

Los Comic Studies y la hermenéutica literaria: elementos para una genealogía crítico-material a partir del género superheroico*

Comic Studies and Literary Hermeneutics: Elements for a Critical-Material Genealogy based on the Superheroic Genre

RAFAEL CARRIÓN ARIAS

Lingüística General y Teoría de la Literatura
Universidad de Granada
Campus de Cartuja s/n. Granada, 18071
rafacarrion@ugr.es
Orcid ID 0000-0003-4703-9423

RECIBIDO: 19 DE SEPTIEMBRE DE 2017
ACEPTADO: 7 DE FEBRERO DE 2018

Resumen: En un contexto de presencia creciente en nuestra vida social, se sigue observando una cierta omisión académica sobre los cómics como forma de arte y de comunicación. El presente artículo pretende contribuir a la discusión metodológica para una hermenéutica del *comic book* a través de: una exposición de las diferentes tendencias en el estudio de los cómics y del *comic book* en general; una exposición crítica detallada de las diferentes formas interpretativas utilizadas hasta ahora para el análisis del *comic book* superheroico; y una propuesta metodológica posible para el análisis crítico, que aquí hemos venido a denominar “genealogía crítico-material”, capaz de solucionar el atascamiento al que han llegado dichas metodologías articulando la singularidad de la obra con las condiciones de su acaecimiento.

Palabras clave: *Comic books* (superheroicos). Monomito. Criticismo mítico. Lectura equívoca. Genealogía crítico-material.

Abstract: In the context of increasing presence in our social life, we can still observe a certain academic omission about comics as a form of art and communication. This article aims to contribute to the methodological discussion in the hermeneutics of comics through three distinct stages: a brief exposition of the different trends in the study of comics and *comic books* in general; a detailed critical exposition of the different interpretive forms used so far for the analysis of superhero *comic books*; and a possible methodological proposal for the critical analysis, that here we have come to denominate “critical-material genealogy”, that solves the impasse to which these methodologies have arrived by articulating the uniqueness of the work with the conditions of its occurrence.

Keywords: (Superhero) *comic books*. Monomyth. Mythical Criticism. Misreading. Critical-Material Genealogy.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación “Actualidad de la hermenéutica” (FI2013-41662-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad para el periodo 2014-2018.

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.

(Eco 160)

Situar los *comic books* dentro del marco del arte y de la comunicación social resulta hoy día un imperativo apenas observemos su masiva difusión comercial. Sus efectos se vuelven patentes en la demanda progresiva de *merchandising* inspirado en las historias de sus personajes, o de forma más extrema en el conjunto de prácticas en forma de una religión *pop* practicada por la comunidad fan a través de *Fandoms*, blogs digitales y convenciones internacionales donde los aficionados se reúnen disfrazados de sus héroes favoritos. El guionista David Goyer afirma en la revista *Wizard*: “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” (15; citado en Garret 3).¹ 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 (Garret 3-4); al tiempo que casas editoriales como *Boom! Studios* han editado, en vísperas de las elecciones presidenciales, las biografías de los candidatos en forma de *comic book*. El *comic book* es un fenómeno cada vez más visible e influyente y se ha convertido por derecho propio en parte del folclore contemporáneo, razón por la cual museos y bibliotecas han empezado también a recopilarlos en sus fondos.

1. A no ser que se indique lo contrario, las traducciones al castellano son mías.

En ese contexto de presencia creciente del medio en nuestra vida social, se sigue observando a un tiempo una cierta omisión académica en tanto que forma legítima de arte y de comunicación. Este silencio es sin duda muy peligroso. Pues, cuando se les dedica atención, se procede de forma tímida y cautelosa, como queriendo disimular el pecado prohibido de la “baja” cultura, lo que ha acarreado un desconcierto metodológico para su estudio, dado que las discusiones no son siempre publicitadas ni integradas en el marco de la academia en general, ni en la hermenéutica y la crítica literaria en particular. Los negociados en el estraperlo siempre comprometen la calidad del producto.

Desde esta precariedad, el presente análisis pretende contribuir a la discusión metodológica para una hermenéutica posible del *comic book* a través de tres momentos: en primer lugar, una breve exposición de las diferentes tendencias en el estudio de los comics y del *comic book* en un sentido general; le sigue una exposición detallada de las diferentes formas interpretativas utilizadas hasta ahora para el análisis del género superheróico en particular, derivación esta fundamental en el desarrollo histórico del *comic book* contemporáneo y ejemplo paradigmático sobre el que ver reflejadas sus características generales; por último, finalizaremos con una propuesta metodológica posible en situación de afrontar los problemas anteriormente encontrados. Como objetivo último, este estudio buscará la integración en la discusión existente acerca de las perspectivas actuales de la hermenéutica literaria, en un espacio problemático pero que resulta por fin ineludible.

DE CAMINO A LA ESPECIFICIDAD DEL OBJETO

A día de hoy, las estrategias existentes para interpretar la semántica del comic son variadas y siguen todavía sin definirse con claridad. Esto ha provocado una gran cantidad de tentativas dispersas, que los especialistas han venido a ordenar en base a tres direcciones (Lanzendörfer/Köhler 1-2): una preferencia *formalista*, que recoge las formas en que los cómics operan como medio, sus códigos comunicativos, sus partes constitutivas y la manera como crean significados y funcionan como un todo; una segunda *culturalista*, que busca estudiar la relevancia de los comics en sus contextos históricos, sociales y culturales. 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. Desvinculada de ese eje podríamos añadir, además, una tendencia fundamental-

mente historicista, cuya exposición de obras y autores recupera un sentido cronológico.

No obstante estos posibles tanteos, se echa en falta en ese elenco de interpretaciones una reflexión definida sobre el medio desde un punto de vista hermenéutico, esto es, un acercamiento que no solo interprete sino que –como propone Wahnón para la literatura (4)– 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 cómics son un fenómeno relativamente joven, y por lo tanto “no existe todavía una tradición de los Comic Studies” (Berninger 1, citado en Lanzendörfe/Köhler 1) 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 vienen 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 no tiene todavía 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, ya que se trata igualmente de un medio de naturaleza híbrida, del que cabe la legítima duda de si pertenece por derecho propio al campo de la literatura y de cuál ha de ser la disciplina que los estudie: la literatura comparada, la semiótica... O quizás acaso una calculada combinación de todas ellas.

Lo primero que hay que diferenciar 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. Will Eisner lo llamó “arte secuencial”, en tanto que “disposición de dibujos o imágenes y palabras para narrar una historia o dramatizar una idea” (1985, 5). 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” (76). Este tipo de definiciones destacan algo significativo: que los comics surgen por composición 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 sentido. Esta naturaleza mixta no los aleja necesariamente de sus parientes de la literatura: pues, además de su cometido mayoritariamente narrativo y del elemento textual, se trata de un medio *impreso*; y en el caso particular de los *comic books* norteamericanos, *bandes dessinées* franco-belgas, *historietas* españolas, *fumetto* italianas o *mangas* japoneses, por no decir de las *novelas gráficas* en general, su formato encuadernado los asemeja enormemente a un libro en el sentido tradicional, y en muchas ocasiones se venden en los mismos lugares. Este detalle no debería sin embargo llevarnos a engaño. Pues como recuerda nada menos que Stan Lee para el *comic book* americano, a estas alturas este ya no puede ser entendido como un volumen recopilatorio de *comic strips* como sí lo fuera allá en sus orígenes (Beerbohm/Olson 367), 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* [cómic] 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 indicativa de lecturas humorísticas, sino más bien un término genérico que denota un tipo específico de publicación. (Lee, III)

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 donde surge entonces la idea de la *interdisciplinariedad*: en los cómics más que nunca, su sentido, parafraseando la “comprensión dialógica activa” de M. M. Bakhtin, “descubre sus profundidades al encontrarse y al tocarse con otro sentido, un sentido aje-

no: entre ellos se establece una suerte de diálogo que supera el carácter cerrado y unilateral de estos sentidos, de estas culturas” (1982, 352). El sentido de los cómics 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 la propuesta de autores como Iuri Lotman, Siegfried J. Schmidt o Teun A. van Dijk de integrar la ciencia literaria en una suerte de semiótica de la cultura o de ciencia general de los medios de comunicación (Schmidt 14).² De acuerdo con aquel plan, la *comparación* 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 (Wahnón 31). 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 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. (en Eijembaum 25-26)

Irónicamente, este peligro de dispersión desaparece en el caso de los cómics. 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 cómics a principios del s. XX está una apertura coyuntural que conecta técnicas, expresiones artísticas y discursos culturales —la misma que por

2. Para este tema ver Wahnón (26).

otro lado nos traería el arte cinematográfico y, más recientemente, los videojuegos-. De ahí que los estudios sobre cómics deban 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 cómics. En el párrafo siguiente vamos a tratar de ajustar este asunto para los *comic books* de superhéroes en particular –piedra angular del *comic book* norteamericano en general– de cara a definir posteriormente las posibilidades metodológicas para la búsqueda de su sentido en la artisticidad.

¿CÓMO ES POSIBLE EL CONOCIMIENTO EN UNA HERMENÉUTICA DEL *COMIC BOOK*? DESDE EL EJEMPLO PARADIGMÁTICO DEL GÉNERO SUPERHEROICO

Para el cometido recién propuesto, introduciremos lo que podríamos considerar las dos tendencias de corte fundamentales en la metodología interpretativa del *comic book*. Y lo haremos desde el ejemplo paradigmático del género superheróico, pues desde su estreno en junio de 1938 con la primera historia de Superman ha acompañado indefectiblemente al *comic book* como *mercancía independiente*, rediseñando la industria y determinando directa o indirectamente su destino. Como intentaremos demostrar, ambas disposiciones metodológicas se van a revelar insuficientes. Su consideración, sin embargo, va a ser necesaria para poder articular una propuesta a nuestro juicio más propia y adecuada para nuestro objeto.

La primera de esas corrientes, altamente recurrente, deriva de la teoría campbelliana del *monomito*. En 1949, el mitólogo estadounidense Joseph Campbell publicó *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 A. Bastian –quien creyó poder encontrar fundamentos comunes con los que construir una *Weltanschauung* unitaria para toda la historia de la humanidad– y de las investigaciones sobre el mito tanto de J. G. Frazer como de O. Rank, así como influenciado por la teoría de los arquetipos y del inconsciente colectivo de 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–. (Campbell 38)

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 de la *partida* o *separación*, en la cual el héroe recibe un mensaje que le impele a emprender un viaje potencialmente peligroso, abandonando el hogar para adentrarse en lo desconocido; el de la *iniciación*, donde el héroe es puesto a prueba por tentaciones varias y por la confrontación con su padre (126); y finalmente la fase del *retorno*, en la que el héroe “cruzaré el umbral del regreso” y se convertirá en el “maestro de dos mundos”, obteniendo la “libertad de vivir” desde la aceptación de su condición humana (238).

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:

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 sal-

vacación de la nación en las historias de espías; la superación del miedo y la derrota del enemigo en las historias bélicas. (Campbell 40)

Richard Reynolds hace lo propio cuando estudia el caso particular de los *comic books* de superhéroes como narrativa mitopoética (60-65). Una gran parte de la bibliografía que se ocupa del género superheroico afirma, pues, cómo las conexiones con lo sagrado están presentes en los *comic books* desde sus inicios, por ejemplo 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” [Daniels 1991, 17]); 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, Wonder Woman y las Amazonas, Hawkman y la mitología egipcia, el mutante Mercurio o el mismo dios Thor, entre otros muchos) (Bainbridge 67). Una narrativa superheroica autoconsciente ha tematizado estas correlaciones, como por ejemplo Alan Moore con su *Prometea* o con el viaje de iniciación de Ozymandias en su *Watchmen*. Además, estas conexiones están también presentes en otros medios, tal y como acreditó públicamente el cineasta George Lucas al reconocer la influencia directa de la teoría campbelliana en la elaboración del guión de una de las mayores mitologías de la industria cultural en la segunda mitad del s. XX: *Star Wars*.³

Sin embargo, a pesar del atractivo de su planteamiento y de su extendida popularidad, esta teoría 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” (183). Y Robert Elwood, en *The Politics of Myth*, afirma que Campbell entiende el mito de manera sesgada, desde la “tendencia a pensar los pueblos, las razas, las religiones o los grupos en términos genéricos” (x), 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 económica” (145). 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 a encajar en categorías más amplias, perdiendo por tan-

3. Ver Larsen/Larsen 541. Ver también el primer capítulo (*The Hero's Adventure*) de la serie documental *The Power of Myth* (PBS, 21 junio 1988-26 junio 1988). Este uso mediado de la antigüedad mítica ha sido denominado por C. W. Marshall “indirect reference” (Marshall 21).

to 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* superheróico es la inadvertencia de lo que Umberto Eco llamaba “presentificación continua” (239), crisis del tiempo narrativo que crea un clima onírico necesario para su valorización como mercancía por el que “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*” (242; en cursiva en el original). Este rasgo, por ejemplo, es novedoso, y no procede en absoluto de los mitos clásicos.⁴

La innegable insuficiencia de la teoría clásica del monomito para explicar la singularidad ha movido por tanto a algunos de sus seguidores a reconocer una cierta obligación de estos relatos con las tendencias culturales y políticas del periodo histórico en el que se pronuncian, se comparten, se cuentan. Este es el caso, sin ir más lejos, de Richard Reynolds, cuando desde el punto de vista de la semántica admite que “las narrativas superheróicas aclaran sustancialmente ciertos mitos ideológicos acerca de la sociedad a la que se dirigen” (74). En el espacio de esa concurrencia surge 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 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. (Duncan/Smith 284)

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 Super-*

4. En el *comic book* superheróico, 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 Kriptón 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.

hero, dichos autores consideran variaciones contextuales del monomito campbelliano; y así, localizan un llamado “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. [...] El 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. (Lawrence/Jewett 6-7)

Según Lawrence y Jewett, la estructura campbelliana 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 del conjunto de mitologías posibles, aquí los autores estudian el uso concreto que 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 estas:

¿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 solo 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? (Lawrence/Jewett 7-8)

Esta estrategia práctica de relación con matrices arquetípicas dadas goza de una considerable popularidad dentro de los estudios críticos sobre el medio, como por ejemplo las observaciones de Gerard Jones en *Men of Tomorrow: Geeks, Gangsters, and the Birth of the Comic Book*:

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 la Pimpinela Escarlata nunca alcanzaron, pues sus identidades, los hombres en mallas de colores, eran tan *elementales*, tan *universales*, tan *transcendentes* 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. (29; la cursiva es mía)

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.⁵

*

Este programa de considerar gran parte de los productos culturales de la sociedad industrial, los *comic books* en particular, como una “mitología moderna” (Reynolds) deudora de estructuras arquetípicas que están en su base es estimulante, y no dudamos de su puntual utilidad para el análisis de algunos rasgos de nuestro objeto. Sin embargo, es importante subrayar los serios riesgos que supone. Pues si estos esquemas están diseñados 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/dinámicos

5. A los estudios ya citados, podemos sumar, entre muchos otros, por ejemplo el de Packer; o la conexión con el mundo clásico de Marshall y Kovacs; o el criticismo mítico de Van Ness; o el reciente redescubrimiento de la superheroína de McCausland (especialmente el cap. v: “Mutaciones del arquetipo, el viaje de la superheroína”) o de Vélez (especialmente la sección “Las heroínas patrióticas: Dios salve a América”, 47-54).

micos 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, cuando en su obra *How to Read Superhero Comics and Why* analiza el tercer movimiento que se dio en la historia del *comic book* americano a partir de la década de los 80, que él denomina periodo de la “narrativa superheroica de revisión” (*revisionary superhero narrative*).⁶ Klock intenta demostrar cómo la ficción superheroica hay que interpretarla como una historia de *influencias acumuladas* dentro de su tradición, en una línea de continuidades y discontinuidades. Pero esta línea no remite una y otra vez 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” [10]). Para afirmar esto, Klock se inspira en las posibilidades creativas que aporta el “viaje” del *misreading* bloomiano hacia algo más allá de la significación e interpretación literal:

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 esta mejor ofrecida por la afirmación de que el significado de un poema solo 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. (Bloom, citado en Klock 11)

Del Batman de Frank Miller a la obra de Alan Moore, pasando por el análisis de las revisiones de Grant Morrison, Warren Ellis o Peter Milligan, la pro-

6. “Aquí, la densidad constructora de la tradición se convierte en ansiedad, y la narrativa superheroica en literatura” (3).

puesta 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” (Klock 8); lecturas arquetípicas que Klock enmarca en “la tríada Jung–Lévi-Strauss–Campbell”, 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, por otro lado, si no fuera porque en el fondo vuelve a funcionar de manera temerariamente idealista al explicar el fenómeno creativo no en los márgenes de lo histórico-específico sino de manera autónoma por referencia/divergencia posible a otras obras del medio.⁷ En otras palabras, y basándose en una tendenciosa selección de autores y obras (“Muchas obras en el género de superhéroes no estarán presentes en la discusión, incluyendo muchos cómics de superhéroes etiquetados recientemente como revisionarios o revisionistas” [16]), 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 depender de las cifras de ventas, o que modula la autoría según el *copyright* y el canon de personaje y hace desaparecer en la mayor parte de los casos la figura del autor personal a favor de una suerte de autoría compartida (dibujantes, guionistas, entintadores, rotulistas, editores...). Y es que las formas de autoría clásica tal y como se conocen en la era de la imprenta son, en el caso de los *comic books*, generalmente inexistentes; y allí cuando suceden, lo hacen como acontecimiento excepcional, fuera de la norma de la periodicidad. El mismo *The Dark Knight Returns* de Frank Miller, al que Klock recurre en uno de sus capítulos con tanto convencimiento, contradice incluso su propia tesis, pues “la 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” de mano del director editorial de DC, Dick Giordano, así como de otros muchos artistas (Daniels 1999, 147). La hoy ampliamente aceptada consideración de los héroes del *comic book* como “el equivalente postindustrial de las figuras populares [*folk figures*]” (Pearson/Uricchio 23) remite directamente a la idea de una *Völkedichtung* o poesía

7. En referencia por ejemplo a *The Dark Knight Returns* de Frank Miller, Klock aduce que “intenta conformar una historia (*story*) que ofrece un sentido de su historia (*history*), más que añadir mecánicamente otra historia (*story*) al folclore Batman” (28).

popular, y esto supone su emancipación relativa del dogma de la autoría personal con todas sus implicaciones.⁸ Lecturas contraestructuralistas como la de Klock parecen a menudo obviar esta peculiaridad.

Geoff Klock publicó en el año 2002 *How to Read Superhero Comics and Why*, sin duda bajo el signo de Harold Bloom y su *How to Read and Why*. Desde entonces, una serie de autores se han acogido a este tipo de lectura (por ejemplo, Di Liddo 46-47). Otros, en cambio, han denunciado sus carencias, aduciendo que, más allá de la promesa de una metodología general, “no consigue darnos una manera con la que «leer» cómics de superhéroes ni intenta siquiera ofrecer un ataque a la noción de si 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” (Fleming). 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 Kant cuando quiso establecer en su *Crítica de la razón pura* la posibilidad de los *juicios sintéticos a priori* para la ciencia (KrV B19). Pues, por un lado, nos encontramos con una metodología que, 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 solo apunta a los espacios abiertos

8. 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, solo 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” (KGW II.1, 261).

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 puntual del poeta. En definitiva –y sin olvidar nunca 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*) (KrV A8). Este problema ya había sido previsto por Kant para el enigma de la producción estética en su *Crítica del juicio*, 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 del 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 solo 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*]. (KdU § 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” (KdU § 46). 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 solo 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 cul-

tural *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 –la de ser productos históricos de un momento contingentemente propuesto– la que defina las reglas de su espontaneidad? Como analizó Umberto Eco en un lugar ya clásico, los productos culturales del capitalismo industrial gozan de un estatuto muy particular, entre lo “apocalíptico” de la sobredeterminación y la libre “integración” (Eco 51-82). Pues 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 solo de la virtud del genio 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 solo 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. Pues otra cosa, por lo demás, es no corresponder a la naturaleza diferenciada de su objeto.

CONTRIBUCIÓN A UNA METODOLOGÍA POSIBLE: ELEMENTOS PARA UNA GENEALOGÍA CRÍTICO-MATERIAL

Considero, así, 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, este adquiere varios sentidos, pues, por un lado, es heredero de la tradición ilustrada frankfurtiana, que busca en el análisis del discurso el desmascaramiento de poderes ocultos que tienen una clara agenda política –axiológica y de ocultamiento de las verdaderas relaciones sociales, aquello que el marxismo llamó “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 sobredeterminación 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. Este es el significado último de crítica “material”: una perspectiva combinada que considera la obra como un producto de su contexto, pero sin reducirla 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 a una teoría de la *refracción*, ahí donde el autor con su enfoque juega su carta. Hermeneutas cercanos a la tradición marxista tales como V. N. Voloshinov y el círculo de Bakhtin ya habían planteado una posibilidad parecida como salida a la encrucijada objetivismo/subjectivismo (con sus ascendentes en el estructuralismo y el romanticismo) (Gardiner 10-17), primero a cuenta del lenguaje y luego como corrección de las corrientes formalistas rusas (Voloshinov 23-24; Medvedev 93 y 121-22). La diferencia es que estos teóricos consideran que lo refractado es la intención del autor (Bakhtin 1981, 299-300). Según nuestra hipótesis refractaria, la obra no es, en efecto, una reproducción simétrica, sino una imagen transfigurada, exagerada, dramatizada como luminiscencia. Pero lo que se refracta en último término no es, al cambio, ninguna intención autorial, sino una realidad histórica compleja y los espacios límite que genera. La creación artístico-literaria es un insólito acto de conquista que, sin despegarse de su base referente, la rehace por y para el acto comunicativo. En virtud de las condiciones fundamentales de su producción (estar concebidos como mercancía comunicativa para el consumo, extensión en el tiempo y ausencia de una sola 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 como lente. Esto significa sobre todo 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 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 Nietzsche para la ciencia literaria en sus estudios filológicos de juventud (ver Carrión Arias), 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*) (Nietzsche KSA 5 251). Ya subrayó Michel Foucault la importancia nietzscheana de la diferenciación entre el estudio de la *procedencia* (*Herkunft*) y el estudio del *origen* (*Ursprung*):

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* (Foucault). Un análisis genealógico depende así de lo que Nietzsche denomino “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 independientes entre sí, que tienen lugar en la cosa [...]. La forma es fluida, pero el “sentido” lo es todavía más... (Nietzsche, KSA 5, 314-15)

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 nada tienen que ver con ninguna intención primera y que afloran en la obra como efecto (signo, síntoma), que habrán de ser comprendidos por el hermeneuta. La obra de arte –y el *comic book* de superhéroes para nuestro interés– tienen 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 solo 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 esta es recibida por el lector.

Entre la inviabilidad de esquemas “analíticos a priori” para el estudio del signo artístico –especialmente en cuanto que impiden para el análisis del carácter de lo nuevo y creativo en la obra de arte– y la impracticabilidad de esquemas “sintéticos a posteriori” como los basados en la tradición pura de la lectura equívoca del *misreading* bloomiano por no conseguir dar explicación del cambio cualitativo con independencia 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. Pues solo así se nos garantiza la posibilidad del estudio de lo nuevo desde un sustrato material histórico previo con el que entablar diálogo:

Seguir la filial compleja de la procedencia es [...] mantener lo que pasó en la dispersión que le es propia: es percibir los accidentes, las desviaciones ínfimas, [...] los retornos completos, los errores, los fallos de apreciación, los malos cálculos que han producido 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. (Foucault 152)

Existen estudios genealógicos sobre el problema de la modernidad, los de 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 (Nietzsche, KGW II.5, 1-353). No existen, sin embargo, demasiados estudios genealógicos que tengan como objeto *mass media* como los *comic books*.⁹ Y mucho menos ningún estudio que haya hecho por acercarse al género superheróico en toda su originalidad y profundidad. Este trabajo, entre otras cosas, buscaría sentar las bases para una discusión posible sobre el tema.

OBRAS CITADAS

- Bainbridge, Jason. “«Worlds Within Worlds»: The Role of Superheros in the Marvel and DC Universe”. *The Contemporary Comic book Superhero*. Ed. Angela Ndalians. New York: Routledge, 2009. 64-85.
- Bakhtin, Mikhail M. “Discourse in the novel”. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Michael Holquist y Caryl Emerson. Austin: University of Texas Press, 1981. 269-422.
- Bakhtin, Michail M. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982.
- Becker, Thomas. “Genealogie der autobiografischen Graphic Novel: Zur feldsoziologischen Analyse intermedialer Strategien gegen ästhetische

9. Se pueden citar aquí, por ejemplo, los recientes trabajos de Cong Minh Vu dedicados a Superman. También, a su manera, los trabajos de Becker o Gardner. Como menciona este último 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”. La cursiva es mía.

- Normalisierungen”. *Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Eds. Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva y Daniel Stein. Bielefeld: D. Transcript, 2009. 239-64.
- Beerbohm, Robert Lee, y Richard D. Olson. “The Platinum Age: The American *Comic book*: 1883-1938, Further Concise History & Price Index of the Field as of 2008”. *The Official Overstreet Comic book Price Guide*. Ed. Robert M. Overstreet. 38.^a ed. New York: House of Collectible, 2008. 367-75.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1949.
- Carrión Arias, Rafael. *Historia de la literatura griega (1874-1876): los orígenes del método genealógico en F. Nietzsche*. Frankfurt a.M./New York: Peter Lang Verlag (en prensa).
- Cawelti, John G. *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- Cosentino, Donald J. “African Oral Narrative Traditions”. *Teaching Oral Traditions*. Ed. John Miles Foley. New York: MLA, 1998. 174-88.
- Daniels, Les. *Marvel: Five Fabulous Decades of the World’s Greatest Comics*. London: H. N. Abrams, 1991.
- Daniels, Les. *Batman: The Complete History*. San Francisco: Chronicle Books, 1999.
- Di Liddo, Annalisa. *Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2009.
- Duncan, Randy, y Matthew J. Smith. *The Power of Comics: History, Form and Culture*. New York/London: Continuum, 2009.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 1964. Trad. Andrés Boglar. Barcelona: Tusquets, 2006.
- Eijembaum, Boris. “La teoría del «método formal»”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. México: Siglo XXI, 1970. 21-54.
- Eisner, Will. *Comics and Sequential Art*. Tamarac: Poorhouse Press, 1985.
- Elwood, Robert. *The Politics of Myth: A Study of C. G. Jung, Mircea Eliade, and Joseph Campbell*. Albany, NY: SUNY Press, 1999.
- Fleming, James R. “Review of How to Read Superhero Comics and Why by Geoff Klock”. *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies* 2.1 (2005). Dept of English, University of Florida. 8 de julio 2017. <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v2_1/reviews/fleming.shtml>.
- Foucault, Michel. “Nietzsche, la genealogie, l’histoire”. *Hommage à Jean Hyppolite*. Ed. Suzanne Bachelard. Paris: PUF, 1971. 136-56.

- Gardiner, Michael. *The Dialogics of Critique: M. M. Bakhtin and the Theory of Ideology*. London/New York: Routledge, 1992.
- Gardner, Jared. "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 *Beyond Moore, Miller, Maus: Literary Approaches to Contemporary Comics*. Eds. Tim Lanzendörfer y Matthias Köhler. 59.1 (2011): 55-70.
- Garret, Greg. *Holly Superheroes! Exploring the Sacred in Comics, Graphic Novels and Film*. Louisville/London: Westminster John Knox Press, 2008.
- Harvey, Robert C. "Comedy at the Juncture of Word and Image". *The Language of Comics: Word and Image*. Eds. Robin Varnum y Christina T. Gibbons. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2001. 75-96.
- Jones, Gerard. *Men of Tomorrow: Geeks, Gangsters, and the Birth of the Comic Book*. New York: Basic Books, 2004.
- Kant, Immanuel. *Werkausgabe*. Ed. Wilhelm Weischedel. 12 vols. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
- Klock, Geoff. *How to Read Superhero Comics and Why*. New York: Continuum, 2002.
- Lanzendörfer, Tim, y Matthias Köhler, "Introduction: Comics Studies and Literary Studies". *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik: A Quarterly of Language, Literature and Culture*. Special Issue *Beyond Moore, Miller, Maus: Literary Approaches to Contemporary Comics*. Eds. Tim Lanzendörfer y Matthias Köhler. 59.1 (2011): 1-9.
- Larsen, Stephen, y Robin Larsen. *Joseph Campbell: A Fire in the Mind. The Authorised Biography*. Rochester: Inner Traditions, 2002.
- Lawrence, John Shelton, y Robert Jewett. *The Myth of the American Superhero*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans, 2002.
- Lee, Stan. "Introduction". Les Daniels. *Marvel: Five Fabulous Decades of the World's Greatest Comics*. London: H. N. Abrams, 1991.
- Marshall, C. W., y George Kovacs, eds. *Classics and Comics*. Oxford: Oxford UP, 2011.
- Marshall, C. W. "Odysseus and the Infinite Horizon". *Son of Classics and Comics*. Eds. George Kovacs y C. W. Marshall. Oxford: Oxford UP, 2011. 3-31.
- McCausland, Elisa. *Wonder Woman: el feminismo como superpoder*. Madrid: Errata Naturae, 2017.
- Medvedev, Pavel N. *The Formal Method in Literary Scholarship*. Trad. Albert J. Wehrle. Cambridge/London: Harvard UP, 1985.

- Minh Vu, Cong. “Généalogie d'une figure super-héroïque”. *Séminaire doctoral commun* 2011-2012. 18 de septiembre de 2017. <<http://ed-histart.univ-paris1.fr/documents/pdf/S7-vu-histoire.pdf>>.
- Minh Vu, Cong. *La Généalogie comme méthode de recherche en histoire de l'art*. Université de Caen Basse-Normandie. Paris I/Paris IV, 2011/2012. 23 de octubre de 2018. <<http://ed-histart.univ-paris1.fr/documents/pdf/S7-vu-histoire.pdf>>.
- Nietzsche, Friedrich. *Kritische Gesamtausgabe Werke*. Eds. Fritz Bornmann y Mario Carpitella. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1967-.
- Nietzsche, Friedrich. *Kritische Studien Ausgabe*. Eds. Giorgio Colli y Mazzino Montinari. 13 vols. München: DTV, 1967-1977.
- Packer, Sharon. *Superheroes and Superegos: Analyzing the Minds Behind the Masks*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2009.
- Pearson, Roberta E., y William Uricchio. *Reframing Culture*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1993.
- Reynolds, Richard. *Superheroes: A Modern Mythology*. 1992. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1994.
- Schmidt, Siegfried J. *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*. 1980. Trad. Francisco Chico Rico. Madrid: Taurus, 1990.
- Van Ness, Sara J. *Watchmen as Literature: A Critical Study of the Graphic Novel*. Jefferson, N.C.: McFarland & co., 2010.
- Vélez, Anabel. *Superheroínas: lo que no sabías sobre las mujeres más poderosas del comic*. Barcelona: Redbook ediciones, 2017.
- Voloshinov, Valentin N. *Marxism and the Philosophy of Language*. 1928. Trad. Ladislav Matjka e Irwin R. Titunik. Cambridge/London: Harvard UP, 1973.
- Wahnón Bensusan, Sultana. “Teoría literaria y hermenéutica: para otra ética de la interpretación”. *Perspectivas actuales de la hermenéutica literaria: para otra ética de la interpretación*. Ed. Sultana Wahnón Bensusan. Granada: Universidad de Granada, 2014. 26-66.