

La edad dorada del universo Marvel

ART SPIEGELMAN

La historia del cómic está llena de ingenio, esfuerzo y drama. Creados por inmigrantes judíos, los primeros superhéroes eran salvadores míticos que podían combatir la amenaza nazi. Eran producto de su tiempo, pero le siguen hablando a nuestra época.

E

N EL IGNORANTE siglo XX los cómics se consideraban basura semialfabetizada para niños y adultos con problemas mentales: mal escritos, dibujados a toda prisa y espantosamente impresos. Martin Goodman, el fundador y edi-

tor de lo que ahora se llama Marvel Comics, le dijo a Stan Lee que no tenía sentido hacer las historias más literarias o preocuparse por el desarrollo de los personajes: “Dales mucha acción y no utilices demasiadas palabras.” Es una verdadera maravilla que esta fórmula produjera obras tan evocadoras y vitales.



El formato del cómic en libro se puede atribuir a un impresor, Maxwell Gaines, que en 1933 buscó una forma de mantener las prensas de los periódicos reimprimiendo colecciones de tiras cómicas populares en formato de medio tabloide. A modo de experimento, puso una pegatina de diez centavos en unos cuantos panfletos que se distribuían gratis y vio que se vendían rápidamente en una papelería. Pronto un puñado de editores empezó a reunir la mayor parte de las famosas viñetas en libro y se necesitaba contenido nuevo para las tarifas baratas de la reimpresión. Este nuevo material estaba generalmente hecho a partir de imitaciones de tercera de tiras cómicas existentes, o historias de género que recordaban a *pulps* de temática de aventuras, detectives, western o correrías en la selva. Como señaló Marshall McLuhan, cada medio subsume el contenido del medio que lo precede antes de encontrar su propia voz.

En ese momento aparecieron Jerry Siegel, un adolescente que quería ser escritor, y Joe Shuster, un joven deseoso de ser artista: dos jóvenes judíos empollones y perdidos décadas antes de que eso fuera remotamente *cool*. Soñaban con la fama, la riqueza y las miradas de admiración de las chicas que podía atraer una tira sindicada, y desarrollaron la idea de un extraterrestre sobrehumano venido de un planeta moribundo que luchaba por la verdad, la justicia y los valores del New Deal del presidente Roosevelt. Apenas salidos de la niñez, las agencias periodísticas rechazaron la idea de los chicos como ingenua, juvenil y tosca, antes de que Gaines comprara sus trece hojas de muestras de Superman para *Action Comics* por diez dólares por página, una tarifa que incluía todos los derechos del personaje. La creación de Siegel y Shuster no solo fue el modelo para el nuevo género que acabaría definiendo el medio, sino que sus vidas se transformaron en el paradigma trágico de los creadores privados de las grandes recompensas que sus creaciones daban a sus editores.

Se acepta en general que Superman inició la edad dorada de los cómics en junio de 1938 con su debut en *Action Comics* #1, publicado por lo que ahora se conoce como DC Comics. Siegel y Shuster habían creado un nuevo arquetipo —o quizá sería más preciso describirlo como un nuevo estereotipo— y en 1940, una vez que el género naciente había demostrado que podía hacer que los niños se gastaran millones de monedas de diez céntimos al mes, montones de imitadores catapultaron a hordas de héroes a cuatro tintas por los cielos, todos persiguiendo el oro de la edad dorada. La ingenuidad juvenil de Superman era, parece, un rasgo y no un fallo, que invitaba a un tipo de historia especialmente apta para chavales cuyas fantasías estaban todavía menos sujetas a la lógica que la

mayor parte de la prosa de la ficción *pulp*, presentadas con un estilo visual diagramático de colores primarios y secundarios que podían hacer de cada página un telón de teatro que se levantaba para mostrar a nuevos ojos patadas y... acción.

Goodman, editor de algunos *pulps* estridentes que surfeaba tendencias, fue uno de los primeros en subirse a la ola de superhéroes, armando un tsunami con su primer número de *Marvel Comics* en octubre de 1939. (La primera tirada de ochenta mil ejemplares fue seguida de una reimpresión de ochocientos mil o más.) El contenido provenía de Funnies, Inc., una agencia de libros de cómics que podía producir cómics completos desde el concepto a la forma acabada para editores incipientes que quisieran tener los costes a raya. Estos “talleres” tenían algo que ver con los talleres de costura de régimen esclavista donde eran empleados los familiares de muchos de los artistas. Se trabajaba a destajo e intervenían muchas manos (guionistas, dibujantes, entintadores, rotulistas) que atacaban las páginas casi a la vez: era más una pequeña industria que una forma de arte.

Reclutaba a jóvenes inexpertos, gacetilleros derrotados e incluso —cuando llegó la Segunda Guerra Mundial y se llevó a muchos de los jóvenes que satisfacían la creciente demanda de cómics— mujeres, gente de color y otros intrusos. (Esos intrusos, por cierto, todavía debían aportar los estereotipos racistas y sexistas que fueron durante mucho tiempo una piedra angular del medio.)

En este momento quizá merezca la pena señalar (no por orgullo étnico, sino porque puede arrojar algo de luz sobre la crudeza y los temas concretos de los primeros cómics) que los pioneros tras este medio embrionario neoyorquino eran en su mayoría judíos y de orígenes étnicamente minoritarios. No eran solo Siegel y Shuster, sino toda una generación de inmigrantes recientes y sus hijos —los más vulnerables a los estragos de la Gran Depresión— que estaban especialmente sintonizados con el ascenso del virulento antisemitismo de Alemania. Crearon los *Übermenschen* estadounidenses que luchaban por un país que, al menos en teoría, daría la bienvenida a “vuestras masas cansadas, pobres, apiñadas, que ansían respirar libremente...”

Por mencionar solo algunos de estos judíos laicos que habían adoptado identidades secretas: Gaines nació como Max Ginzberg; los padres de Goodman inmigraron desde Vilna, Lituania; Jack Kirby (nacido Jacob Kurtzberg), la fuerza motriz que cocreó al Capitán América junto a su compatriota Joe Simon, nació en las barriadas del Lower East Side de Nueva York; y Stan Lee, que se convertiría en la cara de Marvel Comics, era primo de la esposa de Goodman,

contratado al más puro estilo nepotista como chico de oficina a los diecisiete años, cuando se llamaba Stanley Lieber. Aunque no eran bienvenidos en los círculos más elevados de la publicidad y la edición, todos lograron hacerse un hueco al fondo del barril.

Los artistas poco experimentados de esas factorías de cómics descubrieron las posibilidades de una nueva forma mientras sufrían terribles presiones con las fechas de entrega. Adquirieron sus habilidades copiándose entre sí y robando directamente a los maestros de los cómics de aventuras que publicaban los periódicos: Alex Raymond (Flash Gordon, el agente secreto x-9), Hal Foster (Tarzán, el Príncipe Valiente) y Milton Caniff (Terry y los piratas). Por otro lado, Carl Burgos (nacido Max Finkelstein), que creó la historia principal del número uno de *Marvel Comics*, dijo orgullosamente: “Si querían a Raymond o Caniff podían mirar a Raymond o Caniff. Los dibujos lamentables eran cosa mía.” Escritor y artista, sus entonces rudimentarias habilidades como dibujante se veían reforzadas por una intuitiva capacidad de narración visual y se aplicaron a un personaje brillante: la Antorcha Humana. El personaje —una mancha antropomorfizada de llamas rojas y amarillas— tenía una intensidad gráfica que se abría paso ardiendo hasta los ojos de los lectores y personificaba la energía cruda y crujiente de los primeros cómics, antes de ser domesticados.

William Blake “Bill” Everett, el camarada de Burgos en Funnies, Inc., era una rareza en el cómic. Para empezar, no era judío. Everett venía de una familia patricia de Massachusetts, con más de trescientos años de antigüedad, y era un descendiente directo del poeta homónimo. Alcanzó el estatus de *outsider* que lo atrajo al cómic a través de una personalidad adictiva —bebía profusamente desde los doce años y fumaba tres paquetes al día— o quizá su sensibilidad de *outsider* lo llevó a la bebida. Fue uno de los artistas más dotados que ha habido en el mundo del cómic. Dibujaba con fluidez, se sentía cómodo en muchos géneros y tenía un sentido de la puesta en página que permite que el ojo del lector encuentre tesoros visuales enterrados mientras nada sin esfuerzo por una historia.

Su alienado antihéroe, Namor, el Sub-Marinero, fue el antecesor de una larga línea de personajes atormentados que poblarían el universo Marvel un par de decenios más tarde. En la década de 1940 el Sub-Marinero era singular: representaba un claro contraste con los rectos bienhechores vigilantes de mandíbula cuadrada que vivían en el más ordenado vecindario de DC Comics. Namor nunca se sentía en casa en el océano o en el aire, era orgulloso, arrogante y más volátil que la Antorcha Humana, su complementario opuesto. Pero el agua y el fuego se combinaban para llevar a Marvel Comics a una ebullición elemental.

A finales de 1940, algo más de un año antes de Pearl Harbor, cuando los nazis estaban bombardeando Londres, Simon, un emprendedor colaborador *freelance* de Funnies, Inc., fue contratado por Goodman para que escribiera, dibujara y editara para él directamente. Simon le enseñó el concepto de portada para un nuevo superhéroe que habían soñado él y Kirby: un héroe vestido como una bandera estadounidense con bíceps gigantes y abdominales de acero había irrumpido en el cuartel general nazi y había noqueado a Hitler con un puñetazo en la mandíbula. Goodman empezó a temblar, consciente del impacto que este libro tendría, y estuvo ansioso hasta que el primer número del Capitán América, que se publicó en marzo de 1941, llegó a los kioscos. ¡Goodman estaba aterrorizado de que alguien asesinara a Hitler antes de que saliera el libro!

El Capitán América era un póster de reclutamiento: peleaba contra los verdaderos supervillanos nazis mientras Superman seguía luchando contra pistoleros de poca monta, rompehuelgas, caseros avariciosos y Lex Luthor, y mientras Estados Unidos dudaba sobre si debía entrar en el conflicto. No fue raro que el cómic de Simon y Kirby se convirtiera en un éxito enorme, vendiendo casi un millón de ejemplares al mes durante la guerra. Pero no todo el mundo era fan en 1941: según Simon, el German American Bund y America First bombardearon las oficinas del editor con cartas cargadas de odio y llamadas telefónicas obscenas que gritaban: “¡Muerte a los judíos!” El alcalde Fiorello La Guardia, un superhéroe de la vida real, llamó para tranquilizarlo, diciendo: “La ciudad de Nueva York se encargará de que no te pase nada malo.”

Las hipercinéticas figuras de Kirby, con sus músculos hipertrofiados, iban mucho más allá de la anatomía humana. Sus personajes eran belicosos, faltos de humor, pertinaces y airados cuando salían de paneles de contornos dentados y dobles páginas. Su arte estableció el tono de la acción de los superhéroes, no solo durante la guerra, sino para siempre.

Sé que Kirby era un creador de cómics original y proteico, así como un auténtico héroe de guerra, pero confieso que tengo un punto ciego con respecto al género de superhéroes que nació de sus plantillas. Cuando yo tenía doce años, los superhéroes eran mi metadona —tenía una profunda adicción a las revistas satíricas como *Mad*, y a los viejos cómics de periódicos que descubrí en los volúmenes encuadernados de la biblioteca pública—. Prefería cosas más maduras como el Pato Donald y la Pequeña Lulú. Me encanta la forma de los cómics: las páginas llenas de palabras e imágenes mezcladas y chocando entre sí, todas esas pequeñas cajas que tienes que comparar y contrastar para extraer el jugo narrativo; y me encantan las extrañas idiosincrasias de la lengua de las viñetas en todos sus acentos.

Los que consideran que los superhéroes son el alfa y omega de los cómics sitúan el final de la edad dorada en un momento de la segunda mitad de los años cuarenta, cuando el interés por el género se desvaneció.

Veteranos desencantados, que ya no eran un público impaciente y cautivo, podrían haberse dado cuenta de que no era el Capitán América quien había ganado la guerra. ¡Quizá fueron los rusos! En todo caso, los soldados desmovilizados abandonaron el hábito de los cómics o empezaron a prestar atención a otros géneros. Florecieron los cómics de crímenes, vaqueros, romances, terror y temas bélicos, a menudo con un contenido más maduro —e incluso escabroso— diseñado para lectores de más edad.

Yo sitúo el final de la edad dorada en 1954. Un pánico moral basado en la falsa asunción de que el medio era solo para jóvenes y que los estaba convirtiendo en delincuentes había llevado a quemaduras de cómics y a audiencias del Senado estadounidense que en último término echaron a muchos editores y castigaron a los demás. En 1956, superhéroes desinfectados rescataron al medio de la respiración asistida (lo que ahora se aclama como el comienzo de la edad de plata), pero el medio nunca recobró la ubicuidad que tuvo en su apogeo: en el terreno del cómic. Como películas, han conquistado el mundo.

En la edad dorada, si querías ver a un tipo con capa volando por encima de un rascacielos o convirtiendo a Nueva York en un montón de escombros, las viñetas de los cómics eran el sistema más satisfactorio. En el siglo XXI, gracias al milagro de las imágenes generadas por ordenador, muchos millones de personas de todo el mundo que nunca han leído un cómic u oído hablar de novelas gráficas van a sus multicines para adorar a las nuevas deidades que encarnan el ADN de los cómics.

Los jóvenes creadores judíos de los primeros superhéroes convocaron a míticos salvadores laicos —de cualidades casi divinas— para que afrontaran amenazantes transformaciones económicas que los rodeaban en la Gran Depresión y dieran forma a sus premoniciones de una inminente guerra global. Los cómics permitían a los lectores escapar hacia una fantasía donde se proyectaban en héroes invulnerables.

Auschwitz e Hiroshima se entendían mejor como oscuros cataclismos de cómic que como acontecimientos en el mundo real. En el mundo demasiado real de nuestra época, el peor villano del Capitán América, el Cráneo Rojo, está vivo en la pantalla y un Cráneo Naranja atormenta a Estados Unidos. El fascismo internacional se alza imponente (¡qué rápido olvidamos los humanos! Niños y niñas: estudien bien los cómics de la edad dorada) y los trastornos que han seguido a

la crisis económica global de 2008 han contribuido a llevarnos a un punto en el que el planeta parece colapsar. El Armagedón se ve como algo plausible y todos nos hemos convertido en niños impotentes asustados por fuerzas más grandes de lo que podemos imaginar, buscando un respiro y respuestas en superhéroes que vuelen en las pantallas de nuestra capilla de sueños.

Mientras el contenido de los cómics secuestraba el cine, la forma de los cómics —hábilmente disfrazada de novela gráfica— ha infiltrado lo que queda de nuestra cultura literaria. Cuando la Folio Society, vieja editora de lujosos libros ilustrados desde 1947, lanzó una recopilación bien cuidada de cómics de la edad dorada de Marvel, me invitaron, como novelista gráfico y estudioso del cómic, a escribir una introducción al libro. Quizá creyeran, equivocadamente, que daría al asunto un barniz de respetabilidad.

Entregué el ensayo a finales de junio, esencialmente como lo que aparece aquí. Un apenado editor de la Folio Society me dijo que Marvel Comics (como es obvio, coeditora del libro) pretende ahora ser “apolítica” y no permite que las publicaciones tomen una postura en ese sentido. Me pidieron que cambiase o eliminase la frase que habla del Cráneo Rojo; en caso contrario, la introducción no podría publicarse. Yo no pensaba en mí como alguien especialmente político, en comparación con algunos de mis compañeros de viaje, pero cuando me pidieron que quitase una referencia relativamente anodina a un Cráneo Naranja me di cuenta de que quizá había sido irresponsable al adoptar un tono lúdico frente a la sombría amenaza existencial con la que vivimos, y retiré mi introducción.

Entonces una historia reveladora apareció por azar entre las noticias. Me enteré de que el millonario presidente y anterior CEO de Marvel Entertainment, Isaac “Ike” Perlmutter, es desde hace mucho amigo de Donald Trump, un asesor oficioso e influyente y miembro de la élite del presidente en el club Mar-a-Lago de Palm Beach, Florida. Y Perlmutter y su mujer han donado hace poco 360.000 dólares (el máximo permitido) al “Comité Conjunto de Recaudación de Fondos para la Victoria de Trump” que ha montado Cráneo Naranja para 2020. También he tenido que aprender, de nuevo, que todo es político... como el Capitán América dándole un puñetazo a Hitler. —

Traducción del inglés de Daniel Gascón.

© Art Spiegelman, 2019.

ART SPIEGELMAN (Estocolmo, 1948) es un historietista estadounidense. En 1992 su obra *Maus* se convirtió en la primera novela gráfica en ganar un premio Pulitzer.