

# El mito de Superman

## Algunas reflexiones sobre la conceptualización mitológica del superhéroe como brazo armado en conflictos bélicos (1939-2005)

Livia Carolina Ravelo y Nicolás Demian Rodríguez Ardanch

### Introducción

Desde mediados de la década del treinta, la industria del comic superheróico estadounidense, que suele asociarse con los orígenes de las editoriales DC Comics y Marvel (1934 y 1939, respectivamente), ha potenciado las virtudes de sus personajes más populares para influir en la opinión pública a través de la incorporación de temáticas de actualidad. Durante la Segunda Guerra Mundial, esta industria fue una incansable aliada en la transmisión de propaganda política antinazi, tanto de manera explícita como a través de recursos más sutiles o implícitos. Varios fueron los personajes funcionales a este propósito que permitieron incrementar los récords de venta, a la vez que advertían a la población de los peligros a los que estaba sometida. En los períodos bélicos posteriores, la manipulación de la figura del superhéroe no estuvo exenta de correr la misma suerte. Sin embargo, en este universo de ficciones, Superman merece especial atención.

¿Por qué Superman? Desde su creación, el Hombre de Acero ha sido un personaje familiar para la aldea global, tanto en el lenguaje historietístico como cinematográfico. Retrospectivamente, lo reconocemos como un producto de la industria cultural que ha logrado adaptarse a lo largo de los años para no volverse obsoleto o pasado de moda. Esta evolución causó que varios rasgos

intrínsecos (generales o específicos) de Superman se modificaran o incluso desaparecieran.

“Los superhéroes quizás son la mitología de los Estados Unidos, cuyos héroes —Davy Crockett, Buffalo Bill, G. A. Custer— y gestas más antiguas no tienen más de 200 o 300 años. Estados Unidos no tiene una mitología propia. Escandinavia tiene sus sagas y leyendas, Alemania su épica, España tiene el Cid. Nosotros no tenemos héroes mitológicos, nuestros héroes son muy jóvenes aún” (Antón, 1985: 1).

Estas palabras, dichas por Christopher S. Claremont, reconocido ampliamente por sus aportes como guionista de *X-Men* (entre otras tantas obras) en los ochenta, expresaron claramente la necesidad de crear héroes ficticiales para salvaguardar esta ausencia. Entre ellos, Superman, arquetipo del “*American way*”, se constituye como un caso peculiar.

El concepto de “mito de Superman”, discutido por el semiólogo y escritor italiano Umberto Eco en un famoso ensayo a finales de los sesenta, ha permitido comprender, en parte, la idiosincrasia asociada a ese ideal comúnmente denominado “Americanidad”, que se caracteriza por un conjunto de rasgos supuestamente inherentes a la cultura estadounidense: autosuficiencia, individualismo, independencia, utopismo, libertad, igualitarismo, oportunidad, democracia, anti-estatismo, populismo, conciencia de futuro y respeto por la ley —valores que provienen del puritanismo y del iluminismo europeo, que forjaron la Declaración de la Independencia y la Constitución de los Estados Unidos de América. El guionista Grant Morrison nos propicia un primer acercamiento a lo que podía llegar a significar, para un niño estadounidense de la década del cuarenta, el alienígena más americano jamás creado:

“ ¡LLAMANDO A TODOS LOS JÓVENES ENÉRGICOS DE AMÉRICA!

Se certifica que: (tu nombre y dirección aquí) ha sido formalmente seleccionado como MIEMBRO de esta organización bajo la promesa de hacer todo lo posible para aumentar su FUERZA y su CORAJE, de ayudar a la causa de la JUSTICIA, de mantener absoluto secreto el código de Superman, y adherir a todos los principios el buen ciudadano’.

Puede que no sean los Diez Mandamientos, pero como un conjunto de pautas morales para los niños seculares en una edad de razón, el credo de los 'Superhombres de América' *¿Supermen of America?* 'era un inicio'. (Morrison, 2011: 5; nuestra traducción).

Sin embargo, vale destacar que tal caracterización, al referir únicamente a un momento puntual en la evolución histórica del personaje, ofrecería una lectura insoslayablemente incompleta. En otras palabras, "sólo se puede definir el nivel de pertenencia de una lectura relativa al proceso de producción de un discurso en relación con sus condiciones de producción" (Verón, 2004b: 18).

Ahora bien, ¿cómo logró Superman convertirse en mito si fue otro superhéroe, el Capitán América, el primer personaje diseñado para luchar contra las potencias del eje? ¿Qué procesos lo han convertido en el Zeus del panteón superheroico de Estados Unidos? Este artículo propone una aproximación a estos interrogantes con vistas a repensar algunas de sus múltiples aristas. A la luz de una selección de portadas y viñetas, analizaremos el uso del personaje desde sus orígenes (en particular, su utilización como emblema durante la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría y Guerra de Vietnam) para reflexionar sobre la ideología y política intervencionista estadounidense <sup>1</sup>. De esta manera, ensayaremos una revisión del mito de Superman como arquetipo en función de las particularidades de cada contexto.

## Criterios de selección de viñetas y portadas

Hemos elegido aquellas portadas y viñetas que, desde nuestra perspectiva, sintetizan con mayor elocuencia la materialización tanto explícita como implícita de la ideología capitalista, del "Ser Americano" y de ciertas modalidades de propaganda bélica. El contexto histórico contempla el marco de la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría y la Guerra de Vietnam.

<sup>1</sup> Realizamos rutinas exploratorias atendiendo a la variación y continuidad de los signos del lenguaje historietístico, comprendiendo estas marcas como huellas de discursos subyacentes (Verón, 2004a: 51). Se conjeturó sobre sus posibles significados en relación con el contexto histórico, y se indagó sobre la carga ideológica (implícita o explícita) de las viñetas o portadas. Al respecto, se focalizó sobre los elementos del lenguaje historietístico que podrían plasmar o propiciar la identificación del componente ideológico.

A fin de enriquecer el análisis, atenderemos también a algunas portadas del comic del Capitán América <sup>2</sup>. De hecho, la propaganda bélica fue el propósito original de este personaje. Creado en marzo de 1941, casi en simultáneo con la decisión de Estados Unidos de ingresar como potencia beligerante en la Segunda Guerra Mundial, el superhéroe se convirtió en un instrumento de campaña política: un soldado ejemplar e indestructible que, una vez cumplida su visión, sería enviado al limbo de los personajes de los comics. Sin embargo, en el año 1964, la editorial rescataría a este justiciero y lo reincorporaría al Universo Marvel, entonces en formación. Como líder de Los Vengadores, el Capitán América se convirtió en un héroe emblema de dicho universo, resaltando su capacidad para sobrevivir por décadas luego de quedar atrapado en el hielo, y borrando con esta decisión el breve paso del personaje entre 1953 y 1954 por los comics de Atlas Publications en su lucha contra el comunismo.

## La historieta como artefacto ideológico

Una de las funciones de la historieta como género es, claro está, la de entretener al lector. Esto nos da la pauta de que los relatos no siempre son intencionalmente creados para cumplir un fin político. Por ejemplo, si bien es cierto que, durante la Segunda Guerra Mundial, el comic superheróico fue utilizado para transmitir una ideología nacionalista de manera explícita (la supremacía “americana” que combate el nacionalsocialismo, lo cual se resume en una confrontación entre Superman y Hitler), hay viñetas o portadas de ese período que no cumplen con ese fin y que, en cambio, despliegan un relato costumbrista como pretendido reflejo de la idiosincrasia estadounidense: Superman como un agente social que cuida a sus ciudadanos, asegurando el respeto por la verdad, el orden y la ley. En cuanto a la guerra de Vietnam, los comics de Superman no fueron explotados políticamente con tanta frecuencia. Pero sí hubo casos aislados donde el Hombre de Acero ayudó a enfrentar el régimen vietnamita, como veremos más adelante.

---

<sup>2</sup> Estudiamos los cortes espaciales y temporales del encuadre y cómo éstos facilitan la base de un discurso que podría ser único o bien propiciar la lectura de quiebres narrativos, dando origen a varios relatos paralelos que podrían relacionarse entre sí.

No obstante, sea cual sea su fin más mediato, todo texto es ideológico, y la historieta no es la excepción. El tramado ideológico (implícito y explícito) se evalúa como parte de las características de este lenguaje y, por ende, como una dimensión de análisis. Como sostiene Verón (2004a: 47), “lo ideológico se encuentra en todas partes”. Dicho en otras palabras, puede manifestarse en cualquier nivel de la comunicación social y en cualquier materia significativa (la conducta, el lenguaje, la imagen y los objetos).

En consonancia con lo expuesto, Steimberg señala que, de manera frecuente, lo que parece generar sentido es el personaje o sus estados. De los actos de un personaje, agrega el reconocido semiólogo y poeta argentino, “el lector termina por abstraer, y eventualmente elegir como depósito de su adhesión, un modo de entender, producir y sufrir una cierta gama de relaciones sociales” (2013: 107). Esta conceptualización guardaría relación con el posible reconocimiento de estereotipos de parte del lector. Decir “un Charlie”, “un Isidorito” o “una Mafalda” es una manera sencilla de acotar un tipo humano.

En esta misma línea, decir “un Superman” podría denotar una construcción identitaria permanente, independiente de su anclaje temporal e histórico. Sin embargo, esta supuesta permanencia es lo que justamente nos proponemos problematizar.

## **Sobre el Mito de Superman**

Eco (2005: 229) señala que el personaje del mito encarna una ley, una exigencia universal, y que debe ser en cierta medida previsible: no puede reservarnos sorpresas. En consecuencia, el personaje de un comic debe ser un arquetipo, la suma y compendio de determinadas aspiraciones colectivas.

En el caso que nos ocupa, podríamos inferir que esas “aspiraciones colectivas” intentan materializar los rasgos propios de la americanidad, la cual debería permanecer razonablemente inmutable si consideramos que esta condición mitológica requiere “una fijeza emblemática” que facilite el reconocimiento inmediato del superhéroe. No obstante, al ser un producto cultural, la idiosincrasia americana del personaje irá modificándose en algunos aspectos de acuerdo con los requerimientos de la época.

Fonseca Cano y Álvarez Núñez han afirmado que los “mitos reflejan visiones del mundo. Crean cosmovisiones que explican la vida y sus relaciones, y en el comic se crea todo un entramado ficticio con sus valores, héroes, villanos. Las grandes compañías explotan una mitología similar a la del mundo griego” (2010: 6).

El riesgo de dicha afirmación es que casi todo héroe ficcional, entonces, podría encontrarse con su paralelo dentro de la mitología. No obstante, esta circunstancia no lo convierte necesariamente en mito. Retomar dicha afirmación con extrema simpleza es lo que facilitó la aceptación del “mito de Superman” y de la “mitología superheroica” como una realidad inmediata e incuestionable.

Superman, como personaje mitológico, presenta una problemática inscripción ontológica. Por un lado, se trata de la encarnación de una supuesta esencia nacional, un héroe que lucha por la verdad y la justicia contra las fuerzas del Mal (a menudo provenientes de otras galaxias). Pero, al mismo tiempo, su lucha arraiga en el mundo cotidiano y humano de lo temporal; un mundo en el que suelen filtrarse elementos muy concretos de cada coyuntura histórica.

## Sobre los elementos emergentes del análisis

Durante la Segunda Guerra Mundial, Superman no fue la única herramienta que el Estado usó como propaganda político-militar. Entre las páginas de los *comic books* fueron varios los personajes que, como el Captain Marvel, Uncle Sam o Black Terror, cayeron dentro de este auge panfletario. Steve Rogers era un ciudadano ejemplar y un soldado, pero también era débil, un alfeñique. En su afán por proteger su país y transformarse en un héroe, se somete voluntariamente a una prueba de laboratorio, de la cual emerge como un supersoldado. El resultado, claro está, fue un éxito rotundo y el alfeñique Rogers se volvió un emblema para toda una Nación. Así nació el Capitán América en su comic homónimo en 1941.

Su primer número de marzo de ese año nos muestra al Capitán América “golpeando” literalmente a Adolf Hitler (“*Smashing thru Captain America came face to face with Hitler*”), rodeado de soldados y en lo que parecería ser un



Fig. 1

bunker de guerra; el héroe logra llegar justo a tiempo cuando Hitler y sus secuaces están organizando un ataque contra los Estados Unidos (*fig. 1*).

En 1942, en plena Segunda Guerra Mundial, Superman se suma al odio contra el imperio nazi y sus creadores deciden enfrentarlo contra Hitler y las tropas japonesas, casi al mismo tiempo que el gobierno de los Estados Unidos decide ingresar activamente en el conflicto bélico. Con su principal dibujante y co-creador, Joe Shuster, como soldado en el frente de batalla, los lápices pasaron a manos de Jack Burnley y de Fred Ray como portadista. Ambos darán nueva vida al aspecto del Hombre de Acero, renovando su traje al estilo clásico de Superman. Esta redefinición y las portadas (principalmente las de Fred Ray) harán de Superman un símbolo del Ser Americano, el cual atravesará las siguientes décadas del siglo XX para reafirmar este simbolismo adjudicado a un héroe alienígena, como podemos ver claramente en la portada de Jerry Ordway de Superman nro 53 de marzo de 1991 (*fig. 2*).

La etapa de portadas de Ray fue marcando la imagen que el joven público estadounidense tenía sobre el popular personaje de DC. Aun cuando el relato del comic en sí no guardase ninguna relación aparente con el contexto histórico y político de la época, es innegable la existencia de una carga ideológica volcada sobre Superman para alentar al público más joven a posicionarse a favor de la participación de su país en la guerra. Entre la gran cantidad de opciones de portadas que Fred Ray nos regala, la de Superman nro. 17 de julio de 1942 es de una gran riqueza. La carga ideológica de esta imagen es explícita: Superman (USA) vence al eje al humillar y “despegar” literalmente del suelo a un Adolf Hitler y un Hideki Tojo casi caricaturescos, cuyos rasgos se contraponen a la imagen impecable y heroica del Hombre de Acero (*fig. 3*). Podría interpretarse que el accionar “americano” permitiría una futura reconstrucción de Europa una vez “liberada” de los países del Eje. Aquí Los Estados Unidos se definen como el “Imperio de la Libertad”. Esta frase, originalmente acuñada por Jefferson en plena revolución (1780), proclama la responsabilidad de Estados Unidos en cuanto a la expansión de la libertad por el mundo, como una suerte de imperio benévolo.

Casi un año más tarde, en marzo de 1943, sale a la venta Action Comics nro. 58, cuya portada esta vez estuvo a cargo de Jack Burnley. A diferencia de Fred Ray Jr., Burnley generalmente buscaba generar un efecto más chocante, autoritario y discriminador. Aquí Superman se encuentra haciendo panfletos



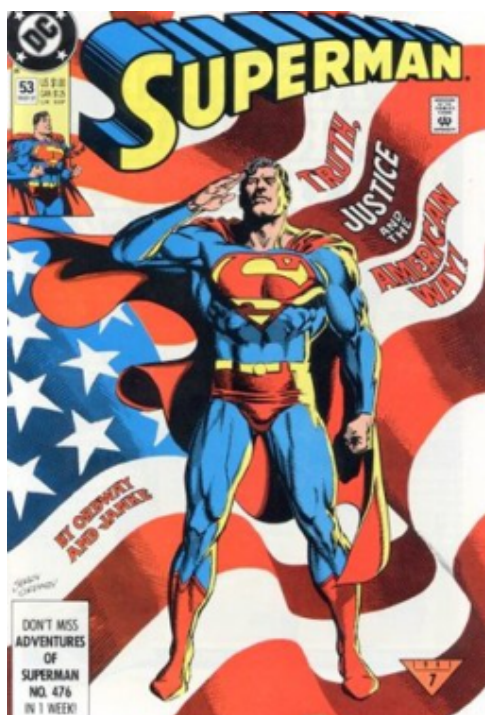


Fig. 2

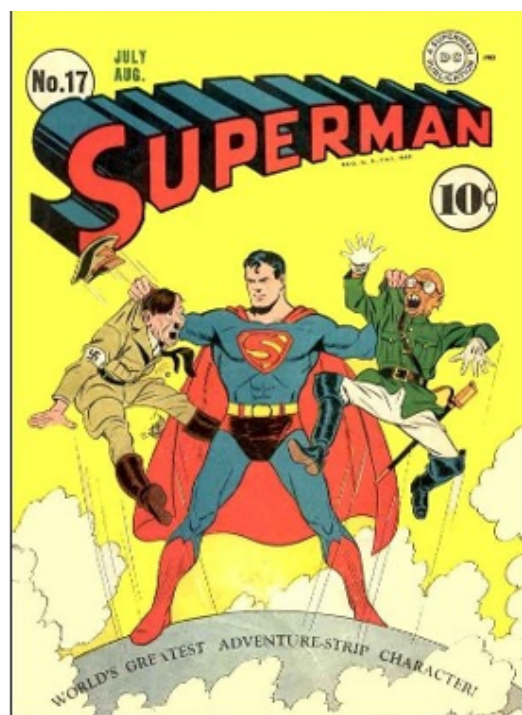


Fig. 3

propagandísticos en los cuales se aprecia claramente la caricatura de un soldado japonés estereotipado. A esto se suma la frase “*Superman says: you can slap a Jap with war bonds and stamps*”, que sugiere la posibilidad de abofetear a un japonés con la compra de bonos de guerra y sellos de correo (fig. 4). El aporte económico de los ciudadanos los transforma en agentes partícipes del triunfo; son parte de la guerra aun sin pisar el campo de batalla.

Pero Superman no solo fue un soldado fiel, sino que también actuó como recaudador de fondos militares. Para finales de la guerra, DC se une a la séptima recaudación para la guerra (tal como se lee en la portada, “*7th War Loan*”) impulsada por el gobierno en mayo de 1945 (fig. 5). Si bien el mayor exponente propagandístico fue Cecil Calvert Beall, la editorial también colaboró en la campaña con esta portada (ilustrada por Jack Burnley y Stan Kaye) de julio de ese año, en la que podemos ver a Superman arrojando una gran cantidad de bonos sobre un caricaturesco Primer Ministro de Japón



Fig. 4



Fig. 5

Hideki Tojo, lo cual hace referencia al éxito de recaudación de la campaña (que concluyó con un acumulado final de más de 156 mil millones de dólares). Al mismo tiempo, insta al pueblo a seguir participando de esta: nuevamente se exhibe una manera de enfrentarse al Eje aunque no se esté en el frente de batalla. Basta con leer la frase que el último hijo de Kriptón le dice a Tojo: "And it isn't Superman who's doing this - it's the American People!" ("No es Superman quien lo está logrando, sino el pueblo americano").

Concluida la Segunda Guerra Mundial, Superman regresa a sus aventuras netamente fantasiosas, entrando en un período bastante naif en cuanto al contenido de sus historias que se extiende hasta mediados de los ochenta. Cuando la presencia de Superman parecía no tener parangón, en 1953 y con el subtítulo de "El aplasta comunistas" el Capitán América fue insertado en la Guerra Fría, pero esta vez el público no acompañó al héroe y éste volvió al limbo a tan solo un año su regreso (*fig. 6*). Recordemos que

en el año 1964 el Capitán América vuelve a escena como miembro de Los Vengadores, obviando todas sus aventuras publicadas después de la Segunda Guerra Mundial y añadiendo una mayor carga de dramatismo al personaje. Es decir que su fracasado enfrentamiento con la amenaza comunista desaparece de su historial.

Esta repentina desaparición se verá compensada, una vez más, con la explotación del Hombre de Acero en algunos números, pese a la ya mencionada impronta de temáticas más costumbristas. Tal es el caso de Superman nro. 216 publicada en mayo de 1969, cuya portada estuvo a cargo de Joe Kubert.

Esta historia titulada *The Soldier of Steel* ("El Soldado de Acero") y situada en la Guerra de Vietnam nos presenta a un Superman que decide alistarse en el ejército como Clark Kent. Eventualmente, deberá volver a su rol de superhéroe para combatir las características sobrehumanas del enemigo a vencer. En esta historia, Superman ya no enfrenta soldados o jefes del ejército (como en la primera etapa analizada), sino que el enemigo es un ser ficcional, un gran hombre gris cuyo color podría asociarse con la presunta monotonía y opresión comunista (*fig. 7*)<sup>3</sup> La imagen sugiere claramente que la fuerza y el poderío del enemigo están en relación directa con su tamaño, lo cual hace que el soldado Kent deba dejar el trabajo a su contraparte de la gran "S" en el pecho. El monstruo es un soldado estadounidense seducido y transformado en un fiel servidor del régimen por una peligrosa agente vietnamita. En esta historia, entonces, los peligros del comunismo pueden verse en dos dimensiones de análisis que convergen. Por un lado, su advertencia sobre los peligros de ser seducido por el comunismo, ya que ni un gran soldado "americano" logró resistirse y terminó convertido en una criatura vil y servil al régimen comunista. Por otro lado, esta criatura es mucho más grande

<sup>3</sup> A principios de los años sesenta, los discursos occidentales y capitalistas lograron instalar la asociación de este color con la presunta monotonía, depresión, aburrimiento, opresión del sistema comunista. Este discurso se ha reforzado en distintos análisis socio-políticos, culturales, artísticos, etc. Para más información ver: [Moda soviética en los años 60: el comienzo de una nueva época \(28 de noviembre de 2013\)](#). *Russia Beyond*. [Colores y Formas soviéticos: la estética de la nostálgica \(31 de octubre de 2017\)](#). *La Gaceta*. Clark, Z. (20 de marzo de 2012). [¿Opresivo y gris? NO, crecer en el comunismo fue la época más feliz de mi vida El Pravda](#). [Música y propaganda en la Unión Soviética \(26 de abril de 2017\)](#). *La Izquierda Diario*.



Fig. 6



Fig. 7

que Superman, y dado que el Hombre de Acero es un ícono del “Ser Americano”, entonces podemos conjeturar que el monstruo encarna los riesgos que conlleva para el mundo permitirle al comunismo el socavamiento del sistema capitalista.

Es importante destacar que en esta participación, y a diferencia de su utilización en los años treinta y cuarenta, Superman se ve *obligado a intervenir*: no tiene opción. Su deseo de participar en el conflicto bélico es originalmente como ciudadano de Estados Unidos y no como superhéroe. Si bien utilizaría sus poderes de forma secreta, no se mostraría en su plenitud heroica sino hasta la aparición del monstruo. Su función acá es equiparar el terreno, hacer que la lucha no sea injusta ni desleal, no solo “soldados contra soldados”, sino un “super-ser contra otro super-ser”, incluso si debe romper su juramento de no matar para salvar su pelotón, su nación, su sistema político-económico

mismo, en peligro por esta gran amenaza gris.

La derrota de Vietnam puso a Superman fuera del juego militar durante los años sucesivos. Sin embargo, la necesidad de dar una lección sobre la importancia de autoproclamarse como un soldado fiel y justo (es más: como el defensor de “América”) volvería a plantearse de tanto en tanto.

Esta fidelidad a la patria se contrapone con la supuesta traición del Capitán América, quien no siempre fue un héroe perfecto y funcional. Ha sido cuestionado en más de una oportunidad, dentro del Universo Marvel, por varios personajes en vista de su accionar contra el Gobierno que tanto juró proteger, al punto de que, tras ser derrotado en la saga *Civil War* (“Guerra Civil”) y en oposición a la política militar de los Estados Unidos, justamente cuando debería comparecer ante el Congreso, el imbatible héroe cae abatido por un francotirador paramilitar (*fig. 8*)<sup>4</sup>.

En contraposición, vale destacar la historia de Superman titulada “Bloodsport”, escrita y dibujada por John Byrne (Superman nro. 4 de 1987). El Hombre de Acero se enfrenta a Bloodsport, un maníaco que porta armas de tecnología de avanzada y que responsabiliza al Estado y a sus ciudadanos por desperdiciar la libertad que, según él afirma, había sido defendida en Vietnam por él y por Mikey.

Los reiterados ataques de Bloodsport ocurren en lugares de ocio. Y éste los justifica, degradando la forma de vida capitalista del ciudadano promedio americano: relajada, mundana y consumista. Un estilo de vida ofensivo que minimiza el esfuerzo realizado en Vietnam por proteger esa “placentera” libertad. Al final de la historia conocemos la verdadera identidad de Bloodsport (Robert Dubois), un ciudadano afroamericano que huye a Canadá por mera cobardía tras recibir la orden de alistamiento. Entonces se alista su hermano menor, Mikey, quien pierde sus brazos y piernas y queda postrado en una silla de ruedas.

Finalmente, podemos señalar que la resolución sobre la motivación de los ataques de Bloodsport no surge ni de Clark Kent ni de Superman (a pesar de su alto coeficiente intelectual), sino de la labor periodística de Jimmy Olsen,

---

<sup>4</sup> El Capitán América luego resucitó, como suele suceder con casi todos los superhéroes siempre y cuando los guionistas encuentren otra tragedia en donde inmiscuirlos.



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

el fotógrafo del diario, quien hace el verdadero trabajo de investigación al analizar las huellas (de Bloodsport) en un arma abandonada y posteriormente relacionar la data obtenida con los comentarios del villano sobre Vietnam (registrados al principio del comic). En este comic Byrne hace referencia al fracaso de la guerra, y a la necesidad de olvidarla, de dejarla atrás: "Todo terminó Bobby. Perdimos la guerra y ahora América solo quiere olvidar. Queremos olvidar, Bobby", le dice su hermano al confrontar a Robert. Superman no fue quien resolvió el problema, no reconoció en los dichos de Bloodsport posibles indicios para comprender quién es realmente y qué lo motiva a atacar Metrópolis; en lugar de eso solo recurrió a la confrontación física. Superman, en este caso, es reflejo de aquel Estado que se había olvidado de los veteranos de guerra de Vietnam. Además, los estereotipos emergentes del relato nos permiten comprender qué grupos étnicos serían reclutados para la guerra, lo que refiere a una sociedad poco igualitaria (fig. 9 y 10).

## Conclusión

El análisis de la figura de Superman en los distintos contextos históricos permite vislumbrar el uso efectivo de este personaje y su consiguiente reconocimiento como arquetipo.

Es innegable que Superman ha sido un éxito comercial desde su origen. Un éxito cuyo alcance no hubiera sido fácil anticipar a principios de los años cuarenta. Antes de su "participación" en la Segunda Guerra Mundial, el personaje había triplicado las ventas de comics a nivel nacional y tenía su propio programa radial; incluso los niños no compraban Action Comics sino que solicitaban la revista de Superman.

Como personaje ficcional, Superman ha perdurado por más de 75 años en el mercado global. Pero no es su éxito lo que lo convierte en un mito, ni tampoco su utilización como propaganda militar. Como hemos visto en los diferentes análisis de portadas y viñetas, el Hombre de Acero no siempre ha tenido los mismos usos, y esas características arquetípicas han ido cambiando a lo largo de las décadas, adaptándose a la cultura y a la ideología de los distintos guionistas y dibujantes. Sin embargo, a diferencia del Capitán América (cuya ética como fiel soldado de los Estados Unidos ha sido cuestionada en más de una ocasión)<sup>5</sup>, la imagen de Superman sí ofrece un compendio de aspiraciones y valores colectivos que, pese a su inevitable evolución histórica, lo transforman en una figura o modelo parcialmente predecible y totalmente reconocible. Precisamente, parte de este reconocimiento constituye el carácter emblemático de un alienígena de incuestionable humanidad.

---

<sup>5</sup> Incluso, en los últimos años, parecería que su imagen está cada vez más lejos de ser la del gran héroe americano por su aparente rol de doble agente. En 2016 sale a la venta "*Captain America: Steve Rogers*" n°1. En este nuevo título se reveló que, desde su juventud, Steve Rogers había sido un agente espía de la organización nazi Hydra, presunta organización secreta enemiga del personaje. Sin embargo, en el siguiente número del comic, "*Captain America: Steve Rogers*" n°2, todo el pasado de Steve Rogers fue reescrito por un artefacto (arma) del líder de Hydra, Red Skull, conocido como Cubo Cósmico, convirtiéndolo en un aliado de Hydra y alterando la realidad del Capitán América; desde siempre había sido un agente de Hydra en lugar de un superhéroe americano.



## Bibliografía

Antón, J. (7 de junio de 1985). Chris Claremont: 'Los superhéroes quizá son la mitología de EE UU'. Recuperado de: [link](#)

Eco, Umberto (2005). *Apocalípticos e integrados*; Buenos Aires: Fábula.

Fonseca Cano, D. y Álvarez Núñez, I. (2010). La Evolución del concepto de superhéroe. Recuperado de: <http://www.circulohermeneutico.com>

Morrison, G. (2011). *Supergods. What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God From Smallville Can Teach Us About Being Human*. New York: Spiegel & Grau.

Steimberg, O. (2013). *Leyendo Historietas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Verón, E. (2004a). *Fragmentos de un tejido*. Buenos Aires: Gedisa.

Verón, E. (2004b). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

### Viñetas y portadas:

*Action Comics*. (1943). DC Comics, 1(58). Recuperado de: <http://readcomiconline.to/Comic/Action-Comics-1938/Issue-58?id=25070>

*Action Comics*. (1945). DC Comics, 1(86). Recuperado de: <http://readcomiconline.to/Comic/Action-Comics-1938/Issue-86?id=25134>

*Captain America Comics*. (1941). Timely Comics, 1(1).

*Captain America*. (1954). Atlas Publications, 1(78).

*Captain America: Steve Rogers*. (2016). Marvel Comics, 1(1-2).

*Superman*. (1942). DC Comics, 1(17). Recuperado de: <http://readcomiconline.to/Comic/Superman-1939/Issue-17?id=15988>

*Superman*. (1969). DC Comics, 1(216). Recuperado de: <http://readcomiconline.to/Comic/Superman-1939/Issue-216?id=16040>

*Superman*. (1987). DC Comics, 2(4). Recuperado de:

<http://readcomiconline.to/Comic/Superman-1987/Issue-4?id=16698>

*Superman*. (1988). Ediciones Zinco, 2(13).

*Superman*. (1991). DC Comics, 2(53). Recuperado de: <http://readcomiconline.to/Comic/Superman/1987/Issue-53?id=16713>

*Captain America*. (2007). Marvel Comics, 5 (25-42).