la vida, que es lo que aquí se celebra como acontecimiento. El héroe es una plataforma para su más temido supervillano.

Por eso el *postulado de la acción*¹¹⁸ como peripecia. Tanto en el comic-book superheroico como en las novelas de Dostoievsky “[u]n autor de novela polifónica debe ser dialógicamente activo, del modo más intenso posible; apenas la actividad dialógica se debilita, los personajes empiezan a petrificarse y cosificarse, y en la novela aparecen trozos de vida monológicamente estructurados”.¹¹⁹ El logro de toda novela polifónica es el de revelarse en su “capacidad de llevar cada uno de los puntos de vista en discusión a una máxima profundidad y fuerza, hasta el límite del convencimiento”.¹²⁰ El ἀγών revive en la plaza pública. La polifonía salva a un medio artístico del dogmatismo y el relativismo para posicionarlo en la trama de un “gran diálogo” polémico que salvaguarda el derecho a la palabra.

**

Por todo ello, la polifonía no es sólo una reivindicación ideológica de contenido sino también una apertura estilística. Bajtin había visto en la sátira menipea la base de la literatura carnalesca, pues ella es la primera forma en combinar elementos aparentemente heterogéneos e incompatibles (“el diálogo filosófico, la aventura y lo fantástico, el naturalismo bajo, la utopía, etc.”). Como nos recuerda el autor:

Ahora podemos decir que el principio unificador que relacionaba los más variados elementos en un todo orgánico del género, principio de una fuerza y vitalidad excepcionales, fue el carnaval y la percepción carnalesca del mundo. En el desarrollo posterior de la literatura europea la carnavalización ayudó constantemente a eliminar toda clase de barreras entre los géneros, entre los sistemas cerrados de pensamiento, entre los diversos estilos, etc.; eliminó toda cerrazón y toda subestimación mutua, acercó lo lejano, unió lo desunido. En esto consiste *la gran función* de la carnavalización literaria.¹²¹

¹¹⁸ Cfr. Morrison, G., *Supergods. What masked vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God from Smallville can teach us about being Human*, Spiegel und Grau Tradepaperback edition, New York, 2012, p. 6. Ver infra, cap. 2, figura 1.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 160.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 161.

¹²¹ *Ibid.*, p. 261. La cursiva es mía.

Si el carnaval es una forma de espectáculo ritual sincrético, la carnavalización literaria será una transposición de dicho sincretismo ritual al lenguaje de la literatura. En tanto que novela polifónica, también en Batman encontramos una serie inagotable de elementos heterogéneos, ya de género (el *noir* y el policíaco, el fantástico, de misterio y de terror, de acción, de humor, de aventuras, etc...) ya de discurso, caracterización, etc... Todos y cada uno de dichos elementos están organizados según las leyes del *contrapunto*, y podrán ser expresados de diferentes maneras siempre en intercambio dialógico de acuerdo a un “sistema artístico armonioso” supeditado a una unidad artística superior.¹²² El plurilingüismo es por tanto la base para todo análisis estilístico.¹²³ Son cinco las formas estilísticas que Bajtin había extraído para ese análisis:

He aquí los tipos básicos de unidades estilístico-compositivas en que se descompone generalmente el todo novelesco: 1) narración literaria directa del autor (en todas sus variantes). 2) Estilización de las diferentes formas de narración oral costumbrista (*skaz*) 3) Estilización de diferentes formas de narración semiliteraria (escrita) costumbrista (cartas, diarios, etc.). 4) Diversas formas literarias del lenguaje extraartístico del autor (razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, informes oficiales, etc.). 5) Lenguaje de los personajes, individualizado desde el punto de vista estilístico.¹²⁴

Con respecto al primer tipo, los comics de Batman rebosan en ejemplos. Normalmente, el autor no refiere la acción ni los diálogos entre los personajes en sentido indirecto, sino que los vierte directamente sobre la página haciendo a cada agente responsable de sus preferencias. En sus variantes más cercanas al *noir*, a menudo se da también un tipo de narración en primera persona o *Icherzählung* que, como diría Bajtin, “a veces la determina la orientación hacia la palabra ajena y a veces [...] puede acercarse a la palabra directa del autor para posteriormente fundirse con ella”.¹²⁵ Muchas historias de Batman están narradas en primera persona, la mayoría de ellas siendo Bruce Wayne/Batman el narrador. En otros casos, es algún personaje del resto del elenco quien gobierna la narración, si bien nunca de manera

¹²² Bajtin, M. M., *La palabra en la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p. 80.

¹²³ “El análisis estilístico de la novela no puede ser productivo fuera de la comprensión profunda del plurilingüismo”. *Ibid.*, p. 232.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹²⁵ Bajtin, M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 2012, p. 354.

monológica sino siempre abierta a la duda y respetuosa con la palabra ajena (ver figura 4). Este último ejemplo de narración suele encajar sus textos como textos de apoyo.

En relación al segundo tipo de unidades estilístico-compositiva, puede señalarse que la narración oral costumbrista – lo que Bajtin denomina *чказ* – se ajusta perfectamente al contexto de la leyenda urbana. Aquí se trata no sólo de lo que Batman cree saber de los villanos y sus contextos míticos, sino fundamentalmente lo que estos villanos y los habitantes de Gotham creen saber sobre él. No es baladí que toda una cabecera editorial viene titulada “Legends of the Dark Knight”. Este tipo viene muchas veces marcado por el estilo indirecto (“dicen”, “han visto”, “tal y como me han contado”, etc...) así como de otras formas



FIGURA 4: Miller, F./Lee, J., *All-Star Batman and Robin*, nr. 4, D.C. Comics, 2007.

experimentales, como por ejemplo el uso que hace Frank Miller en *The Dark Knight Returns* de viñetas en forma de televisor comentando la acción en forma de coro (ver figura 5).



FIGURA 5: Miller, F., *The Dark Knight Returns*, nr. 1, DC Comics, 1986

El potencial polifónico de este recurso gráfico, luego estilizado incluso por el arte cinematográfico,¹²⁶ es formidable. En la figura 6 es utilizado para introducir visualmente la idea de debate:

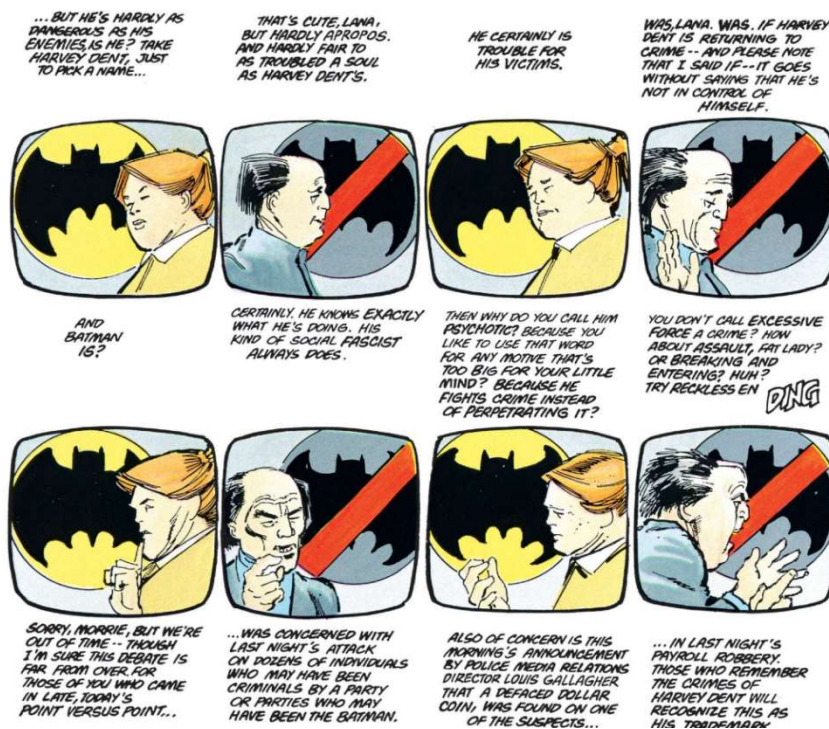


Figura 6: Miller, F., *The Dark Knight Returns*, nr. 1, DC Comics, 1986

¹²⁶ Por ejemplo *Robocop* de Paul Verhoeven (Orion Pictures, 1987).

La ocurrencia de un mismo objeto visto desde diferentes ángulos no es ajena a la narrativa. En el nr. 250 de la cabecera *Batman* (Julio 1973) Frank Robbins y Dick Giordano dejaban que tres jóvenes en un viaje de campamento organizado por Bruce Wayne contasen sus experiencias personales entorno al hombre murciélago. En el episodio “Legends of the Dark Knight” de la serie animada *The New Batman Adventures*, (Warner Bros, 1997), varios niños imaginan tres diferentes versiones de Batman según han oído o han visto, dando lugar a diferentes caracterizaciones conocidas de la historia editorial del personaje.¹²⁷ Este recurso de los puntos de vista dispares volvemos de nuevo a encontrarlo en una situación similar del primer episodio del filme de animación *Gotham Knight* titulado “Have I Got a Story for You”, y luego también en el capítulo “Almost Got’im” de la primera temporada de la serie de animación *Batman: The Animated Series*, donde los supervillanos de Batman se reúnen para contarse las diferentes ocasiones en las que casi capturaron a Batman.¹²⁸

En cuanto al tercer tipo de unidades estilístico-compositiva, podemos también encontrar otros tantos innumerables ejemplos a lo largo de toda la narrativa. Multitud de documentos semiliterarios en forma de cartas, diarios, informes, etc. pueden leerse dentro de las propias viñetas del cómic, y aportan densidad a su acción. Esta práctica ha sabido extenderse a otros medios, como por ejemplo los diversos videojuegos que han integrado este tipo de materiales como elementos interactivos aunque no imprescindibles de la narrativa, o el capítulo 49 de *Batman: The Animated Series* “I am the Night” en el que se muestra un comercio que vende merchandising sobre el héroe. Las productoras cinematográficas han sabido aprovechar la era de internet para promocionar en paralelo sus filmes en una suerte de superposición entre la ficción y nuestra realidad, y así por ejemplo en el apéndice al presente trabajo se adjunta una copia facsímil del documento utilizado dentro de la narración del filme *The Dark Knight Rises* (C. Nolan, 2012) con el que se legisla *ad hoc* el procesamiento de miles de criminales. Y antes de eso, el 19 de mayo de 2007, con motivo del inminente estreno de *The Dark Knight*, se publicó la página web “Ibelieveinharveydent.com” como material de campaña de una supuesta candidatura real a fiscal de distrito del personaje de la película; pocos días después, un empleado de una tienda de comics del sur de California dijo haber encontrado algunos naipes firmados por el Joker con la rúbrica “I believe in Harvey Dent too! Hahahaha!”, lo que conducía a la página web “Ibelieveinharveydent.com” y que reproducía

¹²⁷ Riba, D. (dir.), “Legends of the Dark Knight”, *The New Batman Adventures*, Warner Bros, oct. 1998.

¹²⁸ “¿Ves? Lo que estás olvidando es que hay todo tío de maneras de atrapar [*to get*, también “captar”] a alguien”. Radomski, E. (dir.), “Almost Got’im” en: *Batman: The Animated Series*, Warner Bros. Animation, 1992.

el mismo material de campaña sólo que esta vez mancillado por el Joker, con instrucciones interactivas para desvelar el nuevo rostro del personaje. El 21 de mayo, la página sería borrada, supuestamente boicoteada por el propio supervillano.

La narrativa Batman tampoco es extraña a un cuarto de tipo de unidades estilístico-compositivas en forma de razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, informes oficiales, etc. La polémica en torno al estado de excepción del filme *The Dark Knight* o acerca de la democracia en la serie limitada *Red Son*, las discusiones televisivas en torno a la posible personalidad psicótica de Bruce Wayne que tienen lugar por ejemplo en el arco *Batman: Prey* (ver figura 7) o en *The Dark Knight Returns* de Frank Miller apoyándose en el segundo tipo de unidades estilístico-compositiva, etc... todos son ejemplos de una constante que ha aportado abundantes materiales para las exploraciones ideológicas de este trabajo.

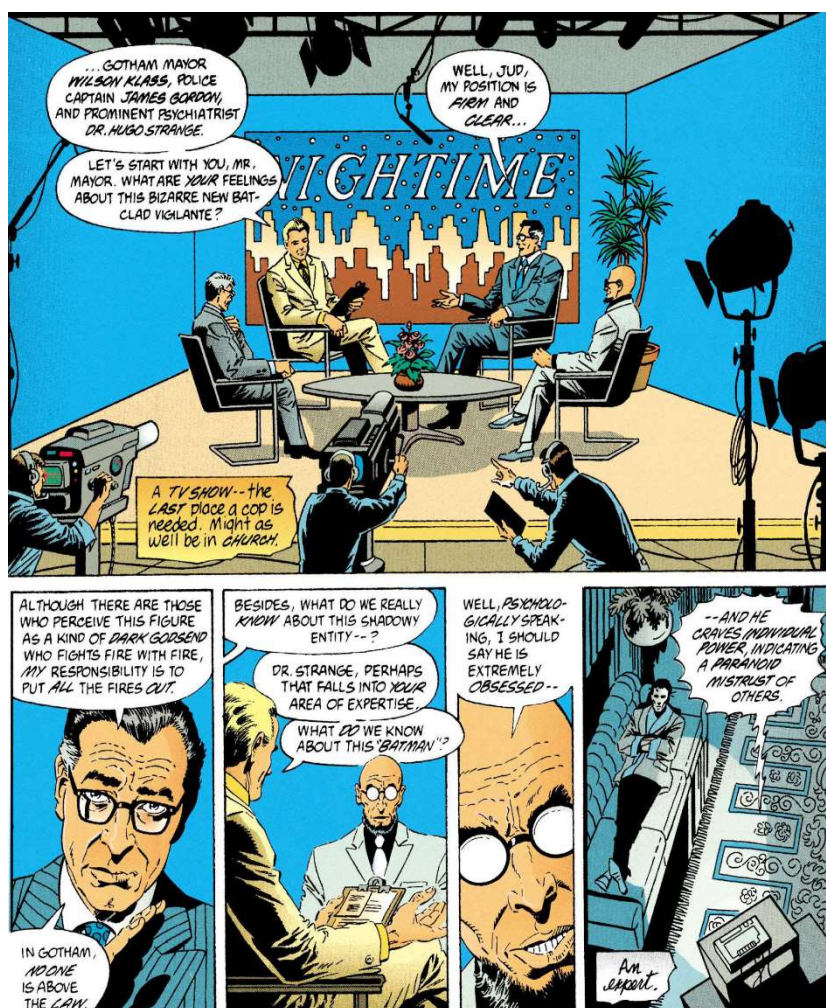


FIGURA 7: Moench, D./Gulacy, P/Austin, T., "Batman: Prey", en: *Legends of the Dark Knight*, nr. 11-15, sept 1990-feb. 1991.

Pero entre los cinco tipos señalados por Bajtin, posiblemente el más evidente e interesante para nuestro objetivo sea el tratamiento individualizado del lenguaje de los personajes desde el punto de vista estilístico. Se trata de un efecto necesario del diálogo polifónico. En sus primeros comienzos, el héroe principal del comic-book superheroico no era precisamente un derroche de elocuencia: en la primera historia de Batman, sin ir más lejos, el personaje tarda diecisiete viñetas a lo largo de tres diferentes secuencias en proferir sus primeras palabras, y éstas no serían otras que una acusación directa.¹²⁹ Todo eso pronto cambiaría cuando, y a pesar del parecer de Bob Kane,¹³⁰ Bill Finger consideró una cuestión de necesidad incluir un compañero con el cual el protagonista pudiera conversar y la juventud pudiera realmente identificarse.¹³¹ En el volumen 38 de *Detective Comics* (abril de 1940) Robin fue incorporado como *sidekick*, y las ventas comenzaron a duplicarse. Triunfa a partir de entonces una *actitud dialógica* que coincide con la primera incursión del Joker (*Batman* nr. 1, primavera de 1940) como antagonista desorbitadamente dialógico. Los héroes y villanos comienzan a tomar voz propia, cosa que se empieza a concretar en los diferentes usos del lenguaje: los juegos lingüísticos de Riddler con los que formular sus enigmas poco tendrán que ver con la extremada educación del mayordomo Alfred simbolizada con su acento británico, ni las chillantes expresiones infantiles del primer Robin (“Holy Astringent Plum-like Fruit!”, “Holy Contributing to the Delinquency of Minors!”, “Holy Knit One, Purl Two!”, “Holy Here We Go Again!”, “Holy Guacamole!”, “Holy Cliffhangers!”, “Holy Priceless Collection of Etruscan Snoods!”, “Holy Hole in a Donut!”) con el lenguaje sobrio, contenido y amenazante del caballero oscuro. El lenguaje del Joker será por otro lado carnavalesco, caótico y celebrativo, como tendremos ocasión de comprobar en los ejercicios que coronan este último capítulo.

Ahora bien: en un medio híbrido como el cómic, el lenguaje dialogado no queda reducido a la palabra escrita, sino que viene complementariamente formulado por una serie de elementos gráficos que acaban de darle forma y que logran comunicarlo. Por eso que, a los

¹²⁹ “¡Esta rata estaba detrás de los asesinatos! Verás, me enteré de que tú, Lambert, Crane y Stryker, fueron socios de la corporación química Apex... Stryker, que quería ser el único propietario, pero que no tenía dinero en efectivo, llegó a un pacto secreto contigo para pagar una cierta suma de dinero cada año hasta que fuera dueño del negocio. Pensó que si te mataba y robaba los contratos, no tendría que pagar ese dinero”. Kane, B., “The case of the chemical Syndicate”, en: *Detective Comics*, nr. 27, mayo 1939.

¹³⁰ Daniels, L., *Batman: The Complete History*, Chronicle Books, 1999, p. 38.

¹³¹ Kane, B./Andrae, T., *Batman and Me: An Autobiography of Bob Kane*, Eclipse Books, Forestville, 1989, p. 46. “Batman era una combinación de Fairbanks y Sherlock Holmes. Holmes tenía a su Watson. A mí me molestaba que Batman no tuviera nadie con quién hablar, y era un poco aburrido que siempre estuviera pensando. Sobre la marcha descubrí que Batman necesitaba un Robin con quien hablar”. Steranko, J., *The Steranko History of Comics*, vol. 1, Reading, Supergraphics, Pennsylvania, 1970, p. 44.

cinco tipos especificados por Bajtin, nosotros deberíamos añadir además para el medio cómic el nivel gráfico (dibujo, rotulación, impresión) como base material para todo ello.

Para empezar, las páginas del cómic no se componen con tipos móviles como los libros sino por reproducción de una plancha original dibujada y rotulada mayoritariamente con tinta.¹³² Esto incluye una composición artística de figuras, escenarios, y multiforme caligrafía. Respecto al tema de la línea figurativa, normalmente viene dibujada con tinta negra sobre papel A3 dentro (o no) de una celdilla clásica de nueve viñetas idénticas, que más adelante serán libremente manipuladas e incluso suprimidas por razones expresivas. En cuanto al proceso de la coloración, hasta prácticamente la llegada de la digitalización se producía a base de imprimir puntos equidistantes – el llamado “método Ben-Day” en honor a su inventor Benjamin Day en 1878 – de cuatro colores planos (cian, magenta, amarillo y negro) cuya combinación sobre pulpa de papel producirá un efecto cromático determinado. Cada editorial elegía su propia paleta de colores, si bien el cómic de superhéroes normalmente coincidió en la utilización colores primarios para los héroes y secundarios para los villanos. La combinación de códigos simbólicos establecidos (un paisaje nocturno probablemente se representaría en azul, mientras que momentos de tensión en verdes y morados) con la elección de las paletas básicas sobre papel de baja calidad construyó un cierto carácter que se transmitió al personaje y la manera que él tendría de expresarse y nosotros de entenderlo: mientras que los héroes de la editorial Marvel hicieron por ejemplo uso de una distribución más brillante, la casa DC se decantó por un uso más oscuro del color. Esto ayudó a configurar una percepción sobre la naturaleza y las motivaciones de cada uno de sus personajes.¹³³ La inherente limitación técnica ayudó a crear un lenguaje de color específico que funciona como la

¹³² Cfr. Bergado, R./Gálvez/P., Guiral, A./Redondo, J., *Còmics: manual de instrucciones*. Astiberri, 2016, pp. 199 y ss.

¹³³ Expertos como el dibujante Brian McLachlan han señalado por ejemplo lo siguiente: “Aunque el gris y el azul no son una combinación muy común, son importantes porque pertenecen a Batman. Su traje tiene acentos amarillos, que es como el traje de Superman, pero reemplaza el rojo ardiente con un tono gris más reservado y moralmente ambiguo. Algunos artistas lo visten más de negro que de azul, cambiándolo de un lugar de confianza a una amenaza. Batman diseñó su disfraz para asustar a los criminales, más que para inspirar a los ciudadanos” <https://comicsalliance.com/superhero-color-theory-darkness-light/>. Del mismo modo: “El verde y el púrpura son frecuentemente una señal de una arrogancia científica que se sale de control. El púrpura simboliza la “creatividad”, pero en los cómics a menudo se puede refinar para crear una ciencia poderosa. Combina eso con el crecimiento del verde, o la naturaleza, y tienes una combinación que sugiere monstruosos genios científicos [...] Cuando el púrpura se empareja con el naranja comienza a volverse tonto. La arrogancia de la realeza y la creatividad se mezcla con la energía humorística del naranja. El Joker, el Sr. Mxyzptlk, MODOK, y Batroc el saltador son todos usados para reír tanto como para el peligro. El Joker también tiene mucho verde, así como púrpura y naranja, lo que lo convierte en una mezcla de los tres colores secundarios, y quizás por lo tanto en el más poderoso y duradero opuesto al típico superhéroe de colores primarios” <https://comicsalliance.com/superhero-color-theory-part-ii-secondary-characters/>

ideología con la que el lector entrará en diálogo. Diferentes variaciones sobre un mismo tema cromático originarán en consecuencia nuevas líneas dialógicas.

El uso del color, de las formas y de los símbolos, acompaña por tanto la ejecución del gran diálogo, por un lado como complemento a la palabra escrita, pero por el otro como forma gráfico-material de transmisión de la misma. Esta palabra escrita viene imbricada con su presencia visual, y amplía la definición de cómic como hibridación tensional de texto e imagen en una acción secuenciada a una tensión semántica inmanente. En general, este texto tiene diferentes variantes: textos técnicos (créditos, numeración de página, etc.), títulos, textos de apoyo (reservado para descripciones y voces en off), onomatopeyas, y sobre todo la voz de los personajes.¹³⁴ El comic-book americano, además, da muestras de un uso específico de dichos materiales: los títulos y textos de apoyo funcionan en la última viñeta como *cliffhanger* para la siguiente publicación y en la primera página (Splash-page) como reclamo/preparativo de acuerdo a una ejecución que ya existía en la novela moderna y que emparenta a los comics con ella; la publicidad insertada tiene una función gramatical marcando ciertas cadencias de lectura mientras llama la atención de sus productos coherentemente seleccionados; el correo del lector establece un puente entre la línea editorial, los personajes y los lectores, etc... Todas las formas textuales tienen una función vocal o fónica - los textos de apoyo representarían la voz del personaje, las onomatopeyas, los títulos y los textos de apoyo representarían por su parte la voz del autor en diferente intensidad, la publicidad y el correo del lector la voz de la editorial, etc. - y su combinación estilística crea relaciones de tensión dialógica.

Pero como decimos, en el comic-book es importante la forma gráfica en que cada palabra viene expresada. Las palabras son también imágenes. En lo que respecta a la voz de cada uno de los personajes, este texto solía estar originariamente emplazado al pie de la viñeta al modo de muchas de las tiras cómicas de los periódicos actuales, hasta que el 25 de octubre



FIGURA 8: Tipos de bocadillos

de 1896 una tira de *Yellow Kid* lo incluyera por vez primera dentro de un globo o bocadillo.¹³⁵ Estos bocadillos dirigen un rabillo de asignación al hablante para indicar quién tiene la voz y pueden tomar diferentes formas dependiendo de su naturaleza o su temperamento (ver figura 8). Su emplazamiento dentro de la viñeta establece el orden de su lectura (en el cómic occidental: de

¹³⁴ Cfr. Bergado, R./Gálvez/P./Guiral, A./Redondo, J., *Op. cit.*, pp. 107-118.

¹³⁵ Cfr. Gubern, R., *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Edicions 62, 1972, p. 21.

arriba abajo y de izquierda a derecha). El texto siempre va incluido dentro de los bocadillos, y sólo por razones estilísticas será concebible sin su contorno. Es rotulado a mano, a menudo combinado con las letras de molde de los tabloides, en mayúsculas o en caja alta para no perder en legibilidad. Por primera vez, la letra manual se utiliza en la comunicación de masas.¹³⁶ Aunque no en el mismo nivel de la realidad ya que los personajes no ven el texto sino que sólo lo oyen, poco a poco va comprendiéndose que la letra es también dibujo, por lo que comienza su propia codificación: la misma variedad expresiva que encontramos en la forma de los bocadillos tendremos también en la rotulación del texto, y así la forma del trazo, el tamaño de la letra, su grosor, etc., comunicarán por sí mismos. Habría que esperar a autores como Walt Kelly en los años 60 para empezar a aplicar diferentes tipografías para cada personaje, en atención ya por fin de su idiosincrasia personal.

Los comics de Batman recogen en definitiva todos estos elementos gráficos y los combinan con las cinco unidades estilístico-compositivas descritas más arriba por Bajtin. Como resultado, tenemos una obra claramente polifónica. Cada uno de los textos e imágenes tienen total autonomía por sí mismos si bien adquieren sentido sólo en relación a los demás.¹³⁷ Cada obra acabada constituye así un “sistema artístico de lenguajes”,¹³⁸ que deberá ser leído en su especificidad.¹³⁹ Dicho sistema siempre será un tensionado equilibrio entre las “fuerzas centrípetas” que mueven los lenguajes hacia una unidad de significación y las “fuerzas centrífugas” que lo mueven hacia la fragmentación y la multiplicidad de significados. Esa tensión es en último término la clave definitoria de una “obra viva” con un “sentido profundo” ubicado entre la singularidad y la universalidad, y con el que el lector interactuará de manera activa más allá de la unidireccionalidad.

¹³⁶ Sólo más adelante, a partir de los años 50, el texto del bocadillo también irá con letras de molde, normalmente para abaratar costes (p. ej. los comics de la editorial EC, la editorial Bruguera, etc.).

¹³⁷ Como dice Thierry Groensteen (Groensteen, T., *The System of Comics*, UPM, Jackson, 2007, p. 5) el cómic son “las relaciones entre los términos” en una suerte de “movilización simultánea de la totalidad de los códigos (visuales y discursivos) que lo constituyen” (*Ibid.*, p. 6).

¹³⁸ Bajtin, M. M., *La palabra en la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p. 231.

¹³⁹ Como dice Joseph Witek “ser un texto de cómic significa ser leído como un cómic”. Witek, J., “The Arrow and the Grid”, en: Heer, J./Worcester, K. (eds.), *A Comics Studies Reader*, UPM, Jackson, 2009, p. 149.

Un ejercicio de lectura polifónica en el comic-book superheroico (I): *Arkham Asylum. A Serious House on Serious Earth*

Cuando en el año 1989 el guionista inglés Grant Morrison escribió un tratamiento inicial de cuarenta y ocho páginas para una historia de Batman basada en el célebre manicomio Arkham, siempre tuvo en mente que fuera el también británico Brian Bolland quien lo ilustrase.¹ Morrison había desembarcado de su trabajo en Inglaterra en la revista *2000AD*, y la empresa americana DC por fin había mostrado interés en su obra y aceptaría su propuesta para las series *Animal Man* y *Doom Patrol*, en las que introduciría elementos a la altura del surrealismo, dadaísmo y deconstruccionismo. Morrison pensaba que sólo Brian Bolland sabría plasmar el realismo necesario para transmitir el horror que había ideado para la historia, de manera que la llegada del artista plástico Dave McKean supuso un alejamiento de muchas de los simbolismos originales que estaban en el guión original así como de las formas estéticas establecidas en aquellos días. Curiosamente, esa arribada de McKean a la obra revolucionaría todo ello. Y si bien es cierto que algunas de las ideas de Morrison no sobrevivirían, la interpretación de ese guión original por parte del artista transformaría las primeras sesenta y cuatro páginas estándar en una experiencia de ciento veinticuatro páginas que integraría en una puesta en escena oscura y sugerente un rico juego de simbolismos con diversas líneas narrativas pronunciadas por una multiplicidad de voces independientes. Publicada en octubre de 1989 en forma de novela gráfica revelándose un éxito de ventas y de crítica casi automático, *Batman: Arkham Asylum. A Serious House on Serious Earth* es un ejemplo sobresaliente de *novela polifónica* conforme los términos aquí estudiados. Como el propio Morrison explicaría quince años más tarde:

Los temas de la historia venían inspirados por Lewis Carroll, la física cuántica, Jung y Crowley; su estilo visual por el surrealismo, la estética de terror basada en Europa del Este, Cocteau, Artaud, Švankmajer, los hermanos Quay, etc. La intención era crear

¹ Hasted, N., "Entrevista a Grant Morrison", en: *Comics Journal*, nr. 176, 1995.

algo que se pareciera más a una *pieza musical* o a una película experimental que a un típico cómic de aventuras.²

El argumento de la obra es aparentemente sencillo: Joker toma el poder del Arkham Asylum y convoca a Batman a presentarse en él. Bajo amenaza de dañar a unos rehenes, le propone una solución: jugar al escondite en los pasillos del manicomio. A partir de ahí, comienza una carrera contra el tiempo en la que la razón deberá imponerse sobre la omnipresencia de la locura. El héroe ha bajado por fin por el agujero de conejo, y uno a uno irá conociendo a los supervillanos internos y enfrentándose a sus reflejos más oscuros.

La reflexión subyacente es clara: ¿quién está loco y quién está cuerdo? ¿Qué significa la locura? De esa manera, Morrison continúa un *locus* siempre latente en la narrativa Batman pero que nunca nadie se había atrevido a desarrollar con plenitud. Como dice Morrison

Len Wein [...] había escrito algunos párrafos cortos y evocadores sobre la historia del manicomio de Arkham [en la serie de DC Who's Who] y fue aquí donde me enteré del pobre Amadeus Arkham, el fundador del hospital, cuya esposa e hija habían sido asesinadas por Martin “perro loco” Hawkins. En el material de Wein, la locura de Arkham fue descrita como resultado de la caída de la Bolsa de Valores en 1929. Se me ocurrió que tener a la esposa y a la hija asesinadas por un hombre llamado “Perro Loco” podría haber sido causa suficiente para un ataque de nervios, así que decidí explorar y expandir la vida de este personaje desechable, y a partir de esta semilla la historia que se convirtió en “Una casa seria en Tierra seria”.³

El subtítulo de la historia no es gratuito. “A Serious House on Serious Earth” (“Una casa seria en Tierra seria”) está directamente extraído del poema “Church Going” por el poeta inglés Philip Arthur Larkin (1922-1985),⁴ y parece referir indirectamente a la célebre crisis de las tierras múltiples que los universos superheroicos arrastran consigo cuando sus publicaciones cubren diferentes edades editoriales y exige postular varias Tierras paralelas.⁵

² Morrison, G./McKean, D., *Batman: Arkham Asylum. A Serious House on Serious Earth*. Full script and notes. DC Comics, DC Comics, 2004. La cursiva es mía. Cfr. también Singer, M., *Grant Morrison: Combining the Worlds of Contemporary Comics*, UPM, Jackson, 2011.

³ Morrison, G./McKean, D., *Op. cit.*

⁴ “A serious house on serious earth it is/In whose blent air all our compulsions meet/Are recognized, and robed as destinies”. Larkin, P., “Church Going”, en: *The Less Deceived*, Marvell Press, 1955.

⁵ Las ocasionales superabundancias de héroes como resultado de esta política editorial ha requerido en varias ocasiones la depuración de personajes y la unificación de universos en números más manejables adaptados a las nuevas exigencias del mercado. Es el caso por ejemplo del marco argumental *Crisis on Infinite Earths* (Wolfman, M./Pérez, G./Giordano, D./Ordway, J., DC Comics, abril 1985-marzo 1986) y eventos editoriales similares.

En este caso, la propuesta del sello Vertigo podría querer plantear una Tierra en la que se hablen de cosas “serias” como alternativa/depuración a esas otras aventuras atléticas de paladines heroicos de líneas claras, y por eso toma el formato de una novela gráfica independiente donde lo primero que encuentra el lector es una intertextualidad, y una además que así lo sugiera. La propia estructura de la obra no sigue un patrón convencional, sino que viene narrada a dos tiempos en dos líneas engranadas a modo de *contrapunto*: la primera cuenta la historia de la fundación del manicomio por el Dr. Amadeus Arkham y habla del pasado, la segunda tiene que ver con la entrada de Batman y narra el presente. Lo que en una novela pudiera estar organizado por capítulos, aquí en cambio está solapado en una unidad orgánica. Como detalla de nuevo Morrison:

La construcción de la historia estuvo influenciada por la arquitectura de una casa - el pasado y la historia de Amadeus Arkham forman los niveles del sótano. Los pasajes secretos conectan ideas y segmentos del libro. Hay historias superiores de despliegue de símbolos y metáforas. También hacíamos referencia a la geometría sagrada, y el plan de la Casa Arkham se basaba en la Abadía de Glastonbury y la Catedral de Chartres. El viaje a través del libro es como moverse por los pisos de la casa misma. La casa y la cabeza son *una sola cosa*.⁶

La disposición, por tanto, es polifónica por principio, y ésta va a ser en realidad la reivindicación de su discurso. No incidiremos en un tema que trataremos en el siguiente ejercicio, a saber, la consideración de la locura como el derecho a la palabra desde el nivel discursivo. La importancia de *Arkham Asylum. A Serious House on Serious Earth* reside en este momento en el tratamiento formal de dicho discurso de manera también polifónica. Esto viene acentuado por la formidable ejecución artística de Dave McKane y del histórico letrista Gaspar Saladino, que fueron capaz de integrar en una visión orgánica todos los componentes de un comic-book (líneas, colores, composición de viñetas, diferentes tipos de texto, etc.) y materializarlos sobre la página con una sugerente conexión de técnicas variadas (collage, fotografía, óleo, etc...). Todas las unidades estilísticas de las que hablaba Mijail M. Bajtin pueden localizarse aquí de manera precisa, tales como la estilización de diferentes formas de narración semiliteraria costumbrista (p. ej. la voz del diario del Dr. Arkham, muchos de los montajes fotográficos con materiales filmicos y científicos contrapuntísticos independientes, citas intertextuales, etc.), las diversas formas literarias del lenguaje extraartístico en forma de

⁶ Morrison, G./McKean, D, *Op. cit.* La cursiva es mía.

razonamientos morales, filosóficos, científicos (p. ej. las explicaciones científicas de la de la psiquiatra sobre la personalidad de cada uno de los internos) y fundamentalmente el lenguaje de los personajes individualizado desde el punto de vista estilístico, que se materializará en la estilización de diferentes formas de narración oral costumbrista (*сказ*) por oposición a la palabra del héroe transmitida en primera persona. Esta narración en primera persona, además, refiere a dos personas diferentes en momentos diferentes de un mismo espacio, lo que convierte a la obra en un interesante ejercicio de *Icherzählung* polarizado.

Pero si por algo merece la pena el estudio de *Arkham Asylum* es, sin duda, por el tratamiento formal de cada uno de los personajes secundarios y su integración en la cuestión discursiva. Durante décadas, los intentos por el establecimiento del medio y sus limitaciones técnicas dieron normalmente como resultado una práctica del cómic bastante conservadora. Pero el desarrollo de nuevas técnicas de impresión en un contexto sociológico y artístico cada vez más abierto y experimental confluía, en los años 80, en un nuevo tipo de cómic. Los experimentos formales de *Arkham Asylum* acompañan con finura una visión renovada del personaje y de sus supervillanos, y son capaces de esconder una multitud sentidos que invitan a repetir la lectura.⁷ Dentro de esos experimentos formales destaca sobre todo el diseño expresionista/abstracto de los personajes, la composición de página, y especialmente la rotulación y el tratamiento de los textos. Reconocido sin paliativos por la crítica, el trabajo artesanal del histórico rotulista Gaspar Saladino (1927-2016) revolucionará la manera de rotular textos por su libre experimentación.⁸ Y explicitará por vez primera en el cómic *mainstream* la cuestión de las múltiples voces propia de la novela polifónica.

El principal mérito a destacar en dicha rotulación reside ante todo en personalizar el diseño de los bocadillos de texto de cada uno de los personajes. En el comic-book más convencional, el texto siempre venía inserto en un mismo



FIGURA 9

⁷ Inscripciones en el suelo, cartas del tarot... el lema en griego antiguo γνωθι σεαυτόν (conócete a ti mismo) aparece grabado en el acceso a la cámara de Maxie Zeus. Muchos de estos detalles han sido luego explicados en el anexo de la edición por el 15º aniversario.

⁸ Como dijo Gaspar Saladino: “La editora de *Arkham Asylum*, Karen Berger, me dejó a mí decidir cómo hacerlo. Me dejó rotular el guión de la manera que yo quisiera”. <http://www.dialbforblog.com/archives/500/>. Consultado el 10 junio de 2019.

estilo de bocadillo - i.e. blanco con letras negras sobre el fondo de colores de la acción – y su única posible alteración respondía a la puntual intención comunicativa del personaje en el momento de su preferencia: enfado, susurro, pensamiento, etc..⁹ Además, la caligrafía mantenía siempre un mismo estilo (el del rotulista) pensado para una mayor comunicabilidad, y su única variación ocasional era el tamaño o el uso de la letra en negrita para subrayar por un lado aquello que el personaje tenía interés en subrayar y que no solía ser muy diferente de aquello que las exigencias comunicativas requerían. En *Arkham Asylum*, en cambio, cada uno de los personajes exhibe un estilo propio de bocadillo, sujeto luego a la variación expresiva puntual. Cada uno de esos estilos responde a la psicología individual de cada uno de los personajes y simbolizan rasgos independientes, si bien adquieren su sentido por relación a los demás - como diría Bajtin, “forman parte del horizonte íntegro de uno u otro personaje, se comprenden en el plano de una u otra conciencia”.¹⁰ Por poner un ejemplo, los diálogos de la mayoría de los personajes secundarios suelen ir en bocadillos convencionales de letra negra sobre fondo blanco, mientras que Batman es el único personaje cuyo discurso va encerrado en bocadillos de letra blanca sobre fondo negro. Esto simboliza su carácter pesado y oscuro, además de subrayar la diferencia del héroe sobre la normalidad (ver figura 9). En cuanto a los supervillanos, a cada uno le corresponde un tipo de letra acorde con su personalidad, y así tenemos un Maxie Zeus “eléctrico”, un Mad-hatter onírico, un Clayface enfermizo, etc. (ver figura 10).



FIGURA 10: De izquierda a derecha, Clayface, Mad-hatter, Maxie-Zeus

⁹ Ver infra, § 3.

¹⁰ Bajtin, M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, p. 83.

Merece un lugar destacable la estilística elegida para el Joker. Conocemos ya suficientemente el discurso transgresivo del personaje, y volveremos a él por última vez en el ejercicio que corona este trabajo. Dicho discurso siempre suele acompañarse de un determinado diseño visual para su portador, que el primer guión de *Arkham Asylum* llevaría esta vez al extremo por la vía del travestismo y que aunque la política editorial finalmente no lo permitiría finalmente lograría sobrevivir en ciertos detalles de su comportamiento sexualmente provocativo (p. ej. el tocamiento de las partes íntimas de Batman) y de su figura (ostenta por ejemplo largas uñas esmaltadas, además de su consabido maquillaje).¹¹ Pero más allá del fondo de su discurso y del simbolismo de su portador, la forma de decir dicho discurso se demuestra igualmente fundamental a la hora de transmitir su sentido de manera independiente y dialogizada. Para el Joker de *Arkham Asylum*... esto acontece por la vía de una tipología desordenada y difícil de descifrar, bien por la disposición de las palabras, bien por su forma, su tamaño variable o su impresión en rojo sobre fondo oscuro, todo ello pensado sin duda para transmitir un carácter agresivo e ingobernable. Esta inestabilidad simbólica acompaña a la manera de entender su lenguaje abierto, cargado de uno y de todos los significados posibles. Además, a diferencia del resto de los personajes el Joker no tiene bocadillos limitados de diálogo, sino que sus palabras se integran directamente en el fondo casi como formando parte del escenario mismo. Mientras que unos personajes trabajan en el manicomio Arkham tratando a otros que



FIGURA 11

¹¹ Como Grant Morrison explica en la edición del 15 aniversario: “El aspecto del Joker es muy diferente del guión original. Karen [Berger – editora] y el resto de poderes, no aceptaron mi visión sobre el sentido de la moda del Joker. [...] El primer borrador original es como sigue: «Las puertas principales del Asilo están abiertas y el Joker está en el umbral, posando tentadoramente, como una monada de calendario. Está vestido como *Madonna* con una boina negra, con costuras apretadas y botas de tacón de aguja con cordones (del vídeo *Open your heart*). Su rostro es una máscara sonriente y terrorífica de poder y dolor - sus ojos están fuertemente maquillados con delineador negro y pestañas postizas. Sus labios son de escarlata chillón y su piel más blanca que el hueso. Su pelo está moldeado en puntas verdes. Una insignia *A* de anarquía viene emplazada a un lado de la boina. Pálido y demacrado, debe parecer simplemente grotesco, pero de pie, con la mano en la cadera, proyecta una confianza absoluta que le confiere un atractivo y una sexualidad extravagantes. Es la atracción de lo perverso y lo prohibido. El Joker personifica el lado oscuro e irracional en todos nosotros». «Aparece como *Madonna* en otra alusión a nuestro tema recurrente (*Madre*). También, y de manera más simple, porque se ha convertido en un icono cultural instantáneamente reconocible del tipo del que el Joker le encanta burlarse». Morrison, G., *Batman: Arkham Asylum. A Serious House on Serious Earth*. DC Comics, 2004, guión y notas por Grant Morrison, p. 12.

están de paso por él, mientras que Batman se impone sobre el manicomio, Joker en cambio es el manicomio mismo (ver figura 11).

Esta figuración formal de la palabra ideológica de *cada uno* de los personajes se experimenta con toda plasticidad en el anexo final de la obra, donde se recoge en forma de archivo polifónico las diferentes cosmovisiones de los habitantes de Arkham - Batman incluido - expresadas por ellos mismos. Es en ese texto, por ejemplo, donde el Joker llamaba a la transgresión invitando a anegar el mundo de pensamientos sucios, a “usar tacones altos”, y sobre todo a “escribir en lenguas muertas”¹² - la palabra divergente ha de abrirse camino más allá de la monología, la utilidad y el aburrimiento (ver figura 12). En este material adjunto inserto independiente a la historia como contrapunto, la hibridación entre el texto y la imagen propia del cómic se demuestra por fin como plataforma definitiva para la palabra ajena. La palabra se funde con lo visual en la construcción de diferentes significados discursivos. Es interesante en dicho sentido el pronunciamiento de Two-face en dos diferentes grafías que comunican la naturaleza divergente de la palabra dentro incluso de un mismo individuo – un ejemplo extremo de *construcción híbrida* en sentido bajtinano¹³ - y que acompañan por la vía de lo visual aquello mismo que están diciendo (ver figura 13). O las (no) palabras finales de Black Mask o Killer-croc, cuyo significado se demuestra como un sentido adquirido de manera visual dentro de un diálogo contextual (ver figura 14). Estos ejemplos dan prueba, en



FIGURA 12

¹² Morrison, G./McKean, D., *Arkham Asylum: A Serious House on Serious Earth*, DC Comics, 1989, epílogo. “¡Oh, sí! ¡Llena las iglesias de pensamientos sucios! ¡Introduce honestidad en la Casa Blanca! Escribe cartas en lenguas muertas a gente que no conoces. Pinta sucias palabras en las frentes de los niños! Quema tus tarjetas de crédito y usa tacones altos! ¡Las puertas del asilo están abiertas! ¡Llena los varios residenciales de asesinatos y violaciones. ¡Divina locura! ¡Que haya éxtasis, éxtasis en las calles! ¡Ríe y el mundo se ríe contigo!”

¹³ “Se trata aquí de una construcción híbrida típica, con dos acentos y dos estilos. Llamamos construcción híbrida al enunciado que, de acuerdo con sus características gramaticales (sintácticas) y compositivas, pertenece a un sólo hablante; pero en el cual, en realidad, se mezclan dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, dos «lenguas», dos perspectivas semánticas y axiológicas”. Bajtin, M. M., *La palabra en la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p. 122.

definitiva, de que la forma y el contenido van unidos de manera histórico-específica. Y de que su sentido se revela en el diálogo. El cómic no es un mero receptáculo de signos reconocibles, sino un claro ejercicio de comprensión activa que sincretiza en una unidad orgánica partes perfectamente diferenciadas. Una nueva novela polifónica.



FIGURA 13

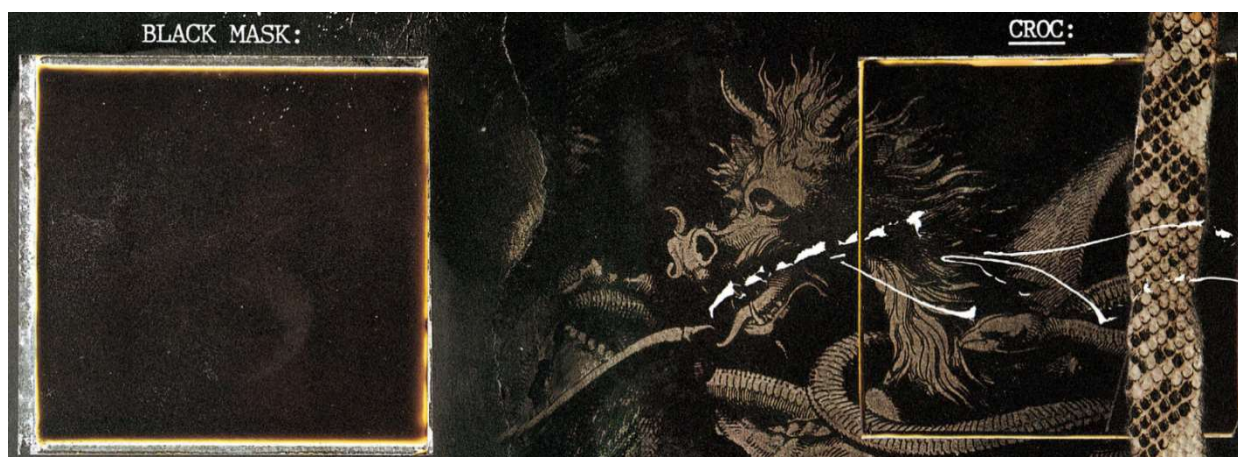


FIGURA 14

Un ejercicio de lectura polifónica en el comic-book superheroico (II): *Luthor... You Are Driving Me Sane*

Querido Joker:

Acabo de leer *Joker* nr. 7 y me ha parecido todo un éxito – y no sólo porque me he encontrado ahí con una de mis propias ocurrencias. A través de los ojos de Luthor, finalmente ver dentro del mundo de los locos, no sólo verlo *en la superficie*. *Luthor* y *El Joker* intercambian la genialidad por la locura y el Príncipe Payaso se da cuenta de que debe recuperar su locura a toda costa. El mensaje es que la locura es una experiencia abrumadora [*overwhelming experience*], no muy diferente a las drogas; y como drogas, es adictiva. *El Joker* no puede vivir en el mundo de los cuerdos, al que renunció hace mucho tiempo, y Luthor no puede sobrevivir en el mundo color de rosa durante mucho tiempo sin enloquecer permanentemente. [...]

ELIZABETH SMITH, Tacoma, Wash.

(¡Tendré que darte la razón! Si hay alguien más loco que yo, es un fan recalcitrante de los comics! – J.)¹

El texto aquí transcrito es una carta de una lectora al mismísimo Joker en un lugar que prácticamente jamás ha sido observado por la crítica: el nr. 7 de la cabecera DC *The Joker*, titulado “Luthor – You’re Driving Me Sane”, una historia autoconcluyente publicada en Junio de 1976 guionizada por Elliot Maggin y dibujada por Irv Novick. Debido a su imbatible popularidad, el Joker se había ganado por derecho propio protagonizar una serie, que finalmente no llegaría a más de nueve números bimensuales - entre el nr. 2 y el nr. 3 pasarían nada menos que tres meses - entre mayo de 1975 y octubre de 1976. En el mencionado nr. 7 de la serie, el Príncipe Payaso del Crimen coincide en la proyección de un documental con Lex Luthor, archienemigo de Superman y descrito por el metraje como “el mayor criminal de todos los tiempos”. El enfado del Joker por sentir que le arrebatan el título es notorio, aunque no le impide sentarse a la mesa con su competidor. Mientras ambos villanos disfrutan como amigos en un restaurante de comida rápida, fuerzas de asalto viene a detener a Luthor, quien,

¹ *The Joker*, nr. 9, National Periodical Publications, oct. 1976, correo del lector.

para ayudarlo a escapar, le presta al Joker un aparato que le otorga poderes equiparables a los de los superhéroes. Buscando devolvérselo tras el incidente, el Joker sigue a Luthor hasta su guarida, donde observa a escondidas al malvado científico operando su tecnología. La avaricia le puede y le impele a participar sin permiso en el experimento, por lo que ambos quedan conectados accidentalmente a una pieza de tecnología que intercambia “los rasgos de la personalidad” (*personality traits*). En cuestión de segundos, Joker adquiere el genio de Luthor a cambio de perder su locura, mientras que Luthor obtiene la locura a cambio de perder su inteligencia (ver figura 15). A partir de ahí, el resto del número será la refriega entre un Joker que quiere recuperar su locura y un Lex Luthor que prefiere quedársela para sí: “¡No! ¡Ahora que tengo el don de la locura, no dejaré que me lo quites!”²

En el marco de esta insólita premisa, lo primero que despierta la curiosidad del lector es que el mencionado intercambio no significará que el alma de uno, siquiera su mente, viva por entero en el cuerpo del otro. Más bien, parece limitarse a canjear *genialidad por locura* dejando el resto de la identidad intacta, como si la personalidad se identificase exclusivamente con el uso de la razón y no interviniesen también otros factores (pasiones, miedos, esperanzas, recuerdos, voluntad, y un largo etc.). Además, lo hace como si los intercambiables fuesen perfectos equivalentes. Esta relación de contradicción entre genialidad y locura viene para ello marcada por unas definiciones de lo más peculiares: la genialidad (en el original: *brilliance, genius*) es el uso supremo de la inteligencia/razón, y aquí tiene que ver con la perfecta, aunque aburrida, comprensión de las cosas: “¡Yo... entiendo! Lo entiendo todo... Entiendo la música de Mozart... el arte de Van Gogh... las teorías de Einstein... Lo entiendo si más... y esta avalancha de genio me vuelve cuerdo!” (ver figura 15); la locura (*insanity, madness, lunacy*) parece por su parte tener que ver con el divertido don de hacer las cosas fuera de toda gran lógica: “Nunca me había percatado de lo aburrida que era esta ciudad! A partir de ahora, no hare más grandes planes... ¡Simplemente lo pasaré bien... bien... bien...!”³ El guionista Elliot Maggin pone en boca del Luthor lunático eso que el lector viene ya intuyendo, a saber, que posiblemente ya no podría fabricar los gadgets que antes inventaba porque “he oído que existe una muy delgada línea entre el genio y la locura”,⁴ y estar loco le impide razonar a la manera en que antes lo hacía. De manera análoga, cuando todo se resuelve y se le devuelve a cada uno lo suyo Luthor recuerda haber tenido una idea brillante cuando estaba loco, pero que ahora que está cuerdo no puede ya más recordar. Con esto, el cómic parece corroborar sin

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

ruborizarse el diagnóstico de Foucault según el cual la modernidad es el proceso de diferenciación excluyente entre razón y sinrazón.

Curiosamente, este número, aparentemente tan fútil en comparación con otros ejemplos estudiados a lo largo de este trabajo, encierra desde su sencillez un enigmático potencial. El hecho de publicar una cabecera dedicada enteramente al archienemigo de Batman pero en la que *nunca* sale Batman permite insólitamente la identificación del lector con el supervillano en tanto que personaje principal. Llama la atención, además, que los lectores soliciten explícitamente que Batman *no* aparezca, sino sólo las aventuras del Joker. Al suceder de este modo y no como elemento subordinado a un personaje-héroe con el que la narrativa continuamente nos insta a identificarnos, podemos por fin experimentar de manera inmediata, en sano disfrute y sin vernos forzados a ejercicios hermenéuticos adicionales, el punto de vista de lo que antes siempre era objeto de anatema. El supervillano sigue aquí apareciendo como un malvado criminal, es cierto; pero ya no codificamos casi automáticamente sobre él ninguna negatividad a priori, sino que le otorgamos el derecho a la palabra. La imagen de un Lex Luthor robando un banco ajeno por fin a los motivos de la razón instrumental, escapando por los aires para regalar el dinero a la gente (“Yo siempre fui un muermo, nunca vi lo divertido que era quitarle a los ricos.... ¡y dárselo a todo el mundo! Ah-ha-ha-ha!”),⁵ procesa por la vía del ejemplo un material perfectamente conocido, a saber, los malvados crímenes del Joker a los que no se les podía encontrar lógica alguna - ahora sin embargo experimentado desde el punto de vista del actuante que nos lo devuelve cargado de connotaciones positivas. Las fértiles capacidades del comic-book como medio polifónico se demuestran aquí en toda su plenitud.

No cabe duda de que el correo de los lectores, es decir esa sección donde se publican cartas de los fans dirigidas al editor, es un magnífico indicador del grado de salud de dichos juegos dialógicos. El primer cómic book en presentar una *letter column* fue *Target Comics* nr. 6 (Novelty Press, 1940), para ser luego usado de manera esporádica por otras editoriales: el primer correo del lector de National Comics Publications - hoy DC - aparecería en *Real Fact Comics* nr. 3 (julio-agosto de 1946, justo en el momento de su cambio de nombre), y de manera regular en *Superman* nr. 124 (septiembre de 1958); Marvel Comics lo incluyó y perfeccionó hasta el aspecto informal y casi definitivo de los *Bullpen Bulletins* con su *Fantastic Four* nr. 33 (diciembre de 1964).⁶ En una época donde las fuentes de información no funcionaban con

⁵ Ver figura 16.

⁶ “Había, sin embargo, diferencias importantes entre las columnas publicadas por DC y Marvel. En muchos cómics de DC, las letras se acortan, se extraen o se compilan en listas de estrellas invitadas sugeridas. Las páginas

la inmediatez y la disponibilidad de la que disfrutaban en la actualidad (véanse los actuales foros de internet, blogs, y un largo etc.), el correo de los lectores era no sólo la voz de la editorial sino también la de sus consumidores, estableciendo así un diálogo directo entre productor y sociedad: era como si todas las fuerzas tuvieran algo que decir, como si todas estuvieran participando en el producto.⁷

En el caso de la cabecera que tenemos entre las manos, las cartas de los lectores demuestran efectivamente la gran aceptación de la serie por los fans, cansados posiblemente de tener siempre que identificarse con “los buenos”. Pero lo más destacable es el hecho de que dichas cartas vayan dirigidas al Joker, y que sea el mismo Joker quien, rompiendo la cuarta pared, las conteste. Como quien saca dificultosamente la cabeza por entre los resquicios inadvertidos de la guardia editorial, el Joker tiene ahora por fin la ocasión de hablar directamente al mundo y entrar en diálogo con él, ejerciendo su derecho a compartir su visión y a debatirla más allá de lo que el editor al uso siempre le había permitido. Este potencial democrático siempre había estado ahí, y en momentos puntuales había sabido aprovecharse. Pero ahora, es el Joker mismo quien se expresa respondiendo con sus propias palabras y sin restricciones a preguntas reales de lectores de carne y hueso, lo que simboliza toda una victoria. Preguntas como por ejemplo la dirigida en el nr. 6 por un lector llamado Harvey Phillips respecto a lo ridículo de una hazaña del superhéroe Green Arrow en el nr. 4 (diciembre de 1975) y la propia respuesta del Joker (“[l]a puntería de ese Green Gremlin fue absurdamente irreal porque ÉL es absurdamente irreal!”) lo demuestran, y ayudan a abrir nuevos espacios hermenéuticos sobre el género.

La historia “Luthor – You’re Driving Me Sane” del nr. 7 de *The Joker* es un desconocido ejemplo de la curiosa manera en que en el medio cómic los discursos se imbrican y buscan

de cartas de Marvel, por el contrario, a menudo contenían cartas muy largas en las que los fans alababan, criticaban u ofrecían sugerencias detalladas. A diferencia de los editores de DC, que se referían a los lectores como «ellos», los editores de las páginas de cartas de Marvel frecuentemente se dirigían directamente a sus fans, a menudo usando el inclusivo «nosotros». . . Las cartas negativas eran comunes, pero las críticas a menudo diferían. Mientras que las críticas de los fans de Marvel podían ser muy puntuales, centrándose en el trabajo de determinados escritores y artistas o incluso en toda la producción de la compañía, las cartas negativas de los fans de DC solían ser leves. . . A principios de la década de 1980, sin embargo, las columnas de letras DC comenzaron a parecerse más a las de Marvel, con letras más largas que privilegiaban el contenido y los comentarios sobre la reacción simple. A finales de los 80 y principios de los 90, las páginas de cartas de Marvel habían perdido gran parte de su sentido crítico, mientras que las de DC se hicieron cargo de la situación”. Pustz, M. J. *Comic Book Culture: Fanboys and True Believers* (UPM, Jackson, 1999). Sobre los orígenes del tono informal adoptado en Marvel, cfr. Gruenwald, M., “Origin of the Bullpen Bulletin”, en: *Marvel Age*, nr. 119, Marvel Comics, dic. 1992.

⁷ Siempre quedará en la memoria de los fans el arco argumental “A Death in the Family” (*Batman* nr. 426 y 429 dic 1988–enero 1989) en el que la incidencia de los fans y su final pronunciamiento a través de dos líneas telefónicas directas (dos números 900, uno para “sí” y otro para “no”) llevarían por apenas una diferencia de 72 votos al segundo Robin (Jason Todd) a la muerte y su desaparición editorial.

entenderse democráticamente entre sí. Por un lado tenemos el discurso oficial en los comics de Batman, que no es sino el discurso oficialista del héroe mismo y su identificación bien con razón y mal con sin-razón. Como dice Lex Luthor

LUTHOR: No intentes eso conmigo... Estoy por encima de la razón... ¡Soy un super delincuente!

Esta identificación de mal con falta de razón queda cimentado por el hecho de que el Joker quiere volver a estar loco, pero parece ser que *no podrá* mientras su personalidad siga siendo “razonable”:

JOKER [pensando]: Él podrá no estar por encima de la razón... pero está más allá de ella... y el cielo me ayude, es así como tengo que volver a ser [*that's the way I've got to become again*].

Del otro lado, un discurso diferente emerge del mismo caldo y rompe esa supuesta determinación. Como se puede simultáneamente observar, la manera que tiene Luthor de resolver la oposición razón/sin-razón no es la de la suficiencia/insuficiencia propia del oficialismo, sino la de la espacialidad evolutiva: él está *más allá* de la razón, por no decir *por encima* de ella. Esto nos sitúa de nuevo en el ojo del huracán del asunto del nihilismo y la superhumanidad. Del “I’ll become a Bat” al “that’s the way I’ve got to become again”, la frase del Joker demuestra aquí que la locura no es una carencia, sino una *querencia*. Voluntad en el horizonte de la autosuperación.

La razón induce al odio, la locura al amor. Y la voluntad marca el verdadero punto de decisión. La respuesta inmediata de Luthor al desafío de la historieta demuestra, en este sentido, auténtico amor superhumano, y pone en evidencia el infecto resentimiento de las prácticas oficiales: “¡No quiero volver a estar cuerdo! Cuando estaba cuerdo, todo lo hacía porque odiaba a Superman; ¡ahora no odio a nadie!”. El Joker insiste diciéndole a Luthor que el problema es que *no entiende* (“no entiendes”, “escucha a la razón”, etc.). Pero lo paradójico es que ése no es el problema, sino precisamente la solución. La locura, nos recuerda este Luthor, es un don. Y ella tiene sus razones, que la razón no comprende:

Y así, cada uno de los Archivillanos regresa a su respectiva casa de detención....

Luthor a prisión:

LUTHOR: Puedo salir de aquí cuando quiera.... de alguna manera... pero mientras estaba *loco*, tuve el destello de una idea! Una *teoría* para la que tenía que estar *loco* para que se me ocurriera... La *teoría definitiva*... ¡Una explicación para el *Universo*! Podría hacerme *famoso en el mundo entero* de por siempre.... ¡Ojalá o estuviera lo suficientemente *loco* como para *recordarlo*!⁸

Esta sutil llamada a una sabiduría originaria nos devuelve en efecto a la tesis de que un medio industrial de masas como el comic-book siempre proyectará de entrada una ideología reglamentaria, pues de ella depende para su supervivencia material, pero esto, sin detrimento de que precisamente los aspectos de su forma material nos ofrezcan una obra progresivamente abierta. La carta de la lectora Elizabeth Smith arriba transcrita, en la que celebra poder “finalmente ver dentro del mundo de los locos, no sólo verlo *en la superficie*”, parece confirmar esta próspera posibilidad. Semejante declaración no revela sino la dimensión dialógica del producto, y demuestra por la fuerza del hecho empírico que un producto originariamente creado para perpetuarse⁹ puede encerrar dentro de sí las propias fuerzas de la diferencia, las fuerzas de su disensión. Su punto de fuga.

Como usted mismo ha señalado, cada número del Joker parece superar el anterior [...]. Con la sutileza de Groucho Marx y los hábitos hiper-tensos y extraños de Lucille Ball, tus movidas divertidas y contundentes saltaron de la página y literalmente golpearon al lector en la cabeza. Me reí bastante con tus mejores chistes... pero la sensación que más me acompañó después de leer la historia de este número fue la de haber sido atacado! Muy inusual y muy entretenido

BOB RODI, Columbia, Mo.¹⁰

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ “¿Sabes cuál sería la mayor broma de todos? ¡Que tu revista venda más que la de Batman! ¡Duro con ello! DAVID A. LOFVERS, Buffalo, N.Y. (¡Dale tú duro con ello! Sal y compra todas las copias de JOKER que puedas encontrar! - - J.)”. *Ibid.*, correo del lector.

¹⁰ *Ibid.*, correo del lector.



FIGURA 15: *The Joker*, nr. 9, National Periodical Publications, oct. 1976

APÉNDICE



CITY OF GOTHAM

OFFICE OF THE MAYOR

MAYOR ANNOUNCES HIS SIGNING OF THE DENT ACT

This morning, Mayor Anthony Garcia signed the Dent Act. The legislation, passed unanimously by the City Assembly, will bolster the city's campaign against organized crime. One of the main features of the Act is the creation of stricter penalties, including the denial of parole, for those who commit any crime deemed as a part or function of a larger criminal enterprise. This will close the loophole that existed in the previous laws that hampered the city's ability to stamp out organized crime.

"Harvey Dent was a hero in the true sense of the word," said the Mayor. "His courage in taking on the criminal empires that ruled our streets saved our city. It would be inappropriate for us not to honor his sacrifice."

"Fifteen minutes ago, I signed a Bill, suitably named the Dent Act, that allows us to pick up where Harvey Dent left off. The legislation gives Police Commissioner Jim Gordon the tools needed to deal the final blow to the criminal and the corrupt that remain active within our city."

"To those who claim this legislation creates a police state, my answer is very simple. Before the Dent Act, our city was so desperate that we placed our trust behind a masked vigilante who ultimately murdered the man who was truly Gotham's shining hope. Luckily for us, the hope has endured. This Bill is Harvey Dent's legacy and I intend to protect it."

At the Mayor's request, the City Assembly will introduce another Bill making the date of Harvey Dent's sacrifice an official city holiday, calling it Harvey Dent Day.

RELEASED ON BEHALF OF MAYOR ANTHONY GARCIA
BY GOTHAM CITY COMMUNICATIONS BUREAU.

CONCLUSIÓN

Riddle me this... Who is that under Batman's mask?

Loeb, J/Lee, J., *Hush*, en: *Batman*, nr. 619, DC Comics, 2003

¿Quién es Batman? ¿Qué se esconde detrás de su máscara y qué viene ella misma a revelar? ¿Qué podrá llevar a un multimillonario huérfano a vestir un disfraz de murciélago y combatir el crimen cuando cae la noche, y cuál es su posible significado literario y social? De la mano de esta aparentemente ingenua pregunta, el presente trabajo ha intentado cubrir una laguna significativa en un tiempo donde abundan los héroes voluntaristas y los relatos que los glorifican pero que no ha parecido todavía comprender la necesidad de explorar genealógicamente dicha sintomática.

Partiendo de una obligada justificación inicial de la necesidad del estudio de la cultura industrial y los comic-books en particular para la comprensión del fenómeno contemporáneo, en el primer capítulo de nuestro trabajo presentábamos las diferentes tendencias hermenéuticas que han intentado dar cuenta de los comic-books de superhéroes y las variadas narrativas transmedia que estos mismos segregan. De un lado nos encontrábamos así con una metodología que explicaba de manera estructural *todos* los mitos heroicos a partir de un denominador común universal conforme a un supuesto viaje de reconocimiento en estadios. El ejemplo más notorio en esta normalización era Joseph Campbell con su *The Hero of a Thousand Faces* de 1949, y no ha sido menor su escuela de seguidores hasta el día de hoy. El problema principal de su práctica comparativa es que fuerza una categorización idealista-universalizante que acaba ignorando la especificidad de cada relato y no consigue explicar por qué nos vemos atraídos a consumir nuevos relatos y el autor o los autores a producirlos. Como reacción a esta suerte de “mitología estructural”, han surgido autores como Geoff Klock que han criticado las lecturas arquetípicas, y que bajo el signo de Harold Bloom han entendido en cambio las obras como una historia de influencias acumuladas. De esa manera, la relación entre el autor personal y la especificidad de la obra parecía garantizada.

La dificultad que surge con esta segunda manera hermenéutica es, sin embargo, doble. Por un lado, dicha práctica interpretativa no consigue adecuarse a la especificidad de un objeto como el comic-book en el que toda estricta relación entre *un* autor y su producción queda descuadrada: el hecho específico de que los héroes del comic-book sean escritos

diacrónicamente por multitud de autores, sumado a que cada una de esas publicaciones sea resultado del trabajo combinado de uno o varios guionistas, dibujantes, entintadores, etc., en una forma de autoridad colaborativa, desautoriza toda hermenéutica de la particularidad. Por otro lado, además, esa singularización de la relación entre obra y genio del autor los abstrae de su contexto histórico-específico, e impide un análisis comparativo más allá de la mera sucesión individual. En ese contexto de impasse metodológico, entre la ceguera de la estricta universalidad y la falta de respuesta de la extrema particularidad, surge entonces la apremiante necesidad de encontrar una tercera vía hermenéutica capaz de conjugar las virtudes de un juicio universal con la originalidad de lo particular. Ese método es la *genealogía crítico-material*, a saber, un estudio de la procedencia y del surgimiento *individual* de la obra a partir de fuerzas tectónicas mayores a ella - como potencias en el tiempo y desde el tiempo, es decir como el tiempo mismo. Una parte importante del primer capítulo de nuestro trabajo ha quedado consagrada a la articulación de dicha metodología y su posible aplicación para un objeto como el comic-book.

Si volvemos a partir de ahí la mirada hacia Batman, nos acercaremos entonces a una narrativa que es un producto específico de un tiempo. En este sentido, la mejor aproximación ha sido en nuestra opinión la de la “crítica ideológica”, pues ésta es la que se ocupa del análisis de su discurso como *refracción* de un contexto histórico-específico determinado. Este primer uso de una categoría bakhtiniana ayuda a explicar la dependencia de la obra frente a su contexto material más allá de la ortodoxia de la determinación base-superestructura, y abre asimismo la puerta para una *hermenéutica de la pluralidad* tal y como hemos visto en nuestro último capítulo. En el entretanto, los capítulos 2, 3, 4, y 5 de este trabajo han aspirado a demostrar que la figura del héroe representado por Bruce Wayne es en realidad una reverberación sintomática de un *tipo* común de héroe específico a toda la modernidad: el *caballero andante*. Y lo han conseguido siguiendo prácticamente el orden de una declaración del Hombre-murciélago en una de las conocidas deconstrucciones del escritor Neil Gaiman:

Yo soy Batman. Protejo la ciudad. Rescato a la gente. Investigo crímenes. Custodio al inocente. Corrijo la ciudad.¹

En efecto, el primer segmento de esta articulación ha tenido que ver con la relación entre la ciudad contemporánea y la narrativa Batman. Un estudio meticuloso observará en Gotham

¹ “I’m the Batman. I protect the city. I rescue people. I investigate crimes. I guard the innocent. I correct the city” Gaiman, N., “Whatever Happened with the Caped Crusader?”, parte 2, en: *Detective Comics*, nr. 853, abril 2009.

City ciertos rasgos elementales a la metrópolis capitalista contemporánea, con sus particulares relaciones de propiedad. Son estas relaciones las que, en un momento determinado de los años 30, llevaron a la invención de este tipo de narrativa para el consumo popular. Las mismas, por otro lado, ante cuya quebradura un joven Bruce Wayne decide armarse caballero (“Dark Knight”) en su defensa. Se establece de ese modo una suerte de justificación ideológica mutua entre una ciudad y sus héroes. Es lo que aquí hemos llamado “ley de la transferencia recíproca”: el ser determina por “imperativo editorial” (los productos de) la conciencia, pero dicha conciencia contribuye también de forma activa a modelar su transformación. Esta idea ha sido contrastada por la vía del desplazamiento en nuestra primera aproximación a la literatura de revisión, específicamente en el contexto del Moscú estalinista de *Superman: Red Son* (Millar, M., 2003).

Por contigüidad, el segundo momento del análisis ha estudiado el significado político del (super)héroe de acción. Partiendo de la diferenciación entre Estado constitucionalista y Estado de excepción, este tercer capítulo de la tesis ha observado la estrecha relación de la figura del superhéroe con los movimientos fascistas de los años 30 en adelante. Su concurrencia temporal no es en absoluto una coincidencia. La figuración de un héroe superior o *superhéroe* que desciende de los cielos para extirpar con su fuerza el fracaso democrático no es sino la expresión en pulpa de papel de un sueño que pronto no tardará en materializarse como pesadilla. A lo largo de este capítulo se han localizado en el superhéroe contemporáneo ciertos rasgos fundamentales en su acción que definen e implementan su obstinación por el control, especialmente: utilitarismo e instrumentalismo bajo la égida de la optimización; formas de investigación/localización del crimen por la identificación del criminal conforme a una generalización inductiva disfrazada de deductiva; hiperespecialización del tejido del saber; panóptica de la totalidad de la existencia. Esto ha conducido finalmente al establecimiento de la relación entre la biopolítica como manera inercial de entender el ejercicio del poder y un primer momento de fuerza voluntarista necesario para poner las cosas en movimiento. Del detective moderno - Sherlock Holmes en particular - a Foucault, pasando por Carl Schmitt, el superhéroe contemporáneo se revela como la omnipresente imposición del medio sobre los fines últimos (razón instrumental), y por tanto como el garante último en el vaciamiento moderno del sentido.

Tal y como dice Bruce Wayne en *The Dark Knight Returns* de Frank Miller (1986): “Mis padres me enseñaron una lección... tirados en esta calle... temblando en profundo shock.... muriendo sin razón alguna. Me mostraron que el mundo sólo tiene sentido cuando lo

fuerzas”.² En el tercer momento de esta disección, el recién mencionado problema del vaciamiento del sentido conduce irrevocablemente a la pregunta por el *nihilismo* dentro de una extraña dialéctica de la víctima y el agente. Este cuarto capítulo profundiza en las pulsiones últimas que conducen al superhéroe contemporáneo a incidir de tal manera en lo político: el superhéroe como héroe nihilista. Esta cuestión ha sido problematizada dentro de la misma narrativa Batman, sin ir más lejos cuando el personaje de la Dra. Leslie Thompkins, antigua amiga de sus padres, le reprocha a Bruce Wayne lo siguiente:

Lo que les pasó a ti y a tus padres fue obsceno. Pero sobreviviste. Y podrías haber usado esa tragedia para motivar una vida de caridad y altruismo. En vez de eso, dejaste que la tragedia te consumiera. Escogiste el disfraz de monstruo y mi temor es que te conviertas en lo que pretendes ser. Te dices a ti mismo que estás sirviendo a la justicia, pero lo que realmente estás sirviendo es la *crueledad*. Lo que le pasó a tus padres *no* es excusa para ello.³

Este cuarto capítulo es posiblemente el momento más genuinamente literario-comparativo del análisis, y por ello mismo también uno de los más filosóficos. Partiendo de un estudio programático sobre el nihilismo, en él hemos dejado establecida una línea de continuidad que discurre desde el primer caballero andante propiamente moderno hasta Batman a través de otros héroes modernos. La idea subyacente es la de que los todos los personajes ahí presentados (Don Quijote, Raskolnikov, Batman...) representan un mismo *tipo literario*: el del héroe romántico como vengador-redentor en el constante escenario de un “crimen y castigo”. Como resultas, el héroe deviene un monstruo que por absorción del vacío acaba agudizándolo. Esto es resultado de esa extraña posición en la que el héroe queda atrapado, entre víctima del desplazamiento moderno de la significación y amplificador de sus costes. Y que le convierte por mucho en el defensor a la desesperada de un proyecto pretérito y por lo tanto imposible. Esta imposibilidad se cobra necesariamente en sangre. De la mano del marco argumental de revisión *Batman & Dracula* (Moench, D./Jones, K., 1991-1998), un excursus final tematizará esta transfiguración literal de héroe a monstruo.

El quinto capítulo se ha visto en la necesidad de abundar en el carácter reactivo del superhéroe, ahora ya por extensión en la cabida del héroe moderno y su tensionado continente. Partiendo de una crítica del uso y abuso del concepto “superhombre” para el superhéroe

² Miller, F., *The Dark Knight Returns*, Book IV: The Dark Knight Falls, DC Comics, dic. 1986.

³ O’Neil, D./Epting, S., “Return to Crime Alley”, en: *Batman* nr. 1000, mayo 2019.

contemporáneo, fuimos a dar con la figura del supervillano, Joker en particular. Si el (super)héroe moderno representa la imposición de la uniformidad y el control determinista, el supervillano por el contrario es el verso libre. Una genealogía paralela a la del héroe ha establecido por lo mismo una línea de continuidad conforme a lo que aquí hemos denominado la “tipología del subsuelo” siguiendo aquí de nuevo la descripción de Dostoievsky. Del *sobrino de Rameau* de Diderot al Joker, pasando naturalmente por el “hombre del subsuelo”, este quinto capítulo ultima nuestra vertebración del héroe y lo vincula con su contrapartida tipológica más fundamental: la locura. Anatematizada y demonizada, temida tanto como desautorizada por la modernidad, una puesta en relación entre dicha locura y el *Übermensch* nietzscheano nos ha conducido inexorablemente a los dominios de la filosofía del carnaval: conciencia festiva del abismo.

El capítulo sexto, por lo tanto, ha cerrado la cuestión abierta al comienzo de este trabajo acerca del carácter ideológico del superhéroe moderno por medio de una nueva proyección en abierto. Por un lado, ha revelado los modos en los que el (super)héroe contemporáneo se demuestra un agente conservador, reactivo y autoritario en lo político, lo ético y lo económico, cuyo resentimiento último apela a una identidad largo tiempo perdida, a una edad de oro ya impracticable en cuyo nombre implanta violentamente el dolor. Para él, no vale quien no quiera compartir con él su padecimiento, no se admite ninguna disidencia. Batman es el *héroe monológico* (Bakhtin), el guardián de la voz y el pensamiento únicos que nos hipnotizan hacia el abismo. Como se ha visto obligado a reconocer P. J. Tomasi en la culminante celebración del número 1000 de su cabecera con una incómoda metáfora:

El Batman de mi historia es un cáncer. Un cáncer que hizo metástasis, y que oscureció Gotham City. Se ha vuelto tan oscuro que ni siquiera los que viven y se esconden bajo nosotros aterrorizados están libres de su furia. No tiene respeto por lo diferente. O lo extraño. Sólo un respeto por el control. Y porque nos adheramos a sus reglas. Para Batman, los desviados merecen ser tragados por las sombras... Si la ciudadanía de Gotham City es la que prospera y prospera. Batman no tiene sentido de la empatía. Sólo un propósito equivocado. Batman no puede ver el mundo que lo rodea. No puede ver a hombres y mujeres desesperados con amores desesperados. No está dispuesto a doblegarse. No está dispuesto a percibir que hay que llenar un vacío. Batman no ofrece esperanza ninguna. Sólo un mundo de desesperanza. Arriba y abajo. No importa dónde. Batman es un proveedor de dolor.⁴

⁴ Tomasi, P. J., Mahnke, D., „Medieval“, en: *Batman* nr. 1000, DC Comics, mayo 2019.

Por otro lado, sin embargo, el “realismo grotesco” del Joker es la voz de la divergencia. Como el análisis comparativo ha demostrado, él es el último representante de una orgullosa línea de disidentes – locos los llamaban – capaz de poner en jaque a los agentes de la razón moderna desde los absurdos de la misma razón. Es la mirada del abismo avisándonos antes de nuestra caída. En un medio en principio tan ideológicamente dependiente como el comic-book de superhéroes, producto de un imperativo que dirige constantemente la mirada hacia su propia supervivencia estratégica, este último capítulo ha recuperado el estrato de lo cómico-grotesco como tabla de salvación. La potente presencia en la página de la monolítica figura del superhéroe dirige constantemente la mirada hacia un determinado horizonte de valor que parece querer incapacitar cualquier posible alternativa. La introducción de los “agentes del caos”, empero, ha demostrado que también el medio cómic ofrece subrepticamente alternativa. La presencia de la locura como contrapartida ideológica a la tipología del héroe moderno garantiza la palabra disonante. Y conforme los postulados de M. Bakhtin, acaba por definir el medio como una *nueva novela polifónica*. Innegablemente popular. Democráticamente abierta.

CONCLUSION

Riddle me this... Who is that under Batman's mask?

Loeb, J/Lee, J., *Hush*, en: *Batman*, nr. 619, DC Comics, 2003

Who is Batman? What is hidden behind his mask and what does itself come to reveal? What will lead an orphaned multimillionaire to wear a bat costume and fight crime when night falls, and what is its possible literary and social meaning? Hand in hand with this seemingly naive question, the present work has attempted to fill a significant gap in a time when voluntarist heroes and the stories that glorify them abound, but in which we have not yet seemed to understand the genealogy of that symptom or the need to explore it.

Starting from the obligatory initial defense of the need to study industrial culture and comic-books in particular for the understanding of the contemporary phenomenon, the first chapter of our work has introduced the different hermeneutic tendencies that have tried to account for superhero comic-books and the various transmedia narratives that they generate. Thus, on the one hand, we found a methodology that structurally explains every heroic myths from a universal common denominator according to a supposed journey of recognition in stadiums. The most notorious example in this normalization was Joseph Campbell with his *The Hero of a Thousand Faces* of 1949, whose school of followers has not been minor up to this day. The fundamental problem of this comparative practice is that it forces an idealistic-universalizing categorization that ends up ignoring the specificity of each story and fails to explain why we are attracted to consume new stories as well as the author/s to produce them. As a reaction to this sort of "structural mythology", other scholars such as Geoff Klock have criticized archetypal readings and under the sign of Harold Bloom have instead understood comic-books as a history of accumulated influences. In this way, the liaison between the personal author and the specificity of the work would seem to be guaranteed.

The difficulty that arises with this new hermeneutic is, however, twofold. The specific fact that comic-book heroes are written diachronically by a multitude of authors, together with the fact that each of these publications is the result of the combined work of one or more scriptwriters, cartoonists, ink-makers, etc., in a form of collaborative authorship, disavows any hermeneutics of the particularity. On the other hand, moreover, this singularization of the

relationship between the work and the author's genius detach them from their specific-historical context and precludes any comparative analysis beyond mere individual sequence. In this context of methodological impasse, between the blindness of the strict universality and the lack of response of the extreme particularity, then arises the urgent need to find a third hermeneutic way capable of combining the virtues of a universal judgment with the originality of the particular. This method is the *critical-material genealogy*, that is, a study of the origin and *individual* emergence of the work from tectonic forces greater than it - as powers in time and from time, that is to say as time itself. An important part of the first chapter of our work has been devoted to the articulation of this methodology and its possible application to an object such as the comic-book.

If we look at Batman again from this perspective, we will then approach a narrative that is a *specific product of a time*. In this sense, the best approach has been, in our opinion, that of "ideological criticism", since this is the one that deals with the analysis of his discourse as a *refraction* of a specific historical context. This first use of a Bakhtinian category helps to explain the dependence of the work on its material context beyond the orthodox base-superstructure determination, and also opens the door for a *hermeneutics of plurality* as we shall see in our last chapter. In the meantime, chapters 2, 3, 4, and 5 of this work have aspired to demonstrate that the figure of the hero represented by Bruce Wayne is in reality a symptomatic reverberation of a common *type* of hero specific to all modernity: the knight errant. And they have achieved it following practically the order of a declaration of the Batman in one of the well-known deconstructions of the writer Neil Gaiman:

I'm the Batman. I protect the city. I rescue people. I investigate crimes. I guard the innocent. I correct the city.¹

Indeed, the first segment of this articulation had to do with the relationship between the contemporary city and the Batman narrative. A meticulous study will observe in Gotham City certain fundamental features of the contemporary capitalist metropolis, with its particular property relations. It is these relationships that, at one point in the 1930s, led to the creation of this type of narrative for popular consumption. The same property relations, on the other hand, that compel a young Bruce Wayne to arm himself as a knight ("Dark Knight"). A sort of mutual ideological justification is thus established between a city and its heroes. This is

¹ Gaiman, N., "Whatever Happened with the Caped Crusader?", part 2, in: *Detective Comics* nr. 853, April 2009.

what we have called here the “law of reciprocal transference”: the being determines (the products of) the consciousness by “editorial imperative”, but this consciousness also actively contributes to shaping its transformation. This idea has been contrasted in our first approach to revision literature, specifically in the context of Stalinist Moscow in Mark Millar’s *Superman: Red Son* (2003).

The second moment of the analysis has studied the political meaning of the action (super)hero. Starting from the differentiation between Constitutionalism and State of Exception, this third chapter of the dissertation has observed the close relationship of the figure of the superhero with the fascist movements from the 1930s onwards. His temporal concurrence is by no means a coincidence. The portrayal of a superior hero or *superhero* who descends from the heavens to remove forcibly the democratic failure is nothing but the pulp expression of a dream that soon will materialize as a nightmare. Throughout this chapter certain fundamental features have been located in contemporary superhero’s *action* that define and implement his obstinacy for control, such as: utilitarianism and instrumentalism under the aegis of optimization; forms of investigation/location of crime by the identification of the criminal according to an inductive generalization - disguised as deductive; hyper-specialization of the fabric of knowledge; panoptic of the totality of existence. This has finally led to the establishment of the relationship between biopolitics as an inertial way of understanding the exercise of power and a first moment of voluntarism necessary to put things into movement. From the modern detective - Sherlock Holmes in particular - to Foucault, via Carl Schmitt, the contemporary superhero reveals himself as the omnipresent imposition of the medium on ultimate goals (in other words: instrumental reason), and therefore as the ultimate guarantor in the modern emptying of meaning.

As Bruce Wayne says in Frank Miller’s *The Dark Knight Returns*: “My parents taught me a lesson... thrown in this street... trembling in deep shock.... dying for no reason. They showed me that the world only makes sense when you force it”.² At the third moment of this dissection, the aforementioned problem of the emptying of meaning leads irrevocably to the question of *nihilism* within the framework of a strange dialectic of victim and agent. This fourth chapter thus delves into the ultimate drives that lead the contemporary superhero to become involved in such a way on politics: the superhero as a nihilist hero. This question has been problematized within the Batman narrative itself, and no further when Dr. Leslie Thompkins, a former friend of her parents, reproaches Bruce Wayne for the following:

² Miller, F., *The Dark Knight Returns*, Book IV: The Dark Night Falls, DC Comics, dic. 1986.

What happened to you and your parents was obscene. But you survived. And you could have used that tragedy to motivate a life of charity and altruism. Instead, you left the tragedy consumed you. You chose the guise of a monster and my fear is that you are becoming what you pretend to be. You tell yourself you're serving justice, but what you're really serving is *cruelty*. What happened to your parents does *not* excuse that.³

This fourth chapter is possibly the most genuinely literary-comparative moment of our analysis, and therefore also one of its most philosophical. Starting from a programmatic study of nihilism, in it we have established a line of continuity that runs from the first modern knight-errant to Batman through other modern heroes. The underlying idea is that all the characters presented there (Don Quixote, Raskolnikov, Batman...) embody the same literary *type*: that of the romantic hero as avenger-redeemer in the constant scenario of a "crime and punishment". As a result, the hero becomes a monster that by absorbing the void ends up sharpening it. This is a result of that strange position in which the hero is trapped, between victim of the modern displacement of meaning and amplifier of its costs. And that makes him by far the desperate defender of a project that implies returning to the past and is therefore impossible. This impossibility is necessarily paid in blood. Hand in hand with the *Batman & Dracula* story arc (Moench, D./Jones, K., 1991-1998), a final Excursus will thematized this literal transfiguration from hero to monster.

The fifth chapter was therefore in the need to dwell on the reactive character of the superhero in his relation to modern heroes. Starting from a critique of the use and abuse of the concept of "superman" for the contemporary superhero, we run into the figure of the supervillain, Joker in particular. If the modern (super)hero represents the imposition of uniformity and deterministic control, the supervillain on the contrary is the free verse. A genealogy parallel to that of the hero established a line of continuity according to what we have here called the "typology of the underground" following once more to Dostoyevsky's description. From Diderot's *Le neveu de Rameau* to the Joker via the "man of the subsoil", this fifth chapter concludes our description of the hero and links him to his most fundamental typological counterpart: madness. Anathematized as well as demonized, feared as much as

³ O'Neil, D./Epting, S., "Return to Crime Alley", in: *Batman* nr. 1000, May 2019.

banned by modernity, the relationship between madness and the Nietzschean *Übermensch* has led us inexorably to the domains of the philosophy carnival: joyful consciousness of the abyss.

The sixth and last chapter, therefore, closed the question posed at the beginning of this research about the ideological character of the modern superhero with a new open expectation. On the one hand, throughout this work we have demonstrated how the contemporary (super)hero is a conservative agent - reactive and authoritarian in the political, ethical and economic spheres. His resentment appeals to a long-lost identity, to an already impracticable golden age in whose name he violently embeds pain. For him, no one who does not want to share his suffering with him is worthless, and no dissidence is admitted. Batman is the *monological hero* (Bakhtin), the custodian of the “single thought” that hypnotize us towards the abyss. As P. J. Tomasi has been forced to recognize in the culminating celebration of the number 1000 of the series:

The Batman of my story is a cancer. A cancer that metastasized, and darkened Gotham City. It's grown so dark that even the ones who live and hide in fear below us aren't free from his fury. He has no respect for the different. Or the strange. Only a respect for control. And adhering to his rules. To Batman, the deviants deserve to be swallowed by the shadows... if Gotham's citizenry is the thrive and prosper. The Batman has no sense of empathy. Only a misguided sense of purpose. Batman is blind to the world around him. Blind to desperate men and women with desperate loves. Unwilling to bend. Unwilling to perceive that a void needs to be filled. The Batman doesn't offer hope. Only a world of Hopelessness. High and low. Doesn't matter where. The Batman is a purveyor of pain [...] The Batman feeds on an unending cycle of recidivism. [...] There are many stories about the Batman's rage traveling across the world [...] But one thing is certain. The Batman assault on petty crimes is aggressive and excessive. [...] Batman is delusional enough to think his reign in the shadows of Gotham had no precedent...⁴

On the other hand, however, the “grotesque realism” of the Joker is the voice of divergence. As our comparative analysis has shown, Joker is the last representative of a proud line of dissidents – madmen they called them - able to put our heroes in a tight spot by

⁴ Tomasi, P. J., Mahnke, D., “Medieval”, in: *Batman* nr. 1000, May 2019.

questioning their own absurdities. He is the gaze of the abyss warning us before our fall. In an environment as ideologically dependent as the superhero comic-book, as the product of an imperative that directs the gaze towards its own strategic survival, this last chapter has retrieved the stratum of the comic-grotesque as a glimpse of hope. The powerful presence on the page of the monolithic figure of the superhero constantly directs the gaze towards a certain horizon of value that seems to want to incapacitate any possible way out. The introduction in the genre of those fascinating “agents of chaos”, however, has shown that also the comic offers surreptitiously alternative as a medium. The occurrence of madness as an ideological counterpart to the typology of the modern hero guarantees the dissonant word. And according to M. Bakhtin's postulates, he ends up defining the medium as a *new polyphonic novel*. Undeniably popular. Democratically open.

BIBLIOGRAFÍA

Obras citadas

- Adorno, T. W., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M, 1984.
- Adorno, T. W., *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1966 [ed. en castellano: Adorno, T. W., *Dialéctica negativa*, trad. José M. Ripalda, Madrid, Taurus, 1975].
- Antsiferov, N. P., *Душа Пемебурга*, 1922; reedición en: Kniga, Moscú, 1991.
- Arendt, H., *The Origins of Totalitarianism*, Meridian Books, The World Publishing Company, Cleveland/New York, 7ª ed., 1962.
- Armstrong, C. I., *Romantic Organicism: From Idealist Origins to the Ambivalent Afterlife*. Palgrave Macmillan, New York, 2003.
- Bachelard, G., *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, Paris, 1948.
- Baetens, J., “The Graphic Novel”, en: Cassuto, L./Aby, C./Reiss, B. (eds.), *The Cambridge History of the American Novel*, Cambridge University Press, New York, 2011, pp. 1138-1153.
- Baetens, J./Frey, H., *The Graphic Novel: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014.
- Bainbridge, J., “Worlds with Worlds. The role of Superheroe in the Marvel and DC Universe”, en: Ndalians, A. (ed.), *The Contemporary Comic Book Superheroe*, Routledge, New York, 2009.
- Bajtin, M. M., “De los apuntes de 1970-1971”, en: Bajtin, M. M., *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, Méjico, 1982.
- Bajtin, M. M., *Проблемы поэтики Достоевского*, 1929 (Kiev, 1994) [ed. en castellano: *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 2012].
- Bajtin, M. M., *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Худож. лит., Moscú, 1965, 1990 [ed. en castellano con el título Bajtin, M. M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1987].

- Bajtin, M. M., *Художественная литература*, Moscú, 1975 [ed. en castellano: “La palabra en la novela” en: *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena, S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989].
- Bakhtin, M. M., “Discourse in the novel”, en: *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trad. Michael Holquist y Caryl Emerson, Michael Holquist (ed.), University of Texas Press, Austin, 1981.
- Baldino, G., “Un orden superior de criminales”, en: Fernández, L./Cucurella, E./Pareja, A. (eds.), *Batman desde la periferia. Un libro para fanáticos o neófitos*, Alpha Decay, Barcelona, 2013.
- Barnave, A., “Discours à la Constituante”, en: *Archives parlementaires*, t. XXVII, 6 de Junio de 1791.
- Barthes, R., *S/Z*, trad. Richard Miller, Hill and Wang, New York, 1974
- Bartual Moreno, R., *Poética de la narración pictográfica: de la tira narrativa al cómic*, Tesis doctoral, Dpto. Lingüística general, Lenguas modernas, Lógica y Filosofía de la ciencia y Teoría de la literatura y literatura comparadas. Univ. Autónoma de Madrid, Facultad Filosofía y Letras, Madrid, 2010.
- Bassham, G., “The industrious Sherlock Holmes”, en: Tallon, P./Baggett, D. (ed.), *The Philosophy of Sherlock Holmes*, University Press of Kentucky, Kentucky, 2012, pp. 143-152.
- Beardsley, M. C., “Dostoyevsky's Metaphor of the «Underground»”, *Journal of the History of Ideas*, vol. 3, nr. 3, junio 1942, pp. 265-290.
- Beccaria, C., *Dei delitti e delle pene*, Livourne, 1764 [ed. en castellano: *De los delitos y las penas*, trad. Francisco Tomás y Valiente Barcelona, Orbis, 1985].
- Becker, T., “Genealogie der autobiografischen Graphic Novel: Zur feldsoziologischen Analyse intermedialer Strategien gegen ästhetische Normalisierungen”, en: Ditschke, S./Kroucheva, K./Stein, D. (eds.), *Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Transcript, Bielefeld, 2009, pp. 239-264.
- Beerbohm, R./Olson, R. D., “The platinum Age: the American Comic Book: 1883-1938, Further Concise History & Price Index of the Field as of 2008”, en: *The Official Overstreet Comic Book Price Guide*, 38ª ed., Robert M. Overstreet (ed.), House of Collectible, New York, 2008.
- Beiser, F. C., *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Harvard University Press, Cambridge, 2004.

- Bendersky, J. W., "Carl Schmitt and the Conservative Revolution", *Telos*, nr. 72, Verano 1987, pp. 27-42.
- Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, Tiedemann, R./Schweppenhäuser, H. (eds.), vol. 1.2, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1972-89.
- Bentham, J., *An Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, Dover Philosophical Classics, Dover Publications, 2009.
- Bentham, J., *Panopticon versus New South Wales*. Works, Bowring, 1843.
- Bentham, J., *Proposal for a New and Less Expensive Mode of Employing and Reforming Convicts*, 1798.
- Berdiaev, N., *L'Esprit de Dostoïevski*, 1921 [ed. en castellano: *El espíritu de Dostoyevski*, trad. Olga Trankova Tabatadze, Sebastian Montial y Arut Mrowczynski-Van Allen, Nuevo Inicio, Granada, 2008].
- Bergado, R./Gálvez, P./Guiral, A./Redondo, J., *Cómics: Manual de instrucciones*, Astiberri, Bilbao, 2016.
- Bergson, H., *L'énergie spirituelle*, édition du centenaire, PUF, 1959.
- Bergson, H., *Matière et Mémoire*, édition du centenaire, PUF, 1959.
- Berlin, I., *The Roots of Romanticism*, The Trustees of the National Gallery Art, The Isaiah Berlin Literary Trust and Henry Hardy, Washington DC, 1999 [ed. en castellano: *Las raíces del romanticismo*, trad. Silvina Marí, Taurus, 2000].
- Berninger, M./Ecke, J./Haberkorn, G. (eds.), *Comics as a Nexus of Cultures: Essays on the Interplay of Media, Disciplines, and International Perspectives*, McFarland, Jefferson, 2010.
- Best, D., "Alan Grant & Norm Breyfogle". *Adelaide Comics and Books*. ACAB Publishing, 6 de enero 2007. Original archivado del 27 de Abril de 2007. Recuperado el 18 de mayo de 2007.
- Bird, A., "Abductive Knowledge and Holmesian Inference", en: Gendler T. S./Hawthorne, J. (eds.), *Oxford Studies in Epistemology*, Oxford University Press, 2005, pp. 1-31.
- Birman, J., *Foucault et la psychanalyse*, Parangon/Vs, Lyon, 2007 [ed. en castellano, *Foucault y el psicoanálisis*, trad. Alejandrina Falcón, Nueva Visión, Buenos Aires, 2008].
- Bitsilli, P., "К вопросу о времени и форме романа Достоевского. Приложение III: Де Сад, Лакло и Достоевский", en: *Избранные труды по филологии*, ed. В. Н. Ярцева, Наследие, Moscú, 1996, pp. 533-538.
- Bloom, C., "Capitalising on Poe's Detective: The Dollars and Sense of Nineteenth-Century Detective Fiction", en: Bloom, C./Docherty, B./Gibb, J./Shand, K. (eds.), *Nineteenth-*

- Century Suspense: From Poe to Conan Doyle*, St. Martin's, New York, 1988, pp. 14-25.
- Bloom, H., *A Map of Misreading*, Oxford University Press, New York, 2003.
- Bloom, H., *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Oxford, 1973.
- Bongco, M., *Reading Comics. Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books*, Routledge, New York/London, 2013.
- Bonne, J-C., "Presentation" en Diderot, D., *Le neveu de Rameau*. "Presentación". Flammarion, Paris, 1983.
- Borges, J. L., "Sherlock Holmes", en: *Poesía completa*, Random House Mondadori, Barcelona, 2011.
- Borroughs, W., "The Unspeakable Mr. Hart", *Cyclops*, nr. 3 y 4, 1970.
- Brody, M., "Batman: Psychic Trauma and Its Solution", *Journal of Popular Culture*, nr. 26.4, 1995, pp. 171-178.
- Brooker, W., *Batman Unmasked. Analysing a Cultural Icon*, Continuum, London/New York, 2000.
- Brooker, W., *Fifth-dimensional Batman: An interview with Grant Morrison*, en: Pearson, R./Uricchio, W./Brooker, *Many More Lives of the Batman*, British Film Institute, Palgrave, London, 1991.
- Bulgakov, M. A., *Собачье сердце*, en *Собрание сочинений в 10 томах. Т. 3.*, , Голос, Moscú 1995, pp. 5-45.
- Bundrick, C., "The Dark Knight Errant: Power and Authority in Frank Miller's *Batman: The Dark Knight Returns*", en: Durand, K. K./Leigh, M. K. (eds.), *Riddle Me This Batman! Essays on the Universe of the Dark Knight*, McFarland, Jefferson, 2011, pp. 24-40
- Burst-Bartels, N. M., "Bürgerwehr in Rostock Jagdszenen an der Unterwarnow", *Berliner Zeitung*, 4.11.14.
- Campell, J., *The hero with a thousand faces*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1949.
- Carlyle, T., *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, James Fraser, 1841.
- Carr, K., *The Banalisation of Nihilism*, State University of New York Press, 1992
- Carrier, D., *The Aesthetics of Comics*, Pennsylvania State University Press, 2000.
- Carrión Arias, R., *¿La muerte de qué autor? La cuestión de la "autoría" desde la teoría del valor marxiana* en: Fernández García, B/Gómez L-Quiñones, A. (eds.), *La lupa roja. Ensayos sobre hermenéutica y marxismo*, Teseo, Buenos Aires, 2018.
<https://www.teseopress.com/luparoja>

- Carrión Arias, R., “Los Comic-studies y la hermenéutica literaria: elementos para una genealogía crítico-material desde el género superheróico”, *RILCE, Revista de filología hispánica*, vol. 35, nr. 1, 2019. Volumen dedicado a: *Actualidad de la Hermenéutica: teoría, filosofía, literatura, arte*, Wahnón, S. (ed.), pp. 271-294.
- Carrión Arias, R., “Nietzsche y el método genealógico”, *Estudios Nietzsche. Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche*, vol. 13, Trotta, Madrid, 2013.
- Carrión Arias, R., *Historia de la literatura griega (1874-76). Los orígenes del método genealógico en F. Nietzsche*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a.M./New York, en prensa.
- Cawelti, J. G., *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, University of Chicago Press, Chicago, 1976.
- Cervantes, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Biblioteca IV centenario, Espasa Calpe, Madrid, 2004.
- Chernichevsky, N., *Что делать?*, 1863.
- Clausen, Ch., “Sherlock Holmes, Order, and the Late-Victorian Mind”, en: Orel, H. (ed.), *Critical Essays on Sir Arthur Conan Doyle*, G. K. Hall, New York, 1992, pp. 66-91.
- Coleman, D., *Myth, History, and the Industrial Revolution*. Palgrave, New York, 2003.
- Collins, M. A., “Prefacio”, en: *Batman Archives*, vol. 2, DC Comics, New York, 1991.
- Conaghan, M., *Interview with Millar and Morrison*, Xstatic nr. 1, mayo 1992.
- Connell, B./Brigley, J./Edwards, M., *Examining the Media*, Hodder Stoughton, London, 1996.
- Coogan, P., *Superhero: The Secret Origin of a Genre*, MonkeyBrain Press, Austin, 2006.
- Cosentino, D. J., “African Oral Narrative Traditions” en: *Teaching Oral Traditions*, Foley, J. M. (ed.), Modern Language Association, New York, 1998, pp. 174-188.
- Couch, N. C. C., *Jerry Robinson, Ambassador of Comics*, Abrams ComicArts, New York, 2010.
- Culler, J., *The pursuit of signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge, London, 1981.
- Curtius, E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948.
- Daniels, L., (ed.), *Marvel: five fabulous Decades of the world's greatest comics*, H.N. Abrams, London, 1991.
- Daniels, L., *Batman: The Complete History*, Chronicle Books, 1999.
- Deleuze, G., *L'image temps. Cinéma 2*, Les Éditions des Minuit, Paris, 1985 [ed. en castellano: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 2004].
- DeSanto, T., “Introduction to Red Son”, en: Millar, M., *Red Son*, TPB, octubre 9, 2003.

- Descartes, R., *Regulae ad directionem ingenii* [ed. en castellano: *Reglas para la dirección del espíritu*, trad. Juan Navarro Cordon, Alianza, Madrid, 1996].
- Deuber-Mankowsky, A., "Nothing is political, everything can be politicized: On the concept of political in Michel Foucault and Carl Schmitt", *Telos*, nr. 142, Telos Press, New York, 2008, pp. 135-161.
- Devereaux, S., "The making of the Penitentiary Act, 1775-1779", en: *The Historical Journal*, 42.2, 1999, pp. 405-433.
- Di Liddo, A., *Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel*, Univ. Press of Mississippi, Jackson, 2009.
- Diderot, D., *Le neveu de Rameau*, 1805 [ed. en castellano: *El sobrino de Rameau*, trad. Félix de Azúa, Bruguera, Barcelona, 1983].
- Digestum* de Justiniano, D. 1.1.10 pr.
- DiNuncio, M. R., *The Great Depression and New Deal. Documents decoded*, ABC-CLIO, 2014.
- Ditschke, S./Kroucheva, K./Stein, D. (eds.), *Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Transcript, Bielefeld, 2009.
- Dittmar, J., *Comic-Analyse*, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz, 2008.
- Djermanovic, T., *Dostoyesvki: entre Rusia y Occidente*, Herder, Barcelona, 2006.
- Dodge, S. C., *Holy Information Technology, Batman!*, A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for a baccalaureate degree in Information Sciences and Technology with honors in Information Sciences and Technology, College of Information Sciences and Technology, The Pennsylvania State University Schreyer Honors College, Primavera, 2011
[<http://www.personal.psu.edu/staff/g/m/gms/papers/Steve%20Dodge%20Thesis.pdf>]
- Doetinchem, D./Hartung, K., *Zum Thema Gewalt in Superheldencomics*, Berlin, 1974.
- Dorfman, A./Mattelart, A., *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic*, International General, New York, 1976.
- Dostoievsky, F. M., *Бесы*, 1871-1872 [ed. en castellano: *Los demonios*, trad. Juan López Morillas, Alianza editorial, Madrid, 2005].
- Dostoievsky, F. M., *Биография, письма и заметки из записной книжки Достоевского*, San Petersburgo, 1883.
- Dostoievsky, F. M., *Братья Карамазовы* [ed. en castellano: *Los hermanos Karamazov*, trad. Natalia Ujánova, Cátedra, Madrid, 2000].

- Dostoievsky, F. M., *Записки из подполья*, ed. Эпоха, 1864, en: Dostoievsky, F. M., *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, vol. 5, Leningrado, наука, 1972-1990 [ed. en castellano *Apuntes desde el subsuelo*, trad. Juan López Morillas, Alianza, Madrid, 2002].
- Dostoievsky, F. M., *Преступление и наказание* [ed. en castellano: *Crimen y Castigo*, trad. Juan López Morillas, Alianza, Madrid, 2004].
- Dostoievsky, F. M., *Сон смешного человека*, 1877.
- Doyle, A. C., *A Scandal in Bohemia*, en: Baring-Gould, W. S. (ed.), *The Annotated Sherlock Holmes*, Vol. 1, Wing Books, New York, 1967.
- Doyle, A. C., *A Study in Scarlet*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, Bantam Dell, New York, 1986.
- Doyle, A. C., *Abbey Grange*, in: *The complete Sherlock Holmes*, vol. 2, Barnes & Noble Classics, New York, 2003.
- Doyle, A. C., *Memories and Adventures*, Cambridge University Press, New York, 2012.
- Doyle, A. C., *Scandal in Bohemia*, Doyle, en: *The complete Sherlock*, 2 vols. Doubleday, New York, 1930.
- Doyle, A. C., *The Complete Sherlock Holmes Short Stories*, London, 1928.
- Doyle, A. C., *The Red-Headed League*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, Bantam, 1986.
- Doyle, A. C., *The Sign of Four*, en: *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*, Bantam, 1986.
- Doyle, A. C., *The Adventure of the Cardboard Box*, en: *The complete Sherlock Holmes*, vol. 2, Barnes & Noble Classics, New York, 2003.
- Dühring, E., *Der Werth des Lebens. Eine philosophische Betrachtung*, 1865.
- Duncan, R., Smith, M. J., *The Power of Comics. History, Form & Culture*, Continuum, London/New York, 2009.
- Durand, K. K., "Batman's Canon. Hybridity and the Interpretation of the Superhero", en: Durand, K. K./Leigh, M. K. (eds.), *Riddle Me This Batman! Essays on the Universe of the Dark Knight*, McFarland, Jefferson, 2011.
- Düwel, W./Dieckmann E./Dudek, G./Grasshoff, H./Raab, H./Wegner, M./Ziegengeist, G. (eds.), *Geschichte der klassischen russischen Literatur*, Aufbau-Verlag, Berlin/Weimer, 1965.
- Eckermann, J. P., *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (4 de enero de 1831), Brockhaus, Leipzig, 1836.

- Eco, U., *Apocalittici e integrati*, [ed. en castellano: *Apocalípticos e integrados*, trad. Andrés Boglear, Tusquets editores, Fábula, Barcelona, 2006].
- Eco, U., *Il superuomo di massa*, Editoriale Fabbri-Bompiani-Senzagno, Milan, 1978 [ed. en castellano: *El superhombre de masas*, trad. Teófilo de Lozoya, Debolsillo, Barcelona, 2016].
- Eco, U., *Storia della bruttezza*, RCS Libri, Bompiani, 2007 [ed. en castellano: *Historia de la fealdad*, trad. María Pons Irazazábal, Debolsillo, 2011].
- Eisler, R., *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, 1904.
- Eisner, W., *Comics and Sequential Art*, Poorhouse Press, Tamarac, 1985.
- Eisner, W., *Graphic Storytelling and Visual Narrative* Poorhouse Press, Tamarac, 1996.
- Elwood, R., *The politics of Myth: a Study of C.G. Jung, Mircea Eliade, and Joseph Campbell*, SUNY, Press, Albany, New York, 1999.
- Embid, J., *Con capa y antifaz. La ideología de los superhéroes*, Ed. Catarata, Madrid, 2018.
- Eribon, D., *Michel Foucault*. Flammarion, Paris, 1991.
- Erickson, L., *The Economy of Literary Form: English Literature and the Industrialization of Publishing, 1800-1850*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2000.
- Erofeev, V., “Метаморфоза одной литературной репутации: Маркиз де Сад, садизм и XX век”, *Вопросы литературы*, nr. 6, 1973, pp. 135-168.
- Esquirol, J. É. D., “Des maisons d’aliénés”, en *Dictionnaire des sciences médicales, par une société de Medecins et de Chirurgiens*, T. XXX, 1818.
- Evans, R., *The Fabrication of Virtue: English prison architecture, 1750–1840*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.
- Febowitz, J. C., “The Hero We Create: 9/11 & The Reinvention of Batman”, *Inquiries Journal/Student Pulse*, nr. 1(12). <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=104> Consultado el 2 de octubre de 2019.
- Fernández García, B., *Paradigma indiciario. Contribución de la huella al conocimiento literario*, Tesis doctoral dirigida por Sultana Wahnón Bensusan, Programa de Doctorado Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada, Dpto. Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada, 2015.
- Fernández Porta, E., “La bienal de Gotham”, en: Fernández, L./Cucurella, E./Pareja, A. S. (eds.), *Batman desde la periferia. Un libro para fanáticos o neófitos*, Alpha Decay, Salamanca, 2013.
- Fernández, D. J./Jiménez, J./Pineda, A., (eds.), *El terror en el cómic*, Comunicación social ediciones y publicaciones, Sevilla, 2013.

- Ferraris, M., *Nietzsche y el nihilismo*, trad. Carolina del Olmo y César Rendueles, Akal, Madrid, 2000.
- Fichte, J. G., *Gesamtausgabe der bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann Verlag, 1972.
- Fillingham, L. A., “The Colorless Skein of Life’: Threats to the Private Sphere in Conan Doyle’s *A Study in Scarlet*”, en: Orel, H./G. K. Hall (ed.), *Critical Essays on Sir Arthur Conan Doyle*, Maxwell Macmillan, New York, 1992, pp. 160-180.
- Fingerroth, D., *Superman on the Couch: What Superheroes Really Tell Us About Ourselves and Our Society*, Continuum, London/New York, 2004.
- Fiske, J., *Televisión Culture*, Routledge, London/New York, 1987.
- Fleming, J., “Review of How to Read Superhero Comics and Why by Geoff Klock”, en: *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*. 2.1 (2005). Dept of English, University of Florida. 8 Jul 2017. <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v2_1/reviews/fleming.shtml>.
- Fodéré, F. E., *Traité du délire, appliqué à la médecine, à la morale et à la législation*, t. II, sec. VI, cap. 3 “Du choix des administrateurs, des médecins, des employés et des servants”.
- Foucault, M. “Omnes et Singulatim: Toward a Critique of Political Reason”, conferencia impartida en la universidad de Stanford, oct 1979, *Le débat*, nr. 41, 1986, pp. 5-36.
- Foucault, M., “La folie, l’absence d’oeuvre”, *La Table ronde*, nr 196: Situation de la psychiatrie, mayo de 1964, pp. 11-21. También en: *Dits et Ecrits*, vol. 1, texto, nr. 25, Gallimard, Paris, 1994.
- Foucault, M., “Las redes del poder”, Conferencia proferida en la Universidad de Bahía en 1976, *Revista Barbarie*, nº 4/5, Salvador de Bahía, Brasil, 1981-82 [ed. en castellano en: *Las redes del poder*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2014, pp. 56-57].
- Foucault, M., “Réponse à une question”, en: *Dits et écrits*, I, Gallimard, Paris, pp. 701-723 [ed. en castellano: “Respuesta a una pregunta”, en: *Las redes del poder*, trad. Fernando Crespo, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2014].
- Foucault, M., *Le pouvoir Psychiatrique, Cours au Collège de France, 1973-1974*. Seuil/Gallimard, 2003 [ed. en castellano: *El poder psiquiátrico. Curso del Collège de France (1973-1974)*, trad. Horacio Pons, Akal, Madrid, 2005].
- Foucault, M., *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, 1966 [ed. en castellano: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, S. XXI, Méjico, 2005].

- Foucault, M., *Maladie mentale et personnalité*, PUF, París, 1954. Reedición con modificaciones: *Maladie mental et psychopathologie*, 1961.
- Foucault, M., *Naissance de la biopolitique*, Gallimard, París, 2004 [ed. citada: *Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France 1978-1979, Geschichte der Gouvernementalität* vol. 2, trad. Jürgen Schröder, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2004].
- Foucault, M., *Nietzsche, la genealogie, l'histoire*, en: Bachelard, S., et al., *Hommage à Jean Hyppolite*. París, Presses Universitaire de France, 1971.
- Foucault, M., Prólogo a “Locura y Sinrazón. Historia de la Locura en la época clásica”. Ed. Plon. 1961. En: Foucault, M., *Dits et Écrits*, vol. 4 (1980-1988), Éditions Gallimard, París, 1994.
- Foucault, M., *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France, 1977-78*, Seuil/Gallimard, París, 2004 [ed. citada: *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung: Vorlesung am Collège de France 1977-1978*, vol. 1 *Geschichte der Gouvernementalität*, trad. Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2004].
- Foucault, M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Ed. Gallimard, París, 1975 [ed. en castellano: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, trad. Aurelio Garzón del Camino, S. XXI, Madrid, 2009].
- Foucault, M., *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-1976*, St. Martin's Press, New York, 1997.
- Frank, J., *Dostoevsky: The Stir of Liberation, 1860-1865*, Princeton University Press, Princeton, 1988 [ed. en castellano: *Dostoievski: la secuela de la liberación, 1860-1865*, trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1993 (reed. 2010)].
- Frank, M., *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. State University of New York Press, Albany, 2004.
- Franta, A., *Romanticism and the Rise of the Mass Public*. Cambridge Studies in Romanticism, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.
- Free Merriam-Webster Dictionary, “Superhero - Definition and More from the Free Merriam-Webster Dictionary”. *Web.archive.org*. Merriam-Webster. An Encyclopedia Britannica Company. Archivado del original el 5 de noviembre de 2014. Consultado el 6 de Abril de 2019.
- Frücht, J., “Übermenschen, Supermänner, Cyborgs. Das Paradigma der Science Fiction”, *Merkur*, 9/10, 55 Jg., sept/oct 2001, pp. 897-911.

- Furey, E., "Stan Lee's «A Brief History of Marvel» with Kevin Smith". Entrevista a Stan Lee con motivo del filme *Spiderman 2*, Comic News, 11 sep 2006, <http://www.cbr.com/stan-lees-a-brief-history-of-marvel-with-kevin-smith/> Consultado el 8 enero de 2019.
- Gabilliet, J-P, *Of Comics and Men: A Cultural History of American Comic Books*, University Press of Mississippi, Jackson, 2010.
- Gamer, M., *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*. New York/Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- García Gual, C., *Las primeras novelas*, Gredos, Madrid, 2008.
- García Gual, C., *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 1995.
- García, S., *La novela Gráfica*, Astiberri, Bilbao, 2001.
- Gardiner, M., "Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique", *Utopian Studies*, vol. 3, nr. 2, 1992, pp. 21-49.
- Gardiner, M., *The Dialogics of Critique. M. M. Bakhtin and the Theory of Ideology*, Routledge, London/New York, 1992.
- Gardner, C. S., *Batman: Novel*. Novelización de la película basada en el guión de Sam Hamm y Warren Skaaren, Grand Central Publishing, New York, 1989.
- Gardner, J., "Serial Killers: The Crime Comics of Ed Brubaker and Sean Phillips", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. A Quaterly of Lenguaje, Literature and Culture*, Special Issue, nr. 59.1, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2011, pp. 57-70.
- Garret, G., *Holly Superheros! Exploring the Sacred in Comics, Graphic Novels and Film*. Lousville/London: Westminster John Knox Press, 2008.
- Gasca, L./Gubern, R., *El universo fantástico del cómic*, Colección: Signo e imagen, Cátedra, Madrid, 2015.
- Gasca, L./Gubern, R., *El discurso del cómic*, Cátedra, Madrid, 2001.
- Genovese, M. A., *The Power of American Presidency*, Oxford University Press, New York, 2001.
- Gent, G., "Pravda Meets Batman Head On", *The New York Times*, 30 Abril 1966. Citado por Will Brooker en: Brooker, W., *Batman Unmasked*, Continuum, London/New York, 2000.
- Gerhardt, V./Reschke, R. (eds.), "Nietzsche im Film. Projektionen und Götzendämmerungen", en: *Nietzscheforschung*, 16 (1), Berlin, 2001.
- Giammanco, R., *Dialogo sulla società americana*, Einaudi, Turín, 1964.
- Giordano, D., "Introduction: Growing up with the greatest", en: Gold, M. (ed.), *The Greatest Batman Stories ever told*, DC Comics, New York, 1988.

- Goerdts, W., *Russische Philosophie. Zugängen und Durchblicke*, Karl Alber Verlag, Freiburg/München, 1984.
- Goggin, J./Hassler-Forest, D. (eds.), *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form*. McFarland, Jefferson, 2010.
- González Calleja, E., *El fenómeno terrorista*, Dastin, Madrid, 2006.
- Goulart, R., *Great American Comic Books*, Publications International, Lincolnwood, 2001.
- Goulart, R., *The Assault on Childhood*, London, 1970.
- Greiffenhagen, M., *Das Dilemma des Konservatismus in Deutschland*, R. Piper Verlag, München, 1971.
- Grigoriev, A., “Достоевский и Дидро”, *Русская Литература*, nr. 4, 1966.
- Groensteen, T., *Système de la bande dessinée*, Presses universitaires de France, Collection Formes sémiotiques, Paris, 1999 (tomo 1), 2011 (tomo 2) [ed. en inglés: *The System of Comics*, University Press of Mississippi, Jackson, 2007].
- Grossman, L. P., *Поэтика Достоевского*, Academia Estatal de Ciencias del Arte, Moscú, 1925.
- Gruenwald, Mark, “Origin of the Bullpen Bulletin”, en: *Marvel Age* nr. 119, Marvel Comics, Dec. 1992.
- Grünwald, D., *Comics*, Niemeyer, Tübingen, 2000;
- Grünwald, D., *Struktur und Geschichte der Comics*, Christian A. Bachmann, Bochum 2010.
- Gubern, R., *El lenguaje de los cómics*, Barcelona, Edicions 62, 1972.
- Gubern, R., *De los comics a la cinematografía*, Discurso del académico electo excmo. Sr. D. Román Gubern Garrina Nogués, leído en el acto de su recepción pública el día 28 de abril de 2013, Real Academia de la Artes de San Fernando, Madrid, 2013.
- Gumbrecht, H. U., “Don Quijote oder der moderne Held als Terrorist”, en: *Merkur* 9/10, sept-oct 2009, 63. Jg., Berlin.
- Haft, A. J./White, J. G./White, R. J., *The Key to “The Name of the Rose”*. University of Michigan Press, 1999.
- Hajdu, D., *The Ten-cent Plague: The Great Comic Book Scare and How It Changed America*, Straus and Giroux, Farrar, New York, 2008.
- Harvey, R. C., “Comedy at the Juncture of Word and Image”, en: Varnum, R./Gibbons, C. (eds.), *The Language of Comics: Word and Image*. University Press of Mississippi, 2001.
- Harvey, R. C., *The Art of the Comic Book: An Aesthetic History*. Studies in Popular Culture, University Press of Mississippi, Jackson, 1996.

- Hassler Forest, D., *Capitalist Superheroes. Caped Crusaders in the Neoliberal Age*, Zero Books, John Hunt Publishing, UK, 2012.
- Hasted, N., "Entrevista a Grant Morrison", *Comics Journal*, nr. 176, 1995.
- Hatfield C., *Comix, Comic Shops, and the Rise of alternative Comics, Post 1968*, en: *Alternative Comics. An Emerging Literature*, University Press of Mississippi, Jackson, 2005.
- Hatfield, C., "Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?", en: Heer, J./Worchester, K. (eds.), *A Comics Studies Reader Jeet Heer and Kent Worcester*, University Press of Mississippi, Jackson, 2009.
- Hatfield, C., *Alternative Comics: An Emerging Literature*. University Press of Mississippi, Jackson, 2005.
- Hausmanniger, T., *Superman. Eine Comic-Serie und ihr Ethos*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1989.
- Haywood, I., *The Revolution in Popular Literature: Print, Politics and the People, 1790-1860*, Cambridge University Press, New York, 2004.
- Hegel, G. W. F., *Hegel Werke*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1979 y ss. 20 vol,
- Heidegger, M., *Gesamtausgabe*, Klostermann, Frankfurt a. M., 1975 y ss.
- Hein, M./ Hüners, M./Michaelson, T., *Ästhetik des Comics*, Erich Schmidt, Berlin, 2002.
- Heinz Ludwig, A. (ed.), *Comics, Mangas, Graphic Novels*, Edition Text+Kritik, München, 2009.
- Heissenbüttel, H., "Rules of the Game of the Crime Novel", trad. Glen W. Most, en: Most, G. W./Stowe, W. W. (eds.), *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary History*, Harcourt, San Diego, 1983, pp. 72-92.
- Hendrickson, J., *Roy Lichtenstein*, Benedikt Taschen, Köln, 1988.
- Herf, J., *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.
- Hibbert, Ch., *The Roots of Evil, A Social History of Crime and Punishment*, Penguin Books, London, 1966.
- Hick, D. H., "The Cost of Being Batman", en: Dennis O'Neil (ed.), *Batman Unauthorised*, Benbella Books, Texas, 2008. pp. 55-68.
- Hirschkop, K., *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

- Hobbes, T., *Elementorum Philosophiae Sectio Tertia de Cive*, 1642 [ed. en castellano: *De Cive. Elementos filosóficos sobre el ciudadano*, trad. Carlos Mellizo, Alianza, Madrid, 2000].
- Hobbes, T., *Leviathan: Or the Matter, Form, and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil*, 1651 [ed. en castellano: *Leviatán o la materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil*, trad. Carlos Mellizo Alianza, Madrid, 2002].
- Hoffmann, M., *Was Kinder durch Micky-Maus-Comics "lernen"*, en: *Westermanns pädagogische Beiträge*, 1970/22.
- Holquist, M., *Dialogism. Bakhtin and his World*, Routledge, London/New York, 2002.
- Horkheimer, M., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft' und Notizen 1949-1969*, Fischer, Frankfurt a. M., 1991.
- Horkheimer, M., *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* (versión alemana de *Eclipse of Reason*, 1947), Fischer, Frankfurt a. M., 1967.
- Horkheimer, M./Adorno, T. W., "Isolierung durch Verkehr", en: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fischer, Frankfurt a. M. 1969, p. 233 [ed. en castellano: Horkheimer, M./Adorno, T. W., "Aislamiento por comunicación", en: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Trotta, 1994].
- Hume, D., *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*.
- Inge, M. T., *Comics as Culture*, University Press of Mississippi, Jackson, 1990.
- Jackson, R. L., "Philosophical pro and contra in Part One of Crime and Punishment", en: Bloom, H. (ed.), *Raskolnikov and Svidrigailov*, Chelsea House, Philadelphia, 2004, pp. 21-36.
- Jackson, R. L., *Dialogues with Dostoevsky: The Overwhelming Questions*, Stanford University Press, Stanford, 1993.
- Jacobi, F. H., *Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung*, en: *Werke* (Roth, F./Köppen, F., eds.), Leipzig, 1812.
- Jaffe, A., "Detecting the Beggar: Arthur Conan Doyle, Henry Mayhew, and «The Man with the Twisted Lip»", *Representations*, nr. 31, 1990, pp. 96-117.
- Jann, R., "Sherlock Holmes Codes the Social Body", *Journal of English Literary History*, nr. 57 (3), enero 1990, pp. 685-708.
- Jann, R., *The Adventures of Sherlock Holmes. Detecting Social Order*, Twayne Publishers, New York, 1995.

- Jeet, H., "Batman and Robin: Just friends?", Sans Everything, 15 julio 2008; sanseverything.wordpress.com/2008/07/15/batman-and-robin-just-friends/. Consultado el 5 de Marzo de 2019.
- Jones, G., *Men of tomorrow. Geeks, Gangster, and the Birth of Comic-books*, Basic Books, New York, 2004.
- Jones, J., *I Spent a Night Patrolling with LightStep, Montreal's Real-Life Superhero*, VICE - United States. vice.com
- Kaczynski T., "The Unabomber Manifesto" [65 páginas/34.000 palabras], The New York Times y The Washington Post, 19 Sept 1995.
- Kading, T., "Drawn into 9/11", en: McLaughkin, J. (ed.), *Comics as Philosophy*, University Press of Mississippi, Jackson, 2005, pp. 207-227.
- Kaemmel, E., "Literature under the table: The Detective Novel and its Social Mission", trad. Glen W. Most, en: Most, G. W./Stowe, W. W. (eds.), *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary History*, Harcourt, San Diego, 1983, pp. 56-61.
- Kahan, J./Stanley S., *Caped Crusaders 101: Composition through Comic Books*, McFarland and Company, Jefferson, 2006.
- Kane, B./Andrae, T., *Batman and Me: An Autobiography of Bob Kane*, Eclipse Books, Forestville, 1989.
- Kant, I., *Werkausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1977 y ss. 12 vol.
- Kaufman, F., "Dostoevskij a Markiz de Sade", *Filosofický časopis*, nr. 3, Praga, 1968, pp. 386-389.
- Kaus, O., *Dostoievsky und sein Schicksal*, Berlin, 1923.
- Kirk, G. S., *Myth: its meaning and functions in ancient and other cultures*, Sather Classical Lectures, vol. 40, xii, Cambridge University Press, Cambridge; University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1970.
- Kirsch, S. J./Olczak, P. V., "Comic Book. Violence and Vengeance", en: K. Blucher, F. (ed.), *Perspectives on Violence*, 81-92, Nova Science Publisher, Hauppauge, 2003.
- Klavan, A., "What Bush and Batman Have in Common", *The Wall Street Journal*, 25 julio 2008, A15.
- Klock, G., *How to read superhero comics and why*, Continuum International Publishing Group Ltd, London/New York, 2002.
- Kluge, F. (ed.), *Zeitschrift für deutsche Wortforschung*, I, 1901.
- Knight, S., *Form and Ideology in Detective Fiction*. Indiana University Press, Bloomington, 1980.

- Kovacs, G./Marshall, C. W. (eds.), *Classics and Comics*, Oxford University Press, 2011.
- Kraft, R. E. Jr., "Watson's a liar!", en: Steiff, J. (ed.), *Sherlock Holmes and Philosophy: The Footprints of a Gigantic Mind*, Open Court, Chicago and La Salle, Illinois, 2011, pp. 179-188.
- Krakauer, S., *La novela policial: un tratado filosófico*, Paidós, Buenos Aires, 2010.
- Kunzle, D., *History of the Comic Strip*, vol. 1, The Early Comic Strip, University of California Press, Berkeley, 1973.
- Kuznetsov, S., "Фёдор Достоевский и Маркиз де Сад: Связи и переклички", en: *Доскоевский в конце XX века*, ed. К. А. Степана, Классика плюс, Moscú, 1996, pp. 557-574.
- Labbe, J. M., *The Romantic Paradox: Love, Violence, and the Uses of Romance, 1760-1830*, St. Martin's, New York, 2000.
- Lantz, K. A., *The Dostoevsky Encyclopedia*, Greenwood Publishing Group, Westport, Connecticut/London, 2004.
- Lanzendörfer, T./Köhler, M., "Introduction: Comics Studies and Literary Studies", en: Lanzendörfer, T./Köhler, M. (eds.), *Beyond Moore, Miller, Maus: Literary Approaches to Contemporary Comics*, Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. A Quaterly of Lenguaje, Literature and Culture, Special Issue, Volume 59.1, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2011.
- Larkin, P., *The Less deceived*, Marvell Press, 1955.
- Larsen, S./Larsen, R., *Joseph Campbell: A Fire in the Mind. The Authorized Biography*, Inner Traditions/Bear, 2002.
- Lauth, R., "Ich habe die Wahrheit gesehen". *Die Philosophie Dostojewskis in systematischer Darstellung*, München, Piper, 1950 [ed. en castellano: "He visto la verdad". *La filosofía de Dostoievsky en una exposición sistemática*, trad. Alberto Ciria, Thémata, Sevilla, 2014].
- Lawlor, C., *Consumption and Literature: The Making of the Romantic Disease*. Palgrave Macmillan, New York, 2006.
- Lawly G./Whitaker, S., "Alan Moore", *Comics Interview*, nr. 12, 1984. pp. 9-27.
- Lawrence, J. S./Jewett, R., *The Myth of the American Superhero*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids Michigan/Cambridge UK, 2002.
- Leatherbarrow, W. J., "The Devil's Vaudeville: «Decoding» the Demonic in Dostoevsky's The Devils", en: Davidson, P. (ed.), *Russian Literature and Its Demons*, Berghahn Books, 2000, pp. 279-306.

- Lee, S., "Introduction", en: Daniels, L. (ed.), *Marvel: five fabulous Decades of the world's greatest comics*, Virgin Books, London, 1991.
- Lee, T., "Dressed for Halloween? No, to Clean Up Times Sq.", *The New York Times*, 29 de octubre de 2007.
- Lefevre, P./Dierick, C., "Introduction", en: *Forging a New Medium: The Comic Strip in the Nineteenth Century*, VUB University Press, Brussels, 1998.
- Leibniz, G. W., *Discours de métaphysique* [ed. en castellano: *Discurso de metafísica*, trad. Julián Marías, Alianza, Madrid, 1997].
- Lenz, J. M. R., *Über Götz von Berlichingen (1774/75)*, en: *Werke und Briefe*, Jakob Michael Reinhold (ed.), 3 tomos.
- Levitz, P., *75 Years of DC Comics. The art of modern Mythmaking*, Taschen/DC Comics, Los Angeles, 2010.
- Lotman, I. M., *Semiótica de la cultura*, selección de Jorge Lozano, Madrid, Cátedra, 1979.
- Lukács, G., *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Malik Verlag, Berlin, 1923.
- Lukács, G., *Probleme des Realismus*, Aufbau, Berlin, 1955.
- Lundeen, K., *Knight of the Living Dead: William Blake and the Problem of Ontology*. Susquehanna University Press, Selinsgrove, 2000.
- Mahoney, C., *Romantics and Renegades: The Poetics of Political Reaction*. Palgrave Macmillan, New York, 2003,
- Maigret, E./Stefanelli, M. (eds.), *La bande dessinée: une médiaculture Broché*, Armand Colin, Paris, 2012.
- Mandel, E., "A Marxist interpretation of the Crime Story", en: Winks, R. W. (ed.), *Detective Fiction: A Collection of Critical Essays*, A Foul Play Press Book, Woodstock, Vermont, 1988, 209-219.
- Mannheim, K., *Mensch und Gesellschaft in Zeiten des Umbaus*, A. W. Sijthoff, Leiden, 1935.
- Marcus, S., "Dashiehl Hammet", en: Most, G. W./Stowe, W. W. (eds.), *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary History*, Harcourt, San Diego, 1983, pp. 197-209.
- Marion, P., *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993.
- Marshall, C. W., "Odysseus and the Infinite Horizon", en: Kovacs, G./Marshall, C. W. (eds), *Son of Classics and Comics*, Oxford University Press, 2015, pp. 3-31.
- Marx, K./Engels, F., *Marx und Engels Werke* [MEW], Dietz Verlag, Berlin, 43 vol. y registros, 1956 y ss.
- Masotta, O., *La historieta en el mundo moderno*, Paidós, Buenos Aires, 1970.

- Matlaw, R., "Recurrent Imagery in Dostoyevski", *Harvard Slavic Studies*, nr. 3, 1957, pp. 201-225.
- Maynard, A., "Bourdieu vs. Batman: Examining the Cultural Capital of the Dark Knight via Graphic Novels", en: Peppas, M./Ebrahim, S., *Frame Escapes: Graphic Novel Intertexts*, 22 julio 2019, pp. 51-61.
- McAllister, M. P./Sewell, E. H./Gordon, I., (eds.), *Comics & Ideology*, Peter Lang, New York, 2001.
- McCausland, E., *Wonder Woman. El feminismo como superpoder*, Errata Naturae, Madrid, 2017.
- McCloud, S., *Making Comics*, Harper, New York, 2006.
- McCloud, S., *Understanding Comics: The Invisible Art*. Harper Perennial, New York, 1993.
- McKenney C. B./Bassham, G., "Sherlock Holmes and the Ethics of Hyperspecialization", en: Tallon, P./Bagget, D. (eds.), *The Philosophy of Sherlock Holmes*, University Press of Kentucky, Lexington, 2012, pp. 122-132.
- McLaughlin, J. (ed.), *Comics as Philosophy*: University Press of Mississippi, Jackson, 2005.
- McLuhan, M., *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1965.
- Medhurst, A., "Batman, Deviance and Camp", en: Pearson, R./Urrichio, W (eds.), *The Many Lives of Batman: Critical Approaches to a Superhero and his Media*. British Film Institute, London, 1991, pp. 149-163.
- Medvedev, P. N., *Формальный метод в литературоведении*, Leningrad, Priboi, 1928 (1978) [trad. Albert J. Wehrle, *The Formal Method in Literary Scholarship*, Harvard University Press, Cambridge, 1985].
- Medvedev, P. N., *Формальный метод в литературоведении*, Leningrado, Priboi, 1928 (1978) [ed. en castellano: *El método formal en los estudios literarios*, trad. Tatiana Bubnova, Alianza, Madrid, 1994].
- Miettinen, M., "Comics OR Philosophy? A Review of Comics as Philosophy [2005]", *ImageTextT: Interdisciplinary Comics Studies*, nr. 5.4 [2011], Dept of English, University of Florida, <http://imagetext.english.ufl.edu/imagetext/>
- Mijailovski, N. K., "Жестокий талант", en: Ф.М.Достоевский в Русской критике, ed. de A. A. Belkin, Moscú, 1956, pp. 306-384.
- Mill, J. S., *Utilitarianism. The Science of Logic* [ed. en castellano: *El utilitarismo*, trad. Esperanza Guisán, Alianza, Madrid, 1999].
- Miller, D.A., *The Novel and the Police*, University of California Press, Berkeley, 1988.

- Miller, F., *Spotlight: Dark Knight*, Comics Interview, nr. 31, 1986.
- Minh Vu, C., *Généalogie d'une figure super-héroïque*, en: <http://ed-histart.univ-paris1.fr/documents/pdf/S7-vu-histoire.pdf>. Consultado el 25 de agosto de 2019.
- Minh Vu, C., *La généalogie comme méthode de recherche en histoire de l'art*, en: <http://ed-histart.univ-paris1.fr/documents/pdf/S7-vu-histoire.pdf>. Consultado el 25 de agosto de 2019.
- Minh Vu, C., “La figure du Joker, de Jack Nicholson (Batman, Tim Burton, 1989) à Heath Ledger (The Dark Knight, Christopher Nolan, 2008)”, *Cycnos*, Volume 27 n°2 – 2011. En: <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=6779>. Puesto en línea el 8 de julio de 2013. Consultado el 16 de octubre de 2019.
- Mitchell, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- Mogersen, N. W., *Aspects de la société augeronne aux XVIIe et XVIIIe siècles*, 1971, tesis mecanografiada.
- Mohler, A., *Die konservative Revolution in Deutschland: Ein Handbuch*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1972.
- Moix, T., *Historia social del cómic*, Bruguera, Barcelona, 2007 (1ª ed. 1968).
- Molinuevo Martínez, J. L., *Magnífica miseria. Dialéctica del Romanticismo*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia, 2009.
- Moody, R., “Frank Miller and the rise of cryptofascist Hollywood”, *The Guardian*, 24 nov 2011.
- Moore, A., “The Mark of Batman: An introduction by Alan Moore”, en: Miller, F., *The Dark Knight returns*, TPB, DC Comics, 1986.
- Moretti, F., *Signs taken for Wonders. On Sociology of Literary Forms*, Verso, London/New York, 1983.
- Morey, M., *Lectura de Foucault*, Ed. Sexto Piso, México, 2014.
- Morris, J., *The Legion of Regrettable Super Villains* Quirk Books, Philadelphia, 2016.
- Morrison, G., *Supergods. What masked vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God from Smallville can teach us about being Human*, Spiegel und Grau, Tradepaperback edition, New York, 2012.
- Morson, G. S./Emerson, C., *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford University Press, 1990.
- Mosse G. L., *Germans and Jews: The Right, the Left, and the Search for a “Third Force” in Pre-Nazi Germany*, Howard Fertig, New York, 1970.

- Mosse, G. L., *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich*, Grossert & Dunlap, New York, 1964.
- Most, G. W., "The Hippocratic Smile", en: Most, G. W./Stowe, W. W. (eds.), *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary History*, Harcourt, San Diego, 1983, pp. 341-365.
- Muller, C., "Power, Choice and September 11 in the Dark knight", en: Gray, R. J./Kaklamanidou, B. (eds.), *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, Mc Farland & Company, North Carolina, 2011, pp. 46-59.
- Müller-Lauter, W., *Nietzsche. Seine Philosophie der Gegensätze und die Gegensätze seiner Philosophie*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1971.
- Munch, A., *The Development of the Detective Novel*, Greenwood Press, New York, 1958.
- Muyart de Vouglans, P. F., *Les Lois criminelles de France*, 1780.
- Nass, J., "Gotham's Dark Knight: The Postmodern Transformation of the Arthurian Mythos", en: Slocum, S. K. (ed.), *Popular Arthurian Traditions*, Popular, Bowling Green, 1992, pp. 36-45.
- Newcomb, R., *(In) between Word and Image: Reading Comics*. A thesis presented to the faculty of the Graduate School of Western Carolina University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in English. Western Carolina University (Abril 2011) Dir: Dr. Marsha Lee Baker.
<https://libres.uncg.edu/ir/wcu/f/Newcomb2011.pdf>
- Nietzsche, F., *Kritische Gesamtausgabe Werke*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1967 y ss. 40 volúmenes en 9 secciones. Citado KGW [sección]. [volumen], [página].
- Nietzsche, F., *Kritische Studien Ausgabe*, Deutsche Taschenbuch Verlag, München, 1980 ss. 15 vol. Citado: KSA [volumen] [página].
- Nietzsche, F., *Obras Completas*, ed. Diego Sánchez Meca, Tecnos, Madrid, 2011 y ss. 4 vol.
- Noakes, J., "Orígenes, estructura y funciones del terror nazi", en: O'Sullivan, N. (ed.), *Terrorismo, ideología y revolución*, trad. Néstor A. Miguez, Alianza, Madrid, 1987, pp. 91-114.
- North, S., "A National Disgrace", Chicago Daily News, 8 de mayo de 1940. Reimpreso en Parent's Magazine, Marzo 1941.
- Nyberg, A., K., *Seal of Approval: the History of the Comic Code*, University Press of Mississippi, Jackson, 1998.
- Ocaña, M^a T., *Picasso. Viatge a Paris*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Ojakangas, M., "Carl Schmitt and the Sacred Origins of Law", Telos, nr. 147, Verano 2009.

- O'Neil, D., *Batman: Knightfall: A Novel*, New York, Bantam Books, 1994.
- O'Neil, D., *The DC Guide to Writing Comics*, Watson-Guptill, New York, 2001.
- O'Neill, M./Mark S., *Romanticism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Routledge, New York, 2005.
- Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*. Publicaciones de la residencia de estudiantes, Madrid, 1914.
- Ortega, J. L., *Batman: un héroe de videojuego*, Ed. Héroes de papel, Sevilla, 2019.
- Packard, S., *Anatomie des Comics*, Wallstein, Göttingen, 2006.
- Packard, S., *Comics & Politik*, Christian A. Bachmann Verlag, Berlin, 2014.
- Packer, S., *Superheroes and Superegos: Analyzing the Minds Behind the Masks*, ABC-CLIO, 2009.
- Palahniuk, C., *Fight Club*, W. W. Norton & Co Inc, New York, 1996 [ed. en castellano: *El club de la lucha*. Muchnik editores, Barcelona, 1999].
- Pareyson, L., *Dostoevskij: filosofía, romanceo e experiencia religiosa*, Enadudi, Turin, 1993 [ed. en castellano *Dostoievski. Filosofía, novela y experiencia religiosa*, trad. Constanza Giménez Salinas, Encuentro, Madrid, 2007].
- Pattison, R., *The Triumph of Vulgarly: Rock Music in the Mirror of Romanticism*, Oxford University Press, New York, 1987.
- Paye, J-C, "From the State of Emergency to the Permanent State of Exception", *Telos*, nr. 136, Otoño 2006, pp. 154-166.
- Paye, J-C., *La fin de l'état de droit*, La Dispute, Paris, 2004.
- Pearson R. E./Uricchio, W., *The Many Lives of Batman. Critical Approaches to a Superhero and his Media*, Routledge, New York, 1991.
- Pearson y Uricchio, "Notes from the Batcave", en: Pearson, R./Uricchio, W., *Reframing Culture: The Case of the Vitagraph Quality Films*, Princeton University Press, 1993, pp. 21-32.
- Pearson, R./Uricchio, W., *Reframing Culture*, Princeton University Press, 1993.
- Peeters, B., *Lire la bande dessinée*, Editions Flammarion, Manchecourt, 2003.
- Pehlke, M, "Die Zukunft der Comic strips", en: Zimmermann, H. D. (ed), *Comic strips, Geschichte, Struktur, Wirkung und Verbreitung von Bildergeschichten*, Berlin, 1969, pp. 50-56.
- Pérez del Solar, P., *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española, 1980-1986*, Iberoamericana editorial Vervuet, Series: La casa de la riqueza. Estudios de la Cultura de España, 2014.

- Pérez García, J. C., “El diseño gráfico en Batman: The Dark Knight Returns, de Frank Miller”, *i+Diseño*, Revista científico-académica internacional de Innovación, Investigación y Desarrollo en Diseño, vol. 10, año VII, Abril 2015.
- Petrovitch, P., *Crime et criminalité en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, 1971.
- Pietikäinen, P., *Madness. A History Petteri*, Routledge, Abingdon/New York, 2015.
- Pinel, P., *Traité médico-philosophique sur l’alienation mentale, ou la Manie*, 1800.
- Piñero García de Quesada, R., *Teoría y ficción en la obra de Umberto Eco*, dirigida por Sultana Wahnón Bensusan, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada, 2003.
- Platthaus, A., *Im Comic vereint: Eine Geschichte der Bildgeschichte*, Fest, Berlin, 1998.
- Poe, E. A., *The Black Cat* [ed. en castellano: *El gato negro*, en: *Cuentos completos*, trad. Fernando Guitierrez y Diego Navarro, Penguin Clásicos, Barcelona, 2016].
- Poe, E. A., *The Fall of the House of Usher*, 1839 [ed. en castellano: *El hundimiento de la casa de Usher*, en: Poe, E. A., *Cuentos completos*, trad. Julio Gómez de la Serna, Penguin Clásicos, Penguin Random House, Barcelona, 2016].
- Porter, R., *Madness: A Brief History*, Oxford University Press, Oxford, 2003.
- Proust, M., *On Art and Literature*, trad. Sylvia Townsend Warner, Carol & Graf, New York, 1984.
- Pustz, M. J. *Comic Book Culture: Fanboys and True Believers*, University Press of Mississippi, Jackson, 1999.
- Putney, C. R./Cutshall King, J. A./Sugarman, S. (ed.), *Sherlock Holmes. Victorian Sleuth to Modern Hero*, Scarecrow Press, London, 1996.
- Raeburn, D., “Two Centuries of Underground Comic Books”, en: Dowd, D. B./Hignite, T. (eds), *Strips, Toons, and Bluesies*, Princeton Architectural Press, New York, 2004.
- Rajan, T./Arkady P. (eds.), *Idealism without Absolutes: Philosophy and Romantic Culture*. State University of New York Press, Albany, 2004.
- Recio, F., “Nietzsche, la genealogía, la historia de Michel Foucault”, *Política y Sociedad*, Revista de la Universidad Complutense, Facultad de Políticas y Sociología, vol. 4, 1989.
- Reed, R., “Secret Origins of the Batman”, en: *Dial B for Blog*, <http://www.dialbforblog.com/archives/389/>. Consultado el 28 de septiembre de 2019.
- Regalado, A. J., “Modernity, Race, and the American Superhero”, en: McLaughlin, J. (ed.), *Comics as Philosophy*, University Press of Mississippi, Jackson, 2005, pp. 84-99.
- Reitberger, R./Fuchs, W., *Comics. Anatomie eines Massenmediums*, München, 1971.

- Reynolds, R., *Superheroes. A Modern Mythology*, Series: Studies in Popular Culture, University Press of Mississippi, Jackson, 1994.
- Ringgenberg, J., "Entrevista J. Robinson", Comics interview, nr. 57, 1988.
- Roberts, D./Peter M., *Dialectic of Romanticism: A Critique of Modernism*. Continuum, New York, 2004.
- Robinson, J., *The Comics: An Illustrated History of Comic Strip Art*, G. P., Putnam's Sons, New York, 1974.
- Roosevelt, F., D., *Inaugural Address*, 4 de Marzo de 1933, Franklin D. Roosevelt Library, First Carbon Files, 1933-1945, National Archives.
- Rossiter, C., "Our two greatest Presidents", en: *A Sense of History: The Best Writing from the Pages of American Heritage*, American Heritage Press, New York, 1985.
- Round, J., *Gothic in Comics and Graphic Novels: A Critical Approach*, McFarland, Jefferson, 2014.
- Rózanov, V., *Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского, с присоединением двух этюдов о Гоголе*, San Petersburgo, 1893.
- Russell, G./Clara T. (eds.), *Romantic Sociability: Social Networks and Literary Culture in Britain, 1770-1840*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- Sabin, R., "Graphic Novel in Context", en: *Adult Comics. An Introduction*, Routledge, London/New York, 1993, pp. 235-248.
- Sabin, R., *Comics, Comix & Graphic Novels. A History of Comic Art*, Phaidon, New York, 2010.
- Safransky, R., *Romantik: Eine deutsche Affäre*, Carl Hanser Verlag, München, 2007 [ed. en castellano: *El Romanticismo: Una odisea del espíritu alemán*, trad. Raúl Gabás, Tusquets, Barcelona, 2009].
- Salzani, C., "The City as Crime Scene: Walter Benjamin and the Traces of the Detective", New German Critique, nr. 100, New York/Los Angeles, Invierno 2007, pp. 165-187.
- Sánchez-Mesa Martínez, D., *El Gran tiempo de Mijail Bajtin. Suerte y riesgos de la crítica dialógica*. Tesis doctoral dirigida por Antonio Sánchez Trigueros, Universidad de Granada, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, Universidad de Granada, Marzo de 1995.
- Sánchez-Mesa Martínez, D., *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*, Comares, Granada, 1999.
- Sanyal, S., "Introducing a Little Anarchy. *The Dark Knight* and Power Structures on the Verge of a Nervous Breakdown", en: Durand, K. K./Leigh, M. K. (eds.), *Riddle Me This*

- Batman! Essays on the Universe of the Dark Knight*, McFarland, Jefferson, 2011, pp. 70-77.
- Saussure, F., *Cours de linguistique générale*, 1916 [ed. en castellano: *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1945].
- Schlegel, J./Habermman, F., “You took my advice about theatrically a bit... literally. Theatricality and Cybernetics of Good and Evil in Batman Begins, The Dark Knight, Spider-Man, and X-Men”, en: Gray II, R. J./Kaklamanidou, B. (eds.), *The 21st Century Superhero. Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*, Mc Farland, North Carolina, 2011, pp. 29-45.
- Schmidt, S. J., *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1990.
- Schmitt, C., *Der Begriff des Politischen*, Duncker & Humblot, Berlin, 1963.
- Schmitt, C., *Politische Theologie.: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Duncker & Humblot, München/Leipzig, 7^a ed., 1996.
- Schmitt, C., *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Duncker & Humblot, Berlin, 1996.
- Schmitt, C., *Römische Katolizismus und politische Form*, Klett-Cota, Stuttgart, 1984.
- Schmitt, C., *The Nomos of the Earth in the International Law of the Jus Publicum Europaeum*, trad. G. L. Ulmen, Telos Press, New York, 2003.
- Schmitt, C., *Über die drei Arten des rechtswissenschaftlichen Denkens*, Duncker & Humblot, Berlin, 1993.
- Schmidt-Lux, T., “Bürgerwehren als kollektive Akteure im Feld von Sicherheit und Recht. Eine theoretische und empirische Bestandsaufnahme”, en: ZeFKo Zeitschrift für Friedens- und Konfliktforschung, Jg. 7, 2019, pp. 131-163
- Schneewind, J. B., *Moral Philosophy from Montaigne to Kant*. Cambridge University Press, 2002.
- Schüwer, M., *Wie Comics erzählen*, WVT, Trier, 2008.
- Sebeok, T. A., “One, Two, Three Spells UBERTY (in lieu of an Introduction)”, en: Eco, U./Sebeok, T. (eds.), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce Advances in Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, 1-10.
- Sebeok, T. A./Umiker-Sebeok, J., “You Know my Method”: *A Juxtaposition of Charles S. Pierce and Sherlock Holmes*, en: Eco, U./Sebeok, T. (eds.), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce Advances in Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1988., pp. 30-36.

- Seesslen, G., "Zur politischen Funktion der Superhelden-Comics", *Science Fiction Times*, 1972/14.
- Sekirin, P. (ed.), *The Dostoevsky Archive. Firsthand Accounts of the Novelist from Contemporaries' Memoirs and Rare Periodicals*. McFarland, Jefferson, North Carolina, 1997.
- Semple, J., *Bentham's Prison: a Study of the Panopticon Penitentiary*, Clarendon Press, Oxford, 1993, p. 99-101.
- Servan, J. M., *Discours sur l'administration de la justice criminelle*, 1767.
- Sharret, C., "Batman and the Twilight of the Idols: an Interview with Frank Miller", en: Pearson, R./Uricchio, W./Brooker (eds.), *Many More Lives of the Batman*, British Film Institute, Palgrave, London, 1991.
- Shelton Lawrence, J./Jewett, R., *The Myth of the American Superhero*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids Michigan/Cambridge UK, 2002.
- Shorter, E./Fink, M., *The Madness of Fear: A History of Catatonia*, Oxford University Press, Oxford, 2018.
- Sikoryak, R., *Masterpiece Comics*, Drawn and Quarterly, Montreal, 2009.
- Simsolo, N., *Le film noir. Vrais et faux cauchemars*. Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 2005 [ed. en castellano: *El cine negro*, trad. Alicia Martorell Llinares, Alianza, Madrid, 2007].
- Singer, M., *Grant Morrison: Combining the Worlds of Contemporary Comics*, University Press of Mississippi, Jackson, 2011.
- Skowronek, S., *The Politics Presidents Make*, Harvard University Press, Cambridge, 1993.
- Sloterdijk, P., *Conferencia pronunciada en el marco del debate "Traumas urbanos. La ciudad y los desastres"*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona 2004, 7-11 julio 2004.
- Sloterdijk, P., *Sphären III: Schäume*, Suhrkamp, Frankfurt, 2004.
- Smith, E. E., "What does this convention mean?", en: Warner, H. Jr. (ed.), *All our yesterdays: an informal history of science fiction fandom in the forties*, Chicago, Advent, 1969.
- Smith, H. N. "Can American Studies Develop a Method?", *American Quarterly*, nr. 9, 1957, pp. 197-208.
- Sontheimer, K., *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik: Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933*, Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1962.
- Stein, A., *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*. Southern Illinois University Press, Carbondale, 2004.

- Stein, D., "Bodies in Transition: Queering the Comic Book Superhero", en: *Queer(ing) Popular Culture*, Zilles, S. (ed.). Special Issue of *Navigationen*. nr. 18.1, 2018, pp. 15-38.
- Stein, D., "Can Superhero Comics Studies Develop a Method? And What Does American Studies Have to Do with It?", en: *Projecting American Studies: Essays on Theory, Method, and Practice*, Kelleter F./Starre, A., Heidelberg, 2018, pp. 259-271.
- Stein, D., "Popular Seriality, Authorship, Superhero Comics: On the Evolution of a Transnational Genre Economy", en: Hartwig, M./Keitel, E./Süß, G., *Media Economies: Perspectives on American Cultural Practices*, WVT, Trier, 2014, pp. 133-57.
- Stein, D., "Superhero Comics and the Authorizing Functions of the Comic Book Paratext", en: *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Stein D./Thon, J-N, Walter de Gruyter, Berlin, 2013, pp. 155-89.
- Stein, D./Kelleter, F. "Autorisierungspraktiken seriellen Erzählens: Zur Gattungsentwicklung von Superheldencomics", en: Kelleter, F. (ed.), *Populäre Serialität: Narration-Evolution-Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld, 2012, pp. 259-290.
- Steiner, G., *The Death of Tragedy*, Yale University Press, Yale, 1961 [ed. en castellano: *La muerte de la tragedia*, trad. Enrique Luis Revol, Siruela, 2011].
- Steiner, G., *Tolstoy or Dostoevsky. An Essay in the Old Criticism*, 1959 [ed. en castellano: *Tolstoi o Dostoievski*, trad. Agustí Bartra, Siruela, Madrid, 2002].
- Steranko, J., *The Steranko History of Comics*, 2 vol., Reading, Supergraphics, Pennsylvania, 1970.
- Stowe, W. W., "From semiotics to hermeneutics: Modes of Detection in Doyle and Chandler", en: Most, G. W./Stowe, W. W. (eds.), *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary History*, Harcourt, San Diego, 1983, pp. 366-383.
- Sweeney, S. E., "The other Side of the Coin in Arthur Conan Doyle's «The Red-Headed League»", en: Putney, C. R./Cutshall King, J. A./Sugarman, S. (eds.), *Sherlock Holmes. Victorian Sleuth to Modern Hero*, Scarecrow Press, London, 1996.
- Szafraniec, A., *Beckett, Derrida and the Event of Literature*, Stanford University Press, Stanford, 2007.
- Thompson, K., "Frank Miller: Return of the Dark knight", *The Comic Journal*, nr. 101, agosto 1985.
- Thomson, H. D., *Master of Mystery: A Study of the Detective Story*. Dover, Rpt. New York, 1978.

- Tobias, J., *Crime and Industrial Society in the 19th Century*. Studies in Economic and Social History, Schocken Books, New York, 1967.
- Todorov, T. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, S. XXI, México, 1970.
- Todorov, T., “Notes d’un souterrain”, en: *Les genres du discours*, Seuil, Paris, 1978.
- Trabado Cabado, J. M. (ed.), *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, Arco libros, Madrid, 2013.
- Trabado Cabado, J. M., “La novela gráfica en el laberinto de los formatos del comic”, en: Trabado Cabado, J. M. (ed.), *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos, Lecturas*, Arco libros, Madrid, 2013, pp. 11-64.
- Trabado C, J. M., *Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa norteamericana*, ed. Cátedra, Madrid, 2012.
- José Manuel Trabado Cabado (ed.), *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Arco/Libros, Madrid, 2013.
- Tschaadajew, P. J., « Первое письмо », Телескоп, nr. 15, Moscú, 1836.
- Tuke, D. H., *Chapters in the History of Insane*, London, 1882.
- Turgenev, I. S., *Memorie letterarie*. Passigli, Firenze, 1992.
- Turgenev, I. S., Гамлет и Дон Кихот, Discurso impartido en beneficio de la “Sociedad para la ayuda de escritores y científicos indigentes” 10 de enero de 1860 [ed. en castellano: *Hamlet y don Quijote*, trad. Javier Eraso Ceballos, Sequitur, Madrid, 2008].
- Turgenev, I. S., *Отцы и дети*, 1862 [ed. en castellano: *Padres e hijos*, trad. Bela Martinova, Cátedra, Madrid, 2004].
- Uricchio, W., *The Batman’s Gotham City™: Story, Ideology, Performance*, en: Ahrens, J./Meteling, A. (eds.), *Comics and the City*, The Continuum International Publishing Group, New York, 2010.
- Uricchio, W./Pearson, R. E., *I’m not Fooled by that Cheap Disguise*, en: Uricchio, W./Pearson, R. E. (ed.), *The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and his Media*, Routledge, New York, 1991.
- Uricchio, W./Pearson, R., *Reframing Culture*, Princeton University Press, 1993.
- Van Dover, J. K., *The Lens and the Violin: Sherlock Holmes and the Rescue of Science*, Clues: A Journal of Detection, 9.2, 1988, pp. 37-51.
- Van Ness, S. J., *Watchmen as Literature: A Critical Study of the Graphic Novel*, McFarland, 2010.
- Vargas, J. J., *Alan Moore. La autopsia del héroe*, Pretextos Dolmen, Palma de Mallorca, 2010.

- Vélez A., *Superheroínas. Lo que no sabías sobre las mujeres más poderosas del cómic*, Redbook ediciones, Barcelona, 2017.
- Versaci, R., *This Book Contains Graphic Language. Comics as Literature*, Continuum, New York/London, 2007.
- Vilches, G., *Breve historia del cómic*, Nowtilus, Madrid, 2014.
- Vilches, G., *El guión de cómic*, Editorial Diminuta, Barcelona, 2016.
- Villanueva, D., *El polen de ideas*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1991.
- Vlamos, J. F., "The Sad Case of the Funnies", *American Mercury*, Abril 1941, pp. 411-416.
- Vogel, C., "A New Traveling Show of Lichtenstein Works", *The New York Times*, 5 de Abril de 2012.
- Voloshinov, V. N., *Марксизм и философия языка*, Прибой, Leningrado, 1929 [ed. en castellano: *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, trad. Tatiana Bobnova, Alianza, Madrid, 1992].
- Voloshinov, V. N., *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, trad. Tatiana Bubnova, Nueva visión, Buenos Aires, 1976.
- Volpi, F., *Il Nichilismo*, Laterza, Roma/Bari, 2004 (nueva edición revisada; primera edición, 1996) [ed. en castellano: *El nihilismo*, trad. Cristina I. del Rosso y Alejandro G. Vigo, Biblos, Buenos Aires, 2005].
- Voltaire, *Oeuvres complètes*, Garnier, XXIII.
- VVAA, Estudio de Comercio Interior del libro en España, Federación de Gremios de editores de España, Madrid, 2010.
- VVAA, *Marvel Chronicle*, Dorling Kindersley, London, 2008.
- Wagner, M., "Faces", en: *Legends of the Dark Knight*, nr. 29, DC Comics, Abril 1992.
- Wahnón Bensusan, S., "Teoría literaria y hermenéutica: para otra ética de la interpretación", en: Wahnón Bensusan, S., (ed.), *Perspectivas actuales de la hermenéutica literaria: para otra ética de la interpretación*, Universidad de Granada, Granada, 2014, pp. 25-66.
- Wahnón Bensusan, S., *La hermenéutica de M. M. Bajtin*, en: Wahnón Bensusan, S. (ed.), *El problema de la interpretación literaria. Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2009, pp. 79-114.
- Ware, C., *ACME Novelty Library*, nº 18 ½, Montreal, Drawn and Quarterly, 2007.
- Weber, M., *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie* [1921], J.C.B. Mohr Siebeck, Tübingen, 1976.

- Wertham, F., *Seduction of the Innocent*, Rinehart and Co., New York, 1954.
- Wheatley, K. (ed.), *Romantic Periodicals and Print Culture*. Frank Cass, London, 2003.
- White, M. D./Arp, R. (eds.), *Batman and Philosophy. The Dark Knight of the Soul*, John Wiley and Sons Inc., Hoboken, New Jersey, 2008.
- White, M. D./Irving W./Arp, R. (eds.), *Batman and Philosophy. The Dark Knight of the Soul* (Blackwell Philosophy and Pop Culture Series, John Wiley & Sons, 2008.
- Whorf, B. L., *Collected papers on Metalingüistics*, Washington, 1952.
- Wiener, O., “Der Geist der Super-Helden”, en: Zimmermann, H. D. (ed.), *Vom Geist der Superhelden. Comic Strips. Zur Theorie der Bilder Geschichte*, Deutsche Taschenbuch Verlag, München, 1975, pp. 126-141.
- Wilde, J., “*Queer Matters in The Dark Knight Returns. Why we Insist on a Sexual Identity for Batman*”, en: Durand, K. K./Leigh, M. K. (eds.), *Riddle Me This Batman! Essays on the Universe of the Dark Knight*, McFarland, Jefferson, 2011, pp. 104-123.
- Witek, J., “The Arrow and the Grid”, en: Heer, J./Worcester, K. (eds.), *A Comics Studies Reader*, University Press of Mississippi, Jackson, 2009, pp. 149-156.
- Witek, J., *Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*, University Press of Mississippi, Jackson/London, 1989.
- Wolfe, I., *The full-knowing fan boy: Superhero Comic-books and the Creation of a Rhetorical Community*. Presentado en la *International Conference on Chaos and Order in Literature, Cinema and the Visual Arts*, State University of West Georgia, 2002.
- Worthington, H., *The Rise of the Detective in Early Nineteenth Century Popular Fiction*. Palgrave, New York, 2005.
- Wright, B. W., *Comic Book Nation. The Transformation of Youth Culture in America*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London, 2001.
- Yockey, M., *Batman*, Tv Milestones Series Wayne State University Press, Detroit, 2014.
- Zecchini, G., “La Edad Media de Umberto Eco”, en: Giovannoli, R. (ed.), *Ensayos sobre “El nombre de la rosa”*, Ed. Lumen, Barcelona, 1985, pp. 383-442.
- Zimmermann, H. D., *Von Geist der Superhelden. Comicsstrips*, München 1973.

Fuentes citadas de Internet

<https://dc.fandom.com/wiki/>

<http://www.worldsfinestonline.com/WF/batman/btas/bios/batman/> Consultado el 5 mayo de 2015.

<http://www.dialbforblog.com/archives/500/> Consultado el 10 junio de 2019.

<https://io9.gizmodo.com/5866373/rip-jerry-robinson-creator-of-batmans-nemesis-the-joker>

<https://web.archive.org/web/20120204122050/http://franklovece.com/webexclusives.html>

<https://web.archive.org/web/20131015081859/http://www.rocketllama.com/blog->

<it/2009/07/21/interview-meet-the-jokers-maker-jerry-robinson/>

<https://web.archive.org/web/20140817182037/http://reallifesuperheroes.com:80/>

<https://web.archive.org/web/20170817231436/http://images.furycomics.com/viewer/c3/c3383c064c6f811b7157c83a5fd71119/7.jpg>

<https://www.eldiario.es/catalunya/patrullas-ciudadanas-irrumpen-Barcelona->

[sospechando_0_921808578.html](sospechando_0_921808578.html). Consultado el 19 de julio de 2019.

Sites, M. J./Fraistat, N. (eds.) <https://www.rc.umd.edu/reference/misc/ficrep/index.html>.

Consultado el 28 de septiembre de 2018.

Comics

Brubacker, E./Zircher, P., *Man of Wood*, DC Comics, 2003.

Brubaker, E./ Rucka, G./Lark, M., *Gotham Central*, DC Comics, New York, feb. 2003-abril 2006. 40 números.

Brubaker, E./Mahnke, D., *Batman: The Man Who Laughs*, TPB, DC Comics, 2005. Publicado en *Detective Comics*, nr. 784-786, 2003.

Chaykin, H., *Superman: Distant Fires*, DC Comics, 1998.

DeMatteis, J. M./Bargley, M., *Spider-man and Batman (Disordered minds)*, DC/Marvel, sept. 1995.

Hampton, S., *Batman Master Series - Trading Card collection*, nr. 26, Fleer-SkyBox/DC Comics, 1995.

Kieth, S., *Arkham Asylum: Madness*, DC Comics, 2010.

Kieth, S., *The Maxx*, Image Comics, Marzo 1993-Agosto 1998. 35 números.

Loeb, J./Sale, T., *Batman: The Long Halloween*, DC Comics, dic. 1996-dic. 1997. 13 números.

Lofficier, J.M./Lofficier, R., *Batman: Nosferatu*, DC Comics, New York, 1999.

Lofficier, J.M./Lofficier, R., *Superman's Metropolis*, DC Comics, New York, 1996.

Lofficier, J.M./Lofficier, R., *Wonder Woman: The Blue Amazon*, DC Comics, New York, 2003.

Millar, M./McNiven, S., *Civil War*, Marvel Comics, julio 2016-enero 2007. 7 números.

Miller, F./Janson, K./Varley, L., *The Dark Knight Returns*, DC Comics, New York, feb. 1986-jun. 1986. 4 números.

Moore, A., *Miracleman*, Warrior, 1982-1984. 21 números.

Moore, A./Bolland, B., *The Killing Joke*, DC Comics, New York, 1988.

Moore, A./Gibbons, D., *Watchmen*, DC comics, sept. 1986-oct. 1987. 12 números.

Morrison, G./McKean, D., *Batman: Arkham Asylum. A Serious House on Serious Earth*. DC Comics, New York, 2004 (1ª ed. 1989).

Murphy, S., *Batman: White Knight*, DC Comics, dic. 2017-julio 2018. 8 números.

Palahniuk, C./Stewart, C., *Fight Club 2*, Dark Horse Comics, 2015.

Pope, P., *Batman Year 100*, TPB, DC Comics, New York, 2007.

VVAA, *Action Comics*, DC Comics, New York, jun. 1938 y ss.

VVAA, *Batman Annual*, DC Comics, New York, jun. 1961 y ss.

VVAA, *Batman*, DC Comics, New York, Marzo 1940 y ss.

VVAA, *Batman: Confidential*, DC Comics, New York, feb. 2007-mayo 2011. 54 números.

VVAA, *Captain America*, nr. 1, Timely Comics, New York, marzo 1941 y ss.

VVAA, *Decision 2012*, Boom! Studios, Los Angeles, 2011.

VVAA, *Detective Comics*, DC Comics, New York, marzo 1937 y ss.

VVAA, *Legends of the Dark Knight*, DC Comics, New York. Primer volumen: nov. 1989-marzo 1994 (207 números). Segundo volumen: dic. 2012 - dic. 2013 (13 números).

VVAA, *Shadow of the Bat*, DC Comics, New York, jul 1992-feb 2000. 96 números.

VVAA, *Superman*, DC Comics, New York, jun. 1939 y ss.

VVAA, *The Amazing Spider-man*, Marvel Comics, New York, marzo 1963 y ss.

VVAA, *The Joker*, National Periodical Publications, mayo 1975-oct. 1976. 9 números.

VVAA, *The Batman Chronicles*, DC Comics, New York, julio 1995-dic. 2001. 23 números.

Wagner, J./Ezquerro, C. (creadores), *Judge Dredd*, 2000AD, IPC Magazines/Egmont UK, 5 marzo 1977 y ss.

Wolfman, M./Pérez, G., *Crisis on Infinite Earths*, DC Comics, abril 1985-marzo 1986. 12 números.

Material audiovisual

Batman: Arkham Asylum, Rocksteady Studios, 2009.

Burton, T. (dir.), *Batman*, Warner Bros, Burbank, 1989.

D. Argott/Joyce, S. M, *Batman and Bill*, 9.14 Pictures, 2017.

Dini, P./Timm, B. (creadores), *Batman The complete Animated Series*, Deluxe limited edition, Warner Bros, 2018. 5 sept 1992-16 sept 1995. 85 episodios.

Gotham Impostors, Monolith Productions/Warner Bros. Interactive Entertainment, 2012.

Martinson, L. H. (dir.), *Batman: The Movie*, Greenlawn Productions, 1966.

Nolan, C. (dir.), *Batman Begins*, Warner Bros., Burbank, 2005.

Nolan, C. (dir.), *The Dark Knight*, Warner Bros., Burbank, 2008.

Nolan, C. (dir.), *The Dark Knight Rises*, Warner Bros., Burbank, 2012.

Oliva, J. (dir.), *Batman: Assault on Arkham*, Warner Bros., Burbank, 2014.

Pizzolato, N. (creador), *True Detective*. HBO, New York, 12 de enero 2014-enero 2019. 24 episodios.

Russo, A./Russo, J. (dir.), *Captain America: Civil War*, Marvel Studios, Burbank, 2016.

Verhoeven, P. (dir.), *Robocop*, Orion Pictures, 1987.

VVAA, *Batman: Gotham Knight*, Studio 4º C, Warner Bros. Animation, 2008.

Salí de mi patria, empeñé mi hacienda, dejé mi regalo, y entrégueme en los brazos de la Fortuna, que me llevase donde más fuese servida. Quise resucitar la ya muerta andante caballería, y ha muchos días, que tropezando aquí, cayendo allí, despeñándome acá y levantándome acullá, he cumplido gran parte de mi deseo, socorriendo viudas, amparando doncellas y favoreciendo casadas, huérfanos y pupilos, propio y natural oficio de caballeros andantes; y así, por mis valerosas, muchas y cristianas hazañas he merecido andar ya en estampa en casi todas o las más naciones del mundo. Treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia

Cervantes, M., *Don Quijote de la Mancha*, segunda parte, cap. XVI.



Flix, *Don Quijote*, Carlsen Verlag, Hamburg, 2012

The Batman feeds on an unending cycle of recidivism. [...] There are many stories about the Batman's rage traveling across the world. [...] But one thing is certain. The Batman's assault on petty crimes is aggressive and excessive. Batman is delusional enough to think his reign in the shadows of Gotham had no precedent...

Tomasi, P. J., Mahnke, D., „Medieval“, en *Batman* nr. 1000, mayo de 2019

Until next time... Batman. Adieu!

Robinson, J./Sale, T., *Blades*, en: *Legends of the Dark Knight*, nr. 33, julio de 1992

