

HIJOS DEL ÁTOMO: LA MUTACIÓN COMO GÉNESIS DEL MONSTRUO  
CONTEMPORÁNEO. EL CASO DE HULK Y LOS X-MEN EN MARVEL COMICS

*José Joaquín Rodríguez Moreno\**  
*University of Washington*

**RESUMEN**

La Era Atómica engendró un nuevo tipo de monstruo, el mutante. Esta criatura fue explotada en las historias de ciencia ficción y consumida principalmente por una audiencia adolescente, pero fue más que un simple monstruo. A través de un análisis detenido, el mutante puede mostrarnos los miedos y las expectativas que despertaba en su público. Para lograr eso, necesitamos conocer el modo en que estas historias eran creadas, cuál fue su contexto histórico y qué temas desarrollaron los autores. Este trabajo estudia dos casos concretos producidos en Marvel Comics durante los primeros años sesenta: Hulk y los X-Men, gracias a los cuales sabremos más sobre el tiempo y la sociedad en que fueron producidos.

**PALABRAS CLAVE:** Monstruo, Mutante, Era Atómica, Cómics, Estudios culturales.

**ABSTRACT:**

The Atomic Age spawned a new monster type – the mutant. This creature was exploited in science fiction narratives and mostly consumed by a teenage audience, but it was more than a mere monster. Through an inquisitive analysis we can learn about the nightmares and hopes that mutants represented for its audience. In order to do it, we need to learn how these narratives were created, what was its historical context and what topics were portrayed by the authors. We are studying two concrete cases from Marvel Comics in the early 60s – Hulk and the X-Men, which will show us more about their time and society.

**KEY WORDS:** Monster, Mutant, Atomic Age, Comics, Cultural Studies.

\* Licenciado en Historia; DEA en Estudios Hispánicos; posgraduado en el máster de Género, Identidad y Ciudadanía; y doctor en Arte y Humanidades. Su campo de estudio es la cultura de masas estadounidense, sobre la que ha publicado diversos textos. En la actualidad imparte clases de estudios culturales en el Northwest-Cádiz Program de la University of Washington y en el máster oficial de Estudios Hispánicos de la Universidad de Cádiz.



## INTRODUCCIÓN

Cuando en 1945 apareció en los quioscos estadounidenses el número de noviembre de *Astounding Science Fiction*, la revista de relatos de ciencia ficción más famosa del país, sus lectores se llevaron una particular sorpresa. Y es que su editor, John W. Campbell, no comenzaba en aquella ocasión especulando sobre el mundo futuro, sino hablando de cómo estaba cambiando el presente que todos los lectores conocían. La Segunda Guerra Mundial había acabado apenas dos meses atrás, y el uso de las primeras armas atómicas en Hiroshima y Nagasaki abría las puertas a un mundo nuevo: “La gente no es consciente de que la civilización, la civilización en la que hemos nacido, vivido y se nos ha adoctrinado, murió el 16 de julio de 1945 [con la prueba exitosa de la bomba atómica], y que su escuela fue publicada el 6 de agosto de 1945”<sup>1</sup>.

La energía atómica abría, de hecho, un abanico infinito de posibilidades. No obstante, el dominio estadounidense de las armas atómicas propició un optimismo sin precedentes a la hora de afrontar el poder atómico<sup>2</sup>, una tendencia que sólo comenzó a cambiar a partir de septiembre de 1949, cuando se hizo público que la Unión Soviética había desarrollado con éxito su propio programa nuclear<sup>3</sup>. La incertidumbre hacia un futuro que hasta poco antes parecía brillante se hizo evidente de numerosas formas, como por ejemplo en los simulacros de ataque nuclear que se realizaron en los colegios e institutos estadounidenses en 1951<sup>4</sup>, pero también en los nuevos temas que fueron apareciendo en la cultura popular, como dejaban de manifiesto las

palabras finales de la película *Them!* (*La humanidad en peligro*): “Cuando el hombre entró en la Era Atómica, abrió una puerta a un nuevo mundo. Lo que acabe encontrando en ese nuevo mundo, nadie lo sabe”<sup>5</sup>.

Por ello, aunque algunos historiadores han relegado la energía atómica a un segundo plano en sus trabajos sobre el siglo XX<sup>6</sup>, cada vez es más normal que se hable del impacto que tuvo a nivel cultural y social<sup>7</sup>. Es por ello que la ciencia ficción se convierte en una herramienta de gran utilidad para el investigador, puesto que este tipo de historias emplean lo que se llama el “extrañamiento cognitivo”, es decir, el recurso de presentar temas e ideas familiares bajo una apariencia extraña pero hasta cierto punto creíble<sup>8</sup>. Y es que estas obras nos relatan una historia que no es real, pero que nos permite contemplar diversos escenarios posibles y experimentar las emociones que acarrearían de producirse, aunque con la seguridad de volver a la reconfortante rutina diaria<sup>9</sup>.

El presente texto se va a centrar en el que ya era uno de los tópicos de la ciencia ficción antes de la aparición de la energía atómica: el “monstruo”, ese ser que es diferente a nosotros, que es capaz de despertar en nuestro interior un miedo atroz. No obstante, nosotros vamos a profundizar en un tipo de monstruo muy concreto, el que muta a causa de la radiación atómica. Ejemplos de ello los tenemos en la editorial Marvel Comics, principalmente en dos series de cómics aparecidas a principios de los años sesenta: *The Incredible Hulk* y *The X-Men*. Estos seres, a pesar de que los lectores eran

1. John W. Campbell, “Editorial”, *Astounding Science Fiction* vol. XXXVI, nº 3 (noviembre 1945): 5 [Todas las traducciones del inglés son del autor].

2. Paul Briens, *Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction, 1895-1984* (Kent: Kent State University Press, 1987), consultado el 30 de noviembre de 2014, <http://www.wsu.edu/~briens/nuclear/1chap.htm/>.

3. José Joaquín Rodríguez Moreno, “La energía atómica vista a través de la cultura popular estadounidense: una aproximación”, *Investigaciones Históricas*, nº 31 (2011):171-173.

4. Guy Oakes, *The Imaginary War: Civil Defense and Cold War Culture* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 66-68.

5. *Them!*, streaming. Dirigida por Gordon Douglas (1954; Bellevue, WA: Amazon Instant Video, 2014).

6. Por ejemplo, en la obra premiada con el *Harry S. Truman Book Award*: John Lewis Gaddis, *The Cold War. A New History* (Nueva York: Penguin Books, 2005), 61.

7. Michael F. Hopkins, “Continuing Debate and New Approaches in Cold War History”, *The Historical Journal* vol. 50, nº 4 (diciembre 2007): 919.

8. Pablo Francescutti, *La pantalla profética: cuando las ficciones se convierten en realidad* (Madrid: Cátedra, 2004), 42.

9. Robert Wuthnow, *Be Very Afraid: The Cultural Response to Terror, Pandemics, Environmental Devastation, Nuclear Annihilation, and Other Threats* (Nueva York: Oxford University Press, 2010), 12.

conscientes de que eran criaturas de ficción, ofrecieron en sus primeros años de vida un reflejo de los miedos de una sociedad que se enfrentaba a profundos cambios a todos los niveles; de ahí el interés que tienen para el investigador, no porque fueran reales, sino porque le permiten comprender mejor la realidad que los creó.

#### ASPECTOS METODOLÓGICOS

Intentar comprender el pasado a través de las obras culturales que se produjeron en una época y un lugar concretos no es algo nuevo. Lo que sí viene siendo una novedad desde los años setenta es dejar de lado la concepción de la cultura como un conjunto formado por las mejores obras producidas, entendiendo por éstas las que gozan de mayor aprecio por parte de la crítica gracias a su alta calidad literaria o artística<sup>10</sup>. En lugar de ello, lo que hoy se entiende por cultura es un amplísimo abanico de prácticas que están imbuidas de un significado; descripción genérica en la que sin duda alguna caben la literatura y el arte tradicionales, pero también los estilos de vida, el deporte y las formas de entretenimiento, por poner sólo algunos ejemplos<sup>11</sup>.

Ahora bien, estudiar una obra cultural nunca es tan simple como interpretar directamente lo que vemos, pues sin conocer bien la sociedad y los condicionantes en los que una obra se produce y se consume, nos arriesgamos a descontextualizarla<sup>12</sup>. Por ejemplo, en este caso concreto, si no tuviéramos en cuenta todo aquello que envuelve la obra podríamos caer en el error de considerarla artísticamente pobre (al no comprender el sistema de producción de cómics del período), argumentalmente ridícula (al no conectar con los temas que se trataban) o de nulo impacto (al buscar el impacto de la energía atómica en la televisión o el cine, que sería lo

habitual hoy, pero que era muy poco común en los primeros años sesenta). Necesitamos, por lo tanto, un método que nos permita comprender qué estamos observando y cómo caló en su época.

Lo primero que necesitamos es un objetivo y una razón de ser; o, dicho de otra manera, ¿qué esperamos obtener de la obra cultural que no podríamos conseguir por otros medios? En nuestro caso concreto, la reticencia del gobierno y la sociedad estadounidenses a tratar de manera abierta los peligros de la energía atómica (armas de destrucción, contaminación radioactiva, efectos sobre la salud a largo plazo, etc.) convirtieron al monstruo atómico en una válvula de escape para sus miedos, ya que los diversos escenarios de las historias de terror y ciencia ficción permitían dar forma a las inquietudes de lectores y espectadores<sup>13</sup>. Ciertamente no podemos esperar encontrar realismo ni científicidad en estos productos, pero eso no es un problema, ya que nuestro objetivo no es estudiar científicamente al monstruo atómico, sino el mensaje que encerraban las historias que lo mostraban.

Una vez sabemos lo que queremos, necesitamos centrarnos en cómo conseguirlo. Para ello es importante comprender el contexto histórico, que en este caso no se resume solamente en una sucesión de fechas, hechos históricos y personajes políticos, sino que también requiere comprender la forma en que se produjeron las obras culturales que estudiamos y qué recepción tuvieron<sup>14</sup>. En el caso de Marvel Comics estamos estudiando una industria en la que los aspectos artístico-creativos (representados por los autores) estaban muy unidos a los aspectos empresariales (representados por los editores y los dueños de las empresas)<sup>15</sup>. Sólo una vez comprendamos cómo se creaban las obras, podremos profundizar en su mensaje, pero

10. John Storey, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture* (Athens: The University of Georgia Press, 2003), 2-3

11. Catherine Belsey, *Culture and the Real* (Nueva York: Routledge, 2005), 9.

12. Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2001), 46-47.

13. M. Jancovich, *Rational Fears: American Horror in the 1950s* (Manchester: Manchester University Press, 1996), 200.

14. J.B. Thompson, *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in The Era of Mass Communication* (Stanford: Stanford University Press, 1990), 303.

15. Jean-Paul Gabilliet, *Of Comics and Men. A Cultural History of American Comic Books* (Jackson: University Press of Mississippi, 2010), 111.

teniendo presente que los autores eran hijos de una época concreta, por lo que, además de las cosas que ellos dijeron, hay ideas de su sociedad (prejuicios, estereotipos, etc.) que se filtraron en su obra y que nos van a decir cosas que en ocasiones ni siquiera los autores “saben que saben”<sup>16</sup>.

Por lo tanto, en las siguientes páginas no sólo vamos a plantear quiénes eran Hulk y los X-Men, sino también qué condicionó su creación, de qué modo afectó eso al mensaje y cómo fue recibido el producto final por el público lector.

### CONTEXTO DE PRODUCCIÓN DEL MONSTRUO ATÓMICO DE MARVEL

La industria del cómic explotó durante varias décadas la energía atómica en sus historietas, siguiendo la tendencia anteriormente vista de presentar tramas especialmente optimistas, que generalmente se traducían en héroes de buen corazón que obtenían increíbles poderes gracias a un accidente nuclear. De este modo, y por citar sólo algunos ejemplos, en los años cuarenta aparecieron Atoman y The Atomic Thunderbolt, en la década siguiente se introdujo a Captain Atom y, ya en los años sesenta, proliferaron héroes como Atom, Doctor Solar y Nukla<sup>17</sup>. Imágenes que hoy serían impensables, como la de un personaje bañándose gustosamente en la radiación atómica (Imagen 1), se convirtieron en reclamo para atraer lectores<sup>18</sup> y las historietas mostraban el poder atómico de una forma maravillosa, pues se suponía que eran la clave para todo tipo de adelantos científicos<sup>19</sup>. Incluso después de que la Unión Soviética desarrollara su propio plan de armas

nucleares, muchos cómics siguieron ofreciendo historias con una visión muy positiva del poder atómico, pues la inteligencia y el valor de los héroes estadounidenses podía frenar fácilmente a sus rivales<sup>20</sup>; no extraña así que ante la visión de un hongo nuclear, el superhéroe Captain America se sintiese maravillado ante lo que consideraba “un espectáculo glorioso... ¡Cuando está de nuestro lado en la lucha por la paz mundial!”<sup>21</sup>.



IMAGEN 1. Pyroman abraza una bomba atómica, feliz ante el fulgor radioactivo que envuelve su cuerpo. Portada de *Startling Comics* nº 41 (Nueva York: Standard Comics, 1946), obra del dibujante Alex Schomburg.

El optimismo de los cómics fue, sin duda alguna, mucho más longevo que el experimentado en otros medios de masas como la literatura y el cine, y las causas deben buscarse en la forma en que se producían dichas historietas. Los cómics eran un producto costoso de producir, lo que obligaba a la

16. Burke, *Visto y no visto*, 39.

17. Aparecidos respectivamente en *Atoman* nº 1 (Springfield, MA: Spark Publications, 1946), *Atomic Thunderbolt*, *The* nº 1 (EE UU: Regor Company, 1946), *Captain Atom* nºs 1-7 (EE UU: Nation-Wide Publishing, 1950-1951), *Showcase* nºs 34-36 (Nueva York: DC Comics, 1961-1962), *Doctor Solar*, *Man of the Atom* nºs 1-9 (Poughkeepsie: Gold Key Comics, 1962-1964) y *Nukla* nºs 1-4 (Nueva York: Dell, 1965-1966).

18. Superman aparecía observando de cerca la detonación de una bomba atómica en *Action Comics* nº 101 (Nueva York: DC Comics, 1946), mientras que Pyroman abrazaba una bomba atómica en *Startling Comics* nº 41 (Nueva York: Standard Comics, 1946).

19. *Captain Marvel Adventures* nº 62 (Nueva York: Fawcett, 1946).

20. Ejemplo de ello serían el agente secreto Pete Trask en *T-man* nº 20 (Nueva York: Quality Comics, 1954) y Captain Atom en *Space Adventures* nº 40 (Derby: Charlton Comics, 1961).

21. *Young Men* nº 25 (Nueva York: Atlas Comics, 1954).

existencia de un empresario que buscara maximizar su inversión y limitar los riesgos<sup>22</sup>. Una forma de sacar el mayor partido al dinero invertido era emplear un proceso industrial de división de trabajo, donde un editor marcaba la línea que debían seguir las historias, un escritor desarrollaba el guión, un dibujante traducía fielmente en imágenes dicho guión mediante el lápiz, otro dibujante aplicaba tintas sobre el lápiz para dar mayor nitidez a las ilustraciones, finalizando el proceso creativo con un técnico que creaba los patrones de color que debía aplicar la imprenta. Puesto que los autores no tenían una visión en conjunto de la obra, sino que estaban absortos en un proceso de producción constante, les resultaba más fácil y rentable recurrir a rígidas fórmulas narrativas tanto para desarrollar las historietas como para representarlas gráficamente, favoreciendo los modelos que habían funcionado en el pasado frente a la experimentación<sup>23</sup>. Los empresarios no tenían problema con ello, pues de hecho eran conservadores a la hora de probar nuevos planteamientos, ya que preferían jugar sobre seguro y lanzar al mercado productos que ya hubiesen demostrado su atractivo. En resumidas cuentas, el negocio de los cómics tenía una serie de inercias que hacían mucho más lenta la aparición de nuevas posturas ante la energía atómica.

Además de estos factores productivos, hay que tener en cuenta que el negocio de las publicaciones de cómic tenía un código de autorregulación, el *Comics Code*, que se podría considerar una forma de censura autoimpuesta, la cual procuraba desde 1954 tutelar las lecturas de los menores de edad<sup>24</sup>. De este modo, se prohibían las historias de horror y las ilustraciones escabrosas, y se obligaba a que el bien siempre triunfara claramente sobre el mal<sup>25</sup>, lo que dejaba muy poco espacio para historias de monstruos; de hecho, el editor de

EC Comics William Gaines, uno de los más críticos con la energía atómica en sus publicaciones, se encontró con la prohibición de publicar “*An Eye for an Eye*” en 1956, una historieta sobre un futuro en el que la radiación había transformado a los seres humanos en mutantes de aspecto animalesco<sup>26</sup>. De este modo, si la mayoría de las editoriales ya eran de por sí reticentes al cambio en el tono y temática de sus cómics, aún se volvían más reticentes a probar suerte con una visión negativa de la energía nuclear o mostrando monstruos atómicos, pues el *Comics Code* podía prohibir su publicación.

Por lo tanto, no nos queda más remedio que preguntarnos qué sucedió entre 1962 y 1964 para que Marvel Comics pudiera lanzar las aventuras de Hulk y de los X-Men, personajes que se alejaban radicalmente del modelo de superhéroes que la industria del cómic había estado produciendo hasta aquel momento. Y es que, al menos a simple vista, Marvel Comics funcionaba como las demás editoriales de cómics estadounidenses, con su dueño Martin Goodman interesado exclusivamente en publicar series con las que recuperar su inversión. El reparto del trabajo en *The Incredible Hulk* y *The X-Men* tampoco distaba mucho del de otras empresas: los guiones eran obra del escritor Stan Lee, mientras que los dibujos a lápiz corrían a cargo del artista Jack Kirby<sup>27</sup>, siendo posteriormente pasados a tinta por profesionales de la ilustración como Dick Ayers, Paul Reinman, Chic Stone y Steve Ditko. El color final era aplicado por el dibujante Stan Goldberg. Pero la gran ventaja de Marvel Comics era su pequeño tamaño a principios de los años sesenta, con un número de títulos muy reducido y unas ventas que permitían poco más que mantener el negocio a flote<sup>28</sup>. Esto impedía que Goodman contase con una plantilla de guionistas y editores, recayendo

22. Román Gubern, *El lenguaje de los cómics* (Barcelona: Ediciones Península, 1972), 8.

23. Bradford W. Wright, *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003), 6.

24. Sobre los orígenes de esta autocensura, léase Amy Kiste Nyberg, *Seal of Approval. The History of the Comics Code* (Jackson: University of Mississippi, 1998).

25. *Senate Committee on the Judiciary, Comic Books and Juvenile Delinquency* (Washington D.C.: United States Government Printing Office, 1955), 36-38.

26. William Gaines entrevistado por Ringgenberg. “William M. Gaines Interview II”, *Gauntlet Magazine* (1991). Consultada el 3 de febrero de 2013, <http://www.comic-art.com/intervwvs/gaines11.htm>.

27. La única excepción es *The Incredible Hulk* nº 6 (Nueva York: Marvel Comics, 1963), cuyo dibujo fue realizado por Steve Ditko.

28. José Joaquín Rodríguez Moreno, *King Kirby: Jack Kirby y el mundo del cómic* (Palma de Mallorca: Dolmen, 2013), 164.

la mayoría de los guiones y todo el trabajo de edición en Lee, lo que en la práctica le permitía aunar el papel de editor y de guionista de todas las publicaciones. Puesto que el dueño de la editorial le dejaba bastante libertad en los aspectos creativos, Lee controlaba mucho más la obra final que cualquier otro guionista, pudiendo escapar de las fórmulas cuando lo consideraba oportuno y teniendo la facultad de elegir entre varios dibujantes a aquél que considerase más adecuado para cada trabajo<sup>29</sup>. Esto significaba una carga enorme de trabajo, que aliviaba permitiendo a los dibujantes participar del proceso creativo que describía en los siguientes términos:

En lugar de escribir un guión completo –como el que escribirías para una película o una serie de televisión– discutía la historia con el dibujante. Le contaba qué sucedía y qué quería que pasara, y le decía al dibujante que la ilustrara como él quisiera. Cuando me entregaba los dibujos, yo añadía los bocadillos<sup>30</sup>.

El dibujante Jack Kirby supo aprovechar especialmente este modo de trabajo, lo que permitió que por un lado aportase ideas a los guiones, haciendo aún más rico y menos predecible el resultado final, y por otra parte ayudó a crear un estilo de representación y narración gráfica muy particular, ya que no estaba obligado a interpretar de forma exacta las indicaciones del guionista:

Con bastante frecuencia, Jack no sólo asentía. Quiero decir que podía aportar algo o podía decir: «Stan, vamos a hacer esto» (...), y luego se marchaba a su casa y dibujaba la historieta a su manera; de la manera que él considerase que era mejor, e incluía en los márgenes de las páginas pequeñas notas manuscritas para que yo entendiese qué sucedía en cada dibujo; en ocasiones incluso sugerencias de diálogo<sup>31</sup>.

29. Jordan Raphael y Tom Spurgeon, *Stan Lee and the Rise and Fall of the American Comic Book* (Chicago: Chicago Review Press, 2003), 89.

30. Stan Lee entrevistado por Kenneth Plume. "Interview with Stan Lee", *IGN.com* (2000). Consultado el 20 de diciembre de 2008, <http://movies.ign.com/articles/035/035881p1.html>.

31. Stan Lee interrogado durante el juicio "Marvel Worldwide, Inc. et al v. Kirby et al" (2010). Texto íntegro reproducido en *20th Century Danny Boy Blog*. Consultado el 1 de abril de 2012, <http://ohdannyboy.blogspot.com.es/2011/03/marvel-worldwide-inc-et-al-v-kirby-et.html>.

Cierto es que Marvel Comics seguía sujeta al *Comics Code*, pero desde finales de los años cincuenta venía realizando historietas de monstruos inspirados en películas como la anteriormente mencionada *Them!*, *Godzilla* (*Japón bajo el terror del monstruo*, 1954) o *This Island Earth* (*Regreso a la Tierra*, 1955). En lugar de centrarse en historias de horror que no habrían pasado las normas del código moral, Lee y Kirby plantearon aquellos cómics como relatos de aventura con algunas gotas de suspense, lo que les permitió explorar los límites del *Comics Code* al mismo tiempo que fueron familiarizándose con muchos de los conceptos que posteriormente iban a aparecer en Hulk y en X-Men<sup>32</sup>.

### HULK, EL MONSTRUO AMBIGUO

La historia de Hulk se narra en el primer cómic dedicado al personaje, donde conocemos al doctor Bruce Banner, un científico que trabaja para el gobierno estadounidense para desarrollar una bomba gamma<sup>33</sup>, un arma imaginaria pero factible en el ideario colectivo después de que la televisión estadounidense emitiera en abril de 1954 las imágenes de la primera explosión de una bomba de hidrógeno y de que se teorizara sobre la posibilidad de crear armas aún más poderosas, como bombas de cobalto<sup>34</sup>. Cuando la bomba gamma está a punto de ser probada por el ejército, un adolescente llamado Rick Jones irrumpe en mitad del campo de pruebas, inconsciente de que se va a producir una explosión. El Dr. Banner logra salvar en el último momento al muchacho, pero a costa de absorber una ingente cantidad de radiación: "¡Aunque se encuentra a muchos kilómetros del punto de la explosión, el Dr. Bruce Banner es rociado de lleno por los misteriosos rayos gamma!"<sup>35</sup>.

32. Rodríguez Moreno, *King Kirby*, 140.

33. *The Incredible Hulk* nº 1 (Nueva York: Marvel Comics, 1962).

34. Spencer R. Weart, *Nuclear Fear. A History of Images* (Cambridge: Harvard University Press, 1988), 183 y 218.

35. *The Incredible Hulk* nº 1 (1962).



Fruto de la radiación que absorbe su cuerpo, éste muta en un musculoso monstruo, Hulk (Imagen2).



IMAGEN 2. El doctor Bruce Banner y su monstruoso alter ego en *The Incredible Hulk* nº 1 (1962). El texto pregunta al lector: “¿Es un hombre o un monstruo... o ambos?”, planteando desde el principio la dualidad entre el monstruo y el ser humano, y la complejidad de definir qué es un monstruo. El dibujo a lápiz fue realizado por Jack Kirby, pero se desconoce quién aplicó las tintas.

Aunque con el paso de los años sería el aumento de la adrenalina lo que convertiría al Dr. Banner en su monstruoso *alter ego*, en estas primeras historietas el proceso que le hace mutar resultaba totalmente aleatorio, y aunque en ocasiones podía activarse mediante nuevas dosis de radiación gamma, los resultados eran totalmente imprevisibles<sup>36</sup>. En un primer

momento, el monstruo no era consciente de que él y el Dr. Banner eran la misma persona, como demostraba al contemplar una foto de su personalidad humana: “¡Esa cara! Yo... ¡¡yo conozco esa cara!! Pero es débil... ¡¡frágil!! ¡La odio! ¡Aléjala de mí!”<sup>37</sup>. De igual modo, el poderío físico de Hulk lo volvía violento e inestable, lo que sumado a su aspecto provocó que fuera perseguido por las fuerzas estadounidenses y soviéticas, exhibido contra su voluntad como una rareza en un circo, empleado como gladiador en un coliseo de monstruosidades y acosado por diversos superhéroes<sup>38</sup>. No extraña por lo tanto que la criatura desarrollara un particular deseo de dañar a una humanidad que era distinta a él: “¡Puedo aniquilar a toda la humanidad! ¡Ahora Hulk será el cazador en lugar de la presa!”<sup>39</sup>.

No es difícil rastrear los orígenes literarios de la criatura, que los propios autores confesaron pasado el tiempo. Para Jack Kirby, su mayor influencia fue *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, mientras que Stan Lee bebió de *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* de Mary Shelley<sup>40</sup>; originalmente también habría algunas trazas de las leyendas sobre hombres lobo, ya que una de las cosas que desataba el proceso de transformación en su primera aventura era la llegada de la noche (Imagen 3), aunque dicho elemento fue obviado en sus posteriores historietas<sup>41</sup>. Pero lo realmente novedoso no fue la mezcla de monstruos literarios, sino la introducción de la radiación y las armas atómicas como la causa de la mutación, algo que los autores incluyeron de forma consciente en muchos de sus cómics de la época<sup>42</sup>. Kirby lo explicó en los siguientes términos: “Cuando la gente empezó a hablar sobre la bomba [atómica] y sus posibles

36. *The Incredible Hulk* nº 1 (1962) y *The Incredible Hulk* nº 6 (Nueva York: Marvel Comics, 1963).

37. *The Incredible Hulk* nº 1 (1962).

38. *The Incredible Hulk* nº 1 (1962), *The Incredible Hulk* nº 3 (Nueva York: Marvel Comics, 1962), *The Incredible Hulk* nº 5 (1963) y *The Avengers* nº1 (Nueva York: Marvel Comics, 1963).

39. *The Incredible Hulk* nº 2 (Nueva York: Marvel Comics, 1962).

40. Rodríguez Moreno, *King Kirby*, 155.

41. *The Incredible Hulk* nº 1 (1962).

42. Les Daniels, *Marvel: Five Fabulous Decades of the World's Greatest Comics* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1991), 89.

efectos en los seres humanos, comenzaron a hablar sobre las mutaciones como una posibilidad. Y me dije: ‘¿Ésa es una idea estupenda!’<sup>43</sup>.



IMAGEN 3. Un contador geiger se vuelve loco momentos antes de que el Dr. Banner inicie su transformación en Hulk en *The Incredible Hulk* nº 1 (1962). Nótese en las viñetas centrales la progresión de la transformación, en un ejercicio narrativo que acerca las viñetas a fotogramas, realizado por Jack Kirby y entintado por Paul Reinman.

Otro elemento importante a tener en cuenta es que, a diferencia de los monstruos inducidos aparecidos en el cine y la literatura, Hulk no terminaba de ser malvado. En ocasiones ayudaba a la humanidad, si bien es cierto que más por casualidad o injerencia del joven Jones que por deseo propio. No obstante, no podría decirse que la criatura fuese malvada en sí misma, como denota la respuesta que dio a una joven que le preguntó por qué mostraba odio hacia ella: “¿Por qué no habría de odiarte? ¿¿Por qué no habría de odiar a toda la humanidad?? ¡Mira lo que los hombres me han hecho!”<sup>44</sup>. Había, en otras palabras, una conciencia clara de que era una aberración y que, por poderoso que pudiera ser, no dejaba de ser una víctima del deseo de conocimiento de la raza humana.

De hecho, el odio de Hulk hacia la humanidad estaba justificado en buena medida, pues no sólo era perseguido por aquellos que no lo conocían y que no veían en él otra cosa más que un monstruo, sino que también despertaba la desconfianza de aquellos que lo conocían y a los que había ayudado. El propio Jones no pudo evitar sentirse inquieto al ver que Hulk conseguía durante algún tiempo el intelecto del Dr. Banner: “¡Estoy preocupado! Parece tener la mente del Dr. Banner, pero suena más feroz... ¡más cruel! Aún parece... ¡peligroso!”<sup>45</sup>. De igual modo, cuando se alió con varios superhéroes en el grupo Avengers<sup>46</sup> (una excusa de Lee y Kirby para mantener al personaje activo a pesar de la cancelación de su serie), éstos trataban a Hulk de manera ruda y, fruto de un malentendido, se volvieron rápidamente contra él, aislando aún más a la criatura: “¡Nunca sospeché cuánto me odiabais cada uno de vosotros en lo más profundo de vuestro ser! Lo pude ver por la forma en que me combatíais... ¡por las palabras que dijisteis! ¡Bien, pues no os necesito a ninguno de vosotros! ¡Aún sigo siendo Hulk!”<sup>47</sup>.

43. Jack Kirby entrevistado por Gary Groth. “Jack Kirby Interview”, *The Comics Journal* #134 (1990). Consultado el 22 de junio de 2012, <http://www.tcj.com/jack-kirby-interview/>.

44. *The Incredible Hulk* nº 2 (1962).

45. *The Incredible Hulk* nº 4 (Nueva York: Marvel Comics, 1962).

46. *The Avengers* #1 (Nueva York: Marvel Comics, 1963).

47. *The Avengers* #2 (Nueva York: Marvel Comics, 1963).



De este modo, Hulk volvía a ser una amenaza para toda la humanidad, pero no por poseer una maldad intrínseca, sino a causa de la exclusión a la que los seres humanos lo habían sometido<sup>48</sup>.

Hulk representaba, en definitiva, mucho más que un simple monstruo fruto de la energía atómica. En primer lugar, era una advertencia hacia las posibles consecuencias inesperadas que podía tener el intentar controlar un poder que el ser humano aún no estaba preparado para manejar; esta idea, de hecho, era expresada por el propio Dr. Banner momentos antes de probar la bomba gamma: “Estamos jugando con fuerzas poderosas”<sup>49</sup>, una idea no muy diferente a la del soliloquio final de *Them!* que veíamos al principio de este estudio. Pero más allá de todo esto, Hulk representaba la incapacidad de la humanidad para lidiar con sus errores y para aceptar aquello que era diferente, de tal modo que el poder destructivo del monstruo se agravaba porque tanto sus perseguidores como sus aliados eran incapaces de ver la humanidad que albergaba debajo de su aspecto monstruoso. El cómic se convertía, a pesar de las fuertes limitaciones del *Comic Code*, en una crítica no sólo a la gestión del poder nuclear que estaban realizando los gobiernos de todo el mundo, sino también a una sociedad que condenaba aquello que era diferente. Esta idea, de hecho, se iba a desarrollar mucho más en profundidad en la otra serie con mutaciones de Lee y Kirby, *The X-Men*.

#### X-MEN, LA MONSTRUOSIDAD EN LA MIRADA DEL OTRO

La serie *The X-Men* poseía un planteamiento totalmente diferente a *The Incredible Hulk*, en tanto que presentaba a un profesor inválido, Charles Xavier, que dirigía una escuela privada para jóvenes con talentos especiales (Imagen 4).



Imagen 4. Los X-Men y su mentor, el profesor Xavier, en la primera página de *The X-Men* nº 5 (1964). El frágil cuerpo del profesor contrasta con el poder de su mente mutante. El lápiz corresponde a Jack Kirby; las tintas a Paul Reinman.

Sus alumnos eran Scott Summers (nombre clave, Cyclops), Warren Worthington III (Angel), Hank McCoy (Beast), Robert Drake (Iceman) y Jean Grey (Marvel Girl), que formaban un grupo de adolescentes que compartía un secreto con su mentor; todos ellos eran más que meros *Homo Sapiens*: eran *Homo Superior*, es decir, mutantes. Así lo explicaba el profesor

48. *The Avengers* #3 (Nueva York: Marvel Comics, 1964).

49. *The Incredible Hulk* nº 1 (1962).

Xavier cuando la joven Grey llegaba por primera vez al colegio: “Usted, señorita Grey, como los otros cuatro estudiantes de este exclusivísimo colegio, ¡es una mutante! Usted posee un poder extra... ¡¡uno que los humanos comunes no poseen!! Eso es por lo que llamo a mis estudiantes ¡hombres X!: ¡Por su poder ex-tra!”<sup>50</sup>. Ahora bien, a diferencia de lo que sucedería años después, cuando la serie explicara las mutaciones como fruto de la evolución natural (los mutantes serían el próximo paso evolutivo de la humanidad, igual que el *Homo Sapiens* lo fue con respecto al *Homo Erectus*), el origen de las mutaciones estaba íntimamente relacionado con la energía atómica, tal y como explicaba el profesor Xavier:

¡Mis padres habían trabajado en el primer proyecto de bomba atómica! Como vosotros, yo soy un mutante... ¡posiblemente el primero de ellos! ¡Tengo el poder de leer mentes y de proyectar mis propios pensamientos en los cerebros de otros! ¡Pero cuando era joven, la gente normal me temía, desconfiaba de mí! ¡Comprendí que la raza humana no está aún preparada para aceptar a aquellos con poderes extra! Así que decidí crear un lugar seguro... ¡un colegio para hombres X! Aquí permanecemos, sin levantar sospechas entre los humanos normales, al mismo tiempo que aprendemos a usar nuestros poderes en beneficio de la humanidad... ¡para ayudar a aquellos que desconfiarían de nosotros si supieran de nuestra existencia!<sup>51</sup>.

En este caso, aunque Stan Lee y Jack Kirby mencionaron en diferentes ocasiones la influencia de las mutaciones reales y la energía atómica a la hora de crear los personajes<sup>52</sup>, jamás dijeron cuáles pudieron haber sido sus influencias literarias, de haber alguna. Nosotros consideramos que el origen de esta serie podría estar en un relato de los años cuarenta (posteriormente reeditado en libro) que mostraba numerosos elementos comunes con los X-Men. El relato es “The Piper’s Son” de Lewis Padgett, donde aparecía una sociedad futura en la que junto a los seres humanos vivían mutantes,

nacidos por la radiación a la que fueron sometidos sus padres. El héroe de esta historia se parecía bastante a Charles Xavier no sólo por intentar pasar desapercibido ocultando sus poderes mentales y ayudando a la humanidad contra los mutantes malvados, sino por compartir un aspecto físico similar. Este panorama se complicaba ante una sociedad que apenas toleraba a los mutantes y que en cualquier momento podía iniciar un pogromo contra éstos<sup>53</sup>.

Al igual que en el relato de Padgett, Lee y Kirby introdujeron varias complicaciones en las historias de los X-Men. Y es que, a diferencia del profesor Xavier, no todos los mutantes querían integrarse silenciosamente entre los *Homo Sapiens*; algunos pensaban, por el contrario, que su poder les daba el derecho a dominar el planeta y gobernar sobre los meros humanos. El más importante de ellos era Magneto, némesis de los héroes durante buena parte de sus primeros episodios (Ilustración 5)<sup>54</sup>, y cuyos planes él mismo describía de la siguiente manera: “¡La raza humana no merece seguir dominando el planeta Tierra! ¡El día de los mutantes está llegando! La primera fase de mi plan será mostrar mi poder... ¡para que el Homo Sapiens se arrodille ante el *Homo Superior*!”<sup>55</sup>. Pero también hubo otros que adquirieron una conciencia de grupo rápidamente tras descubrir que no eran simples rarezas, como es el caso de The Blob: “¡Las cosas van a ser muy diferentes a partir de ahora! ¡Durante años creí que no era más que una rareza extrafuerte! ¡Pero he descubierto lo que realmente soy! ¡Un mutante!”<sup>56</sup>. Frente a estas actitudes de orgullo motivadas por el poder que da ser mutante, Charles Xavier alabaría ante sus pupilos otro tipo de poder que compartían todos los seres inteligentes: “¡Recordad siempre lo que os digo, mis X-Men! El mayor poder sobre la Tierra es el increíble poder que todos nosotros poseemos...

50. *The X-Men* nº 1 (Nueva York: Marvel Comics, 1963).

51. *The X-Men* nº 1 (1963).

52. Rodríguez Moreno, *King Kirby*, 163.

53. Lewis Padgett, “The Piper’s Son”, *Astounding Science Fiction* vol. XXXIV nº 6 (febrero 1945).

54. *The X-Men* nº 1 (1963), *The X-Men* nº 4 (Nueva York: Marvel Comics, 1964), *The X-Men* nº 5 (Nueva York: Marvel Comics, 1964), *The X-Men* nº 6 (Nueva York: Marvel Comics, 1964) y *The X-Men* nº 7 (Nueva York: Marvel Comics, 1964).

55. *The X-Men* nº 1 (1963).

56. *The X-Men* nº 3 (Nueva York: Marvel Comics, 1964).

¡el poder del cerebro humano!”<sup>57</sup>. Por lo tanto, los mutantes malvados se recreaban en lo que les separaba de los humanos, mientras que los mutantes benévolos se aferraban a lo que les unía al resto de la humanidad.



Ilustración 5. Magneto representa el opuesto al profesor Xavier y, como éste, también se ha rodeado de un grupo de seguidores que comulgan con su ideología. Este conflicto ideológico entre integración pacífica y diferenciación violenta despertaba ecos de la situación social de los Estados Unidos. La imagen es la portada de *The X-Men* nº 4 (1964), realizada por Jack Kirby y probablemente entintada por George Roussos.

Sin embargo, al igual que sucediera con Hulk, las aventuras de los X-Men no iban a ser un mero conflicto entre buenos y malos, ya que este conflicto entre mutantes buenos y malos se enriquecía y complicaba con la existencia de humanos que temían a los mutantes y que reaccionaban a la aparición de éstos con violencia<sup>58</sup>. Ésa era justamente la baza que Magneto jugaba para mantener a su lado a dos de sus aliados, los mellizos Quicksilver y Scarlet Witch, a los que recordaba cómo salvó la vida cada vez que se negaban a obedecer sus violentas órdenes: “¡No! ¡No podéis abandonar! ¿¿Acaso has olvidado [Scarlet Witch], tú de entre todos, cuánto me debes?? ¿Has olvidado cómo los supersticiosos campesinos te creyeron bruja a causa de tu poder mutante?”<sup>59</sup>. Los propios X-Men conocieron de primera mano este sentimiento de odio, a pesar de ser superhéroes, cuando Beast trepó por la fachada de un edificio para salvar a un niño que iba a caer de una azotea; lejos de sorprenderse ante la extraordinaria proeza, los viandantes estallaron en terror y desconfianza:

- ¿Visteis cómo corrió arriba y abajo por la fachada...? ¡Como un gorila humano!
- He oído que hay muchos de esos mutantes ocultos... ¡aguardando a tomar el control del mundo!
- ¿¿Visteis con qué velocidad nos evitó?? Como si nos temiera... ¡como si supiera que es nuestro enemigo! Probablemente salvó al muchacho simplemente para que no sospecháramos de él... ¡para hacernos pensar que los mutantes no son peligrosos!
- ¡Pero no puede engañarnos! Vamos... atrapémoslo antes de que se confunda entre la multitud!<sup>60</sup>.

Se daba de este modo el caso de que si con Hulk encontrábamos un monstruo fácil de reconocer, cuyo horripilante aspecto podía justificar en cierta medida su persecución e incompreensión por parte de la humanidad, en el caso de los X-Men nos topábamos con personas cuyo aspecto era mucho menos grotesco, en muchas ocasiones perfectamente normal, pero

57. *The X-Men* nº 2 (Nueva York: Marvel Comics, 1963).

58. *The X-Men* nº 5 (Nueva York: Marvel Comics, 1964).

59. *The X-Men* nº 4 (1964).

60. *The X-Men* nº 8 (Nueva York: Marvel Comics, 1964).

que igualmente eran perseguidas. Hulk no era un villano, pero desde luego tampoco era un superhéroe; pero los X-Men sí eran superhéroes, y a pesar de ello se les veía como monstruos. Los *Homo Superior* se convertían de este modo en “el otro”, aquél al que se busca definir a través de las diferencias y no de las similitudes, resultando la percepción del monstruo subjetiva, pues no se limita al aspecto o la actuación de una persona, sino a lo que podría esconder o lo que podría desear en su fuero interno. Paradójicamente, esta obsesión con la diferencia era lo que unía a los humanos menos tolerantes con los mutantes malvados.

No podemos dejar escapar el hecho de que estas historietas coincidieron en el tiempo con la lucha por los derechos civiles de la comunidad afroamericana, y aunque ni Lee ni Kirby hablaron nunca directamente sobre la influencia que el movimiento de los derechos civiles tuvo en la serie, las actitudes de Charles Xavier y Magneto recordaban respectivamente a Martin Luther King y Malcom X, ya que el primero deseaba una integración pacífica en la que no existieran barreras, mientras que el segundo creía en la diferencia y mantenía un discurso más exaltado<sup>61</sup>. Obviamente las posiciones de Xavier y Magneto no eran un fiel reflejo de las de estos líderes de la comunidad afroamericana, sino que estaban exageradas acorde a lo que era habitual en una historieta de aventuras con elementos de ciencia ficción. Pero, en el diálogo que ambos personajes mantuvieron en la cuarta entrega de la serie, no quedaba lugar a dudas de las posiciones de cada cual, del deseo de integrarse por un lado y de ahondar en la diferencia por otro:

– ¡Solo tú [Charles Xavier] y tus X-Men os interponéis entre los mutantes y la conquista del mundo! ¿¿Por qué? ¿¿Por qué te enfrentas a nosotros?? ¡¿Acaso no eres tú también un mutante?!’

– Pero lo que yo busco es salvar a la humanidad, ¡no destruirla! Debemos usar nuestros

poderes para traer una edad de oro a la Tierra: ¡Codo con codo con los humanos normales!

– ¡Jamás! ¡Los humanos deben ser nuestros esclavos! ¡No merecen compartir el dominio de la Tierra con nosotros!<sup>62</sup>.

De este modo, Lee y Kirby llevaban un paso más allá las ideas que habían desarrollado en *The Incredible Hulk*, y conectaban a los mutantes de la editorial con otros hechos alejados de la energía atómica, pero igualmente importantes para la nación, como era el problema de la discriminación racial; de hecho, el discurso contrario al racismo de los X-Men ha seguido vivo en sus publicaciones, series y películas a lo largo de las décadas.

#### LA RECEPCIÓN DE HULK Y LOS X-MEN

La Marvel Comics que publicó las aventuras de Hulk y de los X-Men no era el gigante del entretenimiento que hoy conocemos, cuyas películas son anunciadas en numerosos medios y cuyos autores han alcanzado cierta relevancia mediática. Muy por el contrario, la editorial que dirigía Martin Goodman era un negocio pequeño que carecía de la infraestructura necesaria no sólo para llevar sus personajes a otros medios de masas como la radio o la televisión, sino que ni siquiera podía permitirse más publicidad que la de anunciar sus series dentro de los demás títulos de la editorial. Por eso, aunque ya hemos visto que ambas series eran originales, la única forma que había de saberlo era comprando por azar uno de los títulos o a través del boca a boca, lo que llevaba tiempo y amenazaba con que una serie no reuniera un mínimo de lectores para sobrevivir. Eso es justamente lo que pasó con *The Incredible Hulk*, que fue cancelada tras publicar solamente seis números, mientras que *The X-Men* fue el título de superhéroes de la editorial que más tardó en pasar de periodicidad bimestral a mensual.

61. Vincent Harding, Robin D.G. Kelley y Earl Lewis, “We Changed the World”, en *To Make Our World a New. Volume 2: A History of African Americans from 1880*, Robin D.G. Kelley y Earl Lewis eds. (Nueva York: Oxford University Press, 2005), 233-235 y 241-243.

62. *The X-Men* nº 4 (1964).



No obstante, como señala John Fiske, a la larga es el público el que decide si un producto satisface sus expectativas o no, independientemente de toda la publicidad que una empresa pueda llegar a emplear<sup>63</sup>. Por ello, a pesar de los escasos medios de la empresa y los turbulentos comienzos de ambas series, tanto Hulk como los X-Men fueron reuniendo a su alrededor un núcleo fiel de lectores que disfrutaban con el enfoque diferente que Stan Lee y Jack Kirby estaban dando a los personajes. La base de lectores fue creciendo a medida que pasaba el tiempo, convirtiéndose en dos de las series más populares de los años setenta, auténticos iconos de la editorial, adaptándose con los años a series de animación y televisión, videojuegos y películas.

Este éxito se explica en buena medida por la relación especial que había entre la cultura juvenil y los cómics. El pequeño tamaño de éstos y su reducido precio (tan sólo doce centavos, el equivalente a noventa y un centavos actuales) favorecía que fueran fáciles de adquirir y ocultar, convirtiéndolos en un ocio sobre el que las familias no podían ejercer un control, a diferencia de lo que sí pasaba con la radio y la televisión por un lado (que sólo podían disfrutarse en los espacios comunes del hogar), o el cine y la literatura juvenil (que al ser más caros requerían que la familia diese su aprobación a la compra de una entrada o un libro)<sup>64</sup>. Esto convertía los cómics en una parte muy importante de la cultura popular juvenil, y puesto que en los años sesenta ésta se encontraba bastante alejada de las inquietudes y deseos de la cultura adulta<sup>65</sup>, lo lógico habría sido que los cómics ofreciesen un reflejo claro de los deseos e intereses de los jóvenes. Pero esto no era así en la práctica debido al *Comics Code*, que limitaba de forma efectiva los temas e historias que se podían narrar.

Marvel Comics fue capaz de dar respuesta a las inquietudes y deseos del público juvenil al tratar la energía atómica dentro de los límites que marcaba el *Comics Code*, pero al mismo tiempo huyendo del tranquilizador

pero poco convincente discurso oficial<sup>66</sup>. Por ello, a pesar de todas las limitaciones que puedan tener las aventuras de Hulk y los X-Men, incluso si su capacidad crítica era bastante reducida, el hecho es que supieron conectar con el público juvenil mejor que otras editoriales más grandes o con mayor presencia en otros medios de masas, como le sucedía a DC Comics con Superman o a Archie Comics con Archie Andrews.

Esto se puede ver fácilmente en las secciones de correo de *The Incredible Hulk* y *The X-Men*. Para algunos lectores, como Fred Richardson de Pittsburgh, el atractivo de Hulk estaba en que a pesar de ser una criatura monstruosa no caía en los estereotipos de otros personajes similares de la ciencia ficción o los cómics: “¡No es la típica historia de buenos contra malos, sino una mezcla de uno y otro! ¡El propio Hulk no quiere conquistar el mundo; tampoco ayudarlo de modo alguno!”<sup>67</sup>. De hecho, los que no casaban con la serie, parecían descontentos justamente por el hecho de que era un monstruo y no un superhéroe al uso, como explicaba Fred Bronson de Culver City: “Hulk no es más que un gran monstruo, independientemente de que siga sin decidirse si es un héroe o un peligro”<sup>68</sup>. En cualquier caso, tanto si la ambigüedad del personaje gustaba como si no, en lo que coincidían muchos lectores era en que el origen del mismo tenía un aire factible (obviamente para el contexto de la época) que nada tenía que ver con los superhéroes que absorbían radiación nuclear con alegre indiferencia; el neoyorquino Douglas Brady lo expresaba en los siguientes términos: “Me gustan [vuestros personajes] por la forma en que están creados. Me refiero a que es muy posible que algún día pudiera llegar a haber un Hulk”<sup>69</sup>. Todo esto era también aplicable a los X-Men, pues aunque en este caso los personajes eran benévolos, eran odiados por ser *Homo Superior* (mutantes) independientemente de sus acciones, lo que nuevamente

63. John Fiske, *Understanding Popular Culture* (Nueva York: Routledge, 2010), 19.

64. Wright, *Comic Book Nation*, 93.

65. Grace Palladino, *Teenagers. An American History* (Nueva York: Basic Books, 1996), 159.

66. Robert A. Jacobs, *The Dragon's Tail: Americans Face the Atomic Age. Culture, Politics, and the Cold War* (Amherst: University of Massachusetts Press, 2010), 119.

67. *The Incredible Hulk* nº 3 (1962).

68. *The Incredible Hulk* nº 4 (1962).

69. *The Incredible Hulk* nº 5 (1963).



rompía con la representación tradicional de héroes y villanos, hecho que fascinó a lectores como Kenny Crowe de *Lynchbug*: “Me gusta la idea de los *Homo Superior* y los *Homo Sapiens* en los X-Men. Hace que la publicación sea más que ‘buenos contra malos’”<sup>70</sup>. De igual modo, las cartas de los lectores hablaban sobre las mutaciones a un nivel que iba más allá de las aventuras de los X-Men, discutiendo sobre la terminología correcta a emplear (mutantes, híbridos, etc.) y sobre la posible existencia de mutantes en el mundo actual<sup>71</sup>.

Y es que, aunque hoy consideremos ridícula la existencia de monstruos atómicos, es obvio que en los primeros años sesenta existía una preocupación derivada de la incertidumbre que producía la energía atómica y de una versión oficial que no resultaba convincente a la población. Por fantásticos que fueran los relatos de Marvel Comics, éstos enfrentaban a sus lectores con preguntas y escenarios que a ellos les parecían suficientemente plausibles como para resultar interesantes. Esto ayuda a explicar el creciente interés por las publicaciones de la editorial, cuyo club de fans llegó a contar con cincuenta mil socios antes de que la década de los sesenta tocara a su fin<sup>72</sup>. Gerry Conway, que en aquellos años era un preadolescente, pero que una década después escribiría los guiones de las principales series de la editorial, explicaba en los siguientes términos aquella fascinación por las historias de Marvel:

Los cómics de Marvel tenían mucha personalidad y los personajes estaban más profundamente desarrollados que los de DC Comics. Una vez superada la etapa en la que me impresionaba ver gente volando y anillos mágicos, me sentí atraído por las historias de Stan [Lee] porque trataban sobre sentimientos. Eso resultó mucho más interesante para mí cuando crecí<sup>73</sup>.

Pero este éxito no se produjo exclusivamente entre los jóvenes, pues aunque los cómics eran en aquellos años un medio dirigido a niños y adolescentes, lo cierto es que entre las cartas de los lectores también se encontraban adultos, muchos de ellos madres y padres de lectores<sup>74</sup>. Las historietas de Marvel fueron capaces de atraer a personas con un nivel de estudios y un gusto literario que poco tenían que ver con el de los adolescentes, pues entre los lectores se encontraban personas como Gerald J. Hunter de Fossil, un profesor de ciencias que aportaba sus conocimientos sobre mutación natural en la sección de correspondencia, o el miembro de las fuerzas aéreas Edgar C. Poone, que se declaraba lector de *Atlantic Monthly* (una revista que tradicionalmente se ha asociado con un nivel cultural medio-alto) y que no veía conflicto alguno en disfrutar también con aquellos cómics<sup>75</sup>. Que las historietas de Marvel Comics habían superado la frontera de la adolescencia se pudo percibir cuando, tras la cancelación de *The Incredible Hulk* en 1963, un grupo de estudiantes de la universidad de Columbia pidió a la editorial que continuaran publicando las aventuras del monstruoso personaje, pues lo habían convertido en la mascota de su colegio mayor<sup>76</sup>. Lejos de ser un hecho aislado, cuando la revista *Esquire* publicó en 1965 un artículo sobre los héroes de los estudiantes de veintiocho universidades, no sólo aparecieron nombres como el del difunto presidente John Fitzgerald Kennedy o de cantautores comprometidos como Bob Dylan, sino que también apareció el nombre de Hulk<sup>77</sup>. En otras palabras, Hulk y los X-Men conectaron no sólo con el que se suponía que debía ser su público, sino que lograron interesar a una base social más amplia que supo ver en sus increíbles aventuras un esbozo de los temas reales que les inquietaban.

70. *The X-Men* nº 5 (1964).

71. *The X-Men* nº 8 (1964) y *The X-Men* nº 6 (1964).

72. Sean Howe, *Marvel Comics. The Untold Story* (Nueva York: Harper, 2012), 4.

73. Gerry Conway entrevistado en Tom DeFalco, *Comics Creators on Spider-Man* (Londres: Titan Books, 2004), 43.

74. *The X-Men* nº 6 (1964) y *The X-Men* nº 7 (1964).

75. *The X-Men* nº 8 (1964) y *The Incredible Hulk* nº 5 (1963).

76. Jack Kirby entrevistado en Will Eisner, *Shop Talk: Conversaciones con Will Eisner* (Barcelona: Norma Editorial, 2005), 218.

77. Howe, *Marvel Comics*, 4.

## CONCLUSIONES

Dirigida a un público juvenil, limitada por un código de autocensura y constreñida por un sistema de producción que apostaba por la repetición de los mismos esquemas una y otra vez, la industria del cómic estadounidense se quedó anclada en una visión de la energía atómica que empezó a quedar obsoleta entre la población tan pronto como la posibilidad de una guerra con armas atómicas se hizo factible. La falta de alternativas al optimista discurso atómico que daban los medios oficiales limitó enormemente las posibilidades de consumir productos culturales que tocaran las inquietudes no solamente del público más joven, sino también las de hombres y mujeres adultos, pero no pudo evitar que existiera un deseo creciente de consumir obras que abordasen de forma más creíble el tema.

Una serie de factores productivos derivados de la falta de personal y del pequeño tamaño de la editorial Marvel Comics permitió a su único editor y principal guionista, Stan Lee, desarrollar durante la primera mitad de los años sesenta un método de trabajo que rompió con el rígido sistema de producción y que permitió que se beneficiase de las ideas y capacidades de sus dibujantes, sobre todo de Jack Kirby. Sin enfrentarse al *Comics Code*, Lee y Kirby exploraron nuevos temas, que en el caso de *The Incredible Hulk* y *The X-Men* tuvieron una clara vinculación con las consecuencias insospechadas del empleo de la energía atómica, centrándose sobre todo en la mutación.

Pero estas historietas no sólo atrajeron a los lectores por tratar estos temas, sino también por ofrecer una visión diferente del monstruo, pues lejos de ser criaturas malvadas y horribles por naturaleza, era la percepción de los seres humanos la que los alienaba y diferenciaba. Esto favoreció explorar otros temas como el del rechazo a lo que se ve como diferente y el miedo a lo desconocido, lo que propició que pudieran producirse lecturas que se acercaban aún más a los problemas cotidianos. Y es que, si se podía considerar a un ser como monstruoso por el simple hecho de ser diferente, ¿qué diferenciaba la actitud de quienes perseguían a Hulk o a los X-Men de quienes, esta vez en el mundo

real, odiaban a aquellos que eran diferentes por su color de piel o su lugar de nacimiento? Esto permitió que el principal héroe y el mayor villano de *The X-Men* ofreciesen un discurso que mostraba en líneas generales las diversas posturas del movimiento de lucha por los derechos civiles.

Pero esto no fue fruto de la mera creatividad de los autores, que por supuesto no negamos, pero que sí matizamos. Y es que muchos de los conceptos que sirvieron como germen a Hulk y los X-Men provenían de otras obras, de tal modo que Lee y Kirby aplicaron patrones que habían conocido a través de relatos literarios y películas, si bien fueron capaces de adaptarlos a los temas de interés del momento; de ahí que el tema del monstruo pudiese servir para hablar de mutaciones atómicas, pero también de racismo e integración. Los autores bebieron por lo tanto de la cultura que conocían, pero el proceso creativo favoreció que no sólo la emularan, sino que la adaptaran a sus necesidades y a las de su público. De este modo, los cómics de Hulk y los X-Men ofrecían unas obras que superaban a otros cómics e incluso a otros productos culturales, si no por la calidad literaria y artística, desde luego sí por el mensaje; el resultado fue que hubo un mayor interés en los cómics por parte de sectores de la población que, en teoría, no deberían haber sentido interés alguno por los mismos.

De este modo, el mutante, que originalmente era consecuencia del miedo atómico, evolucionó y también fue entendido como una metáfora de “el otro”. Se convirtió así en un reflejo de su realidad social, y si la imagen que ofrecía resultaba terrorífica, se debía a que los miedos y prejuicios de aquel tiempo, independientemente de cuál fuese el discurso oficial, resultaban terroríficos.

## FUENTES

### CINE

- Godzilla*. DVD. Dirigida por Ishiro Honda. 1954; Nueva York, NY: The Criterion Collection, 2012.
- Them!* Streaming. Dirigida por Gordon Douglas. 1954; Bellevue, WA: Amazon Instant Video, 2014.
- This Island Earth*. DVD. Dirigida por Joseph Newman. 1955. Universal City, CA, 2006.

### CÓMICS

- Action Comics* nº101. Nueva York: DC Comics, 1946.
- Atom* nos1-2. Springfield, MA: Spark Publications, 1946.
- Atomic Thunderbolt*, The nº1. EE UU: Regor Company, 1946.
- Avengers*, The nos1-3. Nueva York: Marvel Comic, 1963-1964.
- Captain Atom* nos1-7. EE UU: Nation-Wide Publishing, 1950-1951.
- Captain Marvel Adventures* nº62. Nueva York: Fawcett, 1946.
- Doctor Solar, Man of the Atom* nos1-9. Poughkeepsie, NY: Gold Key Comics, 1962-1964.
- Incredible Hulk*, The nos1-6. Nueva York: Marvel Comic, 1962-1963.
- Nukla* nos1-4. Nueva York: Dell, 1965-1966.
- Showcase* nos34-36. Nueva York: DC Comics, 1961-1962.
- Space Adventures* nº40. Derby: Charlton Comics, 1961.
- Startling Comics* nº41. Nueva York: Standard Comics, 1946.
- T-man* nº20. Nueva York: Quality Comics, 1954.
- X-Men*, The nos1-8. Nueva York: Marvel Comic, 1963-1964.
- Young Men* nº25. Nueva York: Atlas Comics, 1954.

## DOCUMENTOS OFICIALES

- Senate Committee on the Judiciary, Comic Books and Juvenile Delinquency*. Washington D.C.: United States Government Printing Office, 1955.

## ENTREVISTAS

- Conway, Gerry. Entrevista realizada por Tom DeFalco. DeFalco, Tom. *Comics Creators on Spider-Man*. Londres: Titan Books, 2004, 42-56.
- Gaines, William. Entrevista realizada por Ringgenberg. "William M. Gaines Interview II", *Gauntlet Magazine* (1991). Consultado el 3 de febrero de 2013, <http://www.comic-art.com/intervws/gaines11.htm>
- Kirby, Jack. Entrevista realizada por Gary Groth. "Jack Kirby Interview". *The Comics Journal* nº134 (1990). Consultado el 22 de junio de 2012, <http://www.tcj.com/jack-kirby-interview/>
- Kirby, Jack. Entrevista realizada por Will Eisner. Eisner, Will. *Shop Talk: Conversaciones con Will Eisner*. Barcelona: Norma Editorial, 2005, 193-224.
- Lee, Stan. Entrevista realizada por Kenneth Plume. "Interview with Stan Lee", *IGN.com* (2000). Consultado el 20 de diciembre de 2008, <http://movies.ign.com/articles/035/035881p1.html>
- Lee, Stan. Interrogatorio durante el juicio "Marvel Worldwide, Inc. et al v. Kirby et al" (2010). Texto íntegro reproducido en *20th Century Danny Boy Blog*. Consultado el 1 de abril de 2012, <http://ohdannyboy.blogspot.com.es/2011/03/marvel-worldwide-inc-et-al-v-kirby-et.html>

## LITERATURA

- Campbell, John W. "Editorial". *Astounding Science Fiction* vol. XXXVI, nº 3 (noviembre 1945): 5-6, 98.
- Padgett, Lewis. "The Piper's Son". *Astounding Science Fiction* vol. XXXIV nº6 (febrero 1945): 6-25.

**BIBLIOGRAFÍA**

Belsey, Catherine. *Culture and the Real*. Nueva York: Routledge, 2005.

Brians, Paul. *Nuclear Holocausts: Atomic War in Fiction, 1895-1984*. Kent: Kent State University Press, 1987. Consultado el 30 de noviembre de 2014, <http://www.wsu.edu/~brians/nuclear/1chap.htm/>

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001.

Daniels, Les. *Marvel: Five Fabulous Decades of the World's Greatest Comics*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1991.

Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. Nueva York: Routledge, 2010.

Francescutti, Pablo. *La pantalla profética: cuando las ficciones se convierten en realidad*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

Gabilliet, Jean-Paul. *Of Comics and Men. A Cultural History of American Comic Books*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

Gaddis, John Lewis. *The Cold War. A New History*. Nueva York: Penguin Books, 2005.

Gubern, Román. *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Ediciones Península, 1972.

Harding, Vincent, Robin D.G. Kelley y Earl Lewis. "We Changed the World", en *To Make Our World a New. Volume 2: A History of African Americans from 1880*, Robin D.G. Kelley y Earl Lewis eds. Nueva York: Oxford University Press, 2005, 167-264.

Hopkins, Michael F. "Continuing Debate and New Approaches in Cold War History". *The Historical Journal* vol. 50, nº4 (diciembre 2007), 913-934.

Howe, Sean. *Marvel Comics. The Untold Story*. Nueva York: Harper, 2012.

Jacobs, Robert A. *The Dragon's Tail: Americans Face the Atomic Age. Culture, Politics, and the Cold War*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2010.

Jancovich, M. *Rational Fears: American Horror in the 1950s*. Manchester: Manchester University Press, 1996.

Nyberg, Amy Kiste. *Seal of Approval. The History of the Comics Code*. Jackson: University of Mississippi, 1998.

Oakes, Guy. *The Imaginary War: Civil Defense and Cold War Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Palladino, Grace. *Teenagers. An American History*. Nueva York: Basic Books, 1996.

Raphael, Jordan y Spurgeon, Tom. *Stan Lee and the Rise and Fall of the American Comic Book*. Chicago: Chicago Review Press, 2003.

Rodríguez Moreno, José Joaquín. "La energía atómica vista a través de la cultura popular estadounidense: una aproximación". *Investigaciones Históricas*, nº 31 (2011): 165-200.

Rodríguez Moreno, José Joaquín. *King Kirby: Jack Kirby y el mundo del cómic*. Palma de Mallorca: Dolmen, 2013.

Storey, John. *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Athens: The University of Georgia Press, 2003.

Thompson, J.B. *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in The Era of Mass Communication*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Weart, Spencer R. *Nuclear Fear. A History of Images*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

Wright, Bradford W. *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003.

Wuthnow, Robert. *Be Very Afraid: The Cultural Response to Terror, Pandemics, Environmental, Devastation, Nuclear Annihilation, and Other Threats*. Nueva York: Oxford University Press, 2010.