

La mujer invisible: una aproximación a la marginación de la mujer a través del estudio de los cómics americanos de 1960.

María Gómez Martín y
Misael Arturo López Zapico

El análisis de los medios de comunicación audiovisuales, bien en su faceta de instrumentos de control social o bien como canalizadores de tendencias subversivas y “contraculturales”, ha resultado fundamental para el desarrollo de lo que hoy conocemos como *Historia social*. Los historiadores hemos logrado superar las reticencias que el uso de este tipo de fuentes despertaban entre muchos investigadores y, a día de hoy, parece que nadie duda que el cine, la prensa, la música, los carteles o la fotografía son perfectamente válidos para explicar y comprender los comportamientos sociales del ser humano y sus instituciones¹. En este breve artículo intentaremos hacer uso de uno de estos medios de comunicación, en concreto los *comic-books* americanos de los años 60², para demostrar que incluso en lo que podría considerarse como inofensivos tebeos, destinados para ser consumidos preferentemente por un público infantil y adolescente, cabían discursos que reforzaban el orden patriarcal imperante y daban carta de naturaleza a la situación de la mujer como un ser subordinado al hombre, relegada a un papel secundario, pasivo y marginal al fin y al cabo.

Introducción

Durante siglos el comportamiento del sexo femenino se ha visto condicionado por unos modelos de conducta predeterminados. El discurso patriarcal ha utilizado sistemáticamente el poder de la imagen para imponer su cultura mediante la

¹ Al margen de las obras recogidas en la bibliografía del presente artículo, una aproximación a este tipo de estudios puede encontrarse en: Ferro, M. *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995; Enel, F. *El Cartel: Lenguaje, funciones, retórica*, Valencia, Fernando Torres, 1997; Kuhn, A. *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991; Vilarós, T.M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998 o Paz, M. A. y Montero, J. (Coord.), *Historia y cine*, Madrid, Ed. Complutense, 1995.

² En esta comunicación, en concreto, analizaremos los veintidós primeros números de la colección Fantastic Four, editados originalmente por *Marvel Comics Group* entre noviembre de 1961 y enero de 1964. La versión que hemos manejado es la reedición publicada en Barcelona por la editorial Planeta-De Agostini durante los años 1993-1994.

consolidación de unos estereotipos, de conducta y de belleza femenina, que contribuyen a asegurar el dominio de un sexo sobre el otro. La historia, el arte, la literatura nos aportan ejemplos más que evidentes de la dependencia de la mujer a los cánones marcados por el sistema patriarcal, preceptos que se repiten continuamente en todos los ordenes de la sociedad y de los que no son ajenos la poderosísima industria del comic.

En concreto, en el mundo occidental en donde nuestra sociedad se origina y transcurre sin grandes visos de movilidad, las mujeres se han encontrado desde época inmemorial con una amplia variedad de modelos en los que verse reflejadas, modelos de comportamiento socialmente aceptados y admitidos por todos como el sùmmum de la feminidad; podríamos rastrear estos modelos de comportamiento desde los inicios de la vida humana y de sus manifestaciones religiosas y culturales, pues no son sino respuestas de una ideología consumada a través de sus manifestaciones artísticas o literarias.

El arte como representación visual presenta en sí mismo una función ideológica y didáctica, un refuerzo de la identidad de los espectadores, que personalizando y somatizando el objeto visionado se conciencian de su razón de ser. Así es como, por ejemplo, en la antigüedad los modelos femeninos eran impuestos a través de figuras legendarias o religiosas³, protagonistas de multitud de historias ejemplarizantes que de una u otra manera constreñían y negaban la libertad femenina. En fin, representaciones de una iconografía que ha evolucionado hasta nuestros días, creciendo y transmitiéndose de múltiples maneras y utilizando un sinfín de mecanismos para perdurar a lo largo de la historia (retablos eclesiásticos, obras pictóricas, etc...) y que en la época contemporánea han eclosionado en toda clase de formas artísticas entre las que se encuentra el vasto mundo del cómic⁴.

Excede ampliamente a los objetivos de esta comunicación trazar una historia del comic⁵, pero consideramos necesario ofrecer algunas pinceladas sobre el comic

³ Las heroínas, las diosas paganas o las mismísimas mujeres de la Biblia, en concreto la Virgen María.

⁴ Como ejemplo de este devenir en la historia tenemos la compilación reunida bajo el epígrafe *Representación, Construcción e interpretación de la Imagen Visual de las Mujeres*, resultado del X Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las mujeres, celebrado en Abril del 2002 en la Universidad Carlos III y publicado en la editorial Archiviana en 2003

⁵ Nuevamente nos remitimos a la bibliografía incorporada en el presente análisis.

americano anterior a los años sesenta, por lo que consagraremos el próximo capítulo a contextualizar el nacimiento de la colección *Los 4 fantásticos*.

1. Y todo empezó con un experimento fallido

Si bien la mayoría de los especialistas sitúan el nacimiento del cómic en 1896 con la aparición de *Yellow kid* en las páginas de la prensa sensacionalista norteamericana⁶, no será hasta 1938 cuando el nacimiento de Superman marque un antes y un después dentro del imaginario clásico del superhéroe de las viñetas⁷. El éxito del hombre de acero será inmediato y *Timely comics* (la compañía editorial que hoy conocemos como *Marvel*) intentará aprovechar este furor lanzando al mercado personajes como Submariner (Namor, rey de los atlantes) o el robot humanoide llamado la antorcha humana⁸. Aunque ninguno alcanzará la popularidad de Superman, pronto estos personajes, a los que se les unirá en 1941 el capitán América, serán utilizados como arma propagandística frente al nazismo, apareciendo en sus aventuras como patriotas que combaten a las potencias del eje en aras de la libertad, incluso antes de que los EE.UU. entren formalmente en la contienda. Una vez acabada la Segunda Guerra Mundial los héroes deben, al igual que los soldados de carne y hueso, retornar a un país que ya no es el mismo y al que les costará reintegrarse. De hecho, hacia 1949 ya no quedaba lugar en las viñetas para los viejos héroes, cuyas hazañas fueron sustituidas por aventuras de vaqueros e historias sobre amoríos y crímenes, situación que se prolongaría durante varios años.

Para comprender la evolución de la industria de los comics norteamericana, hemos de prestar atención a la ola de ultraconservadurismo que recorre los EE.UU. durante los años posteriores a la derrota del nazismo, que desembocará en un furibundo anticomunismo que en los círculos culturales se denominó “la caza de brujas”. Esta infausta etapa para la cultura occidental está unida inextricablemente a la figura del

⁶ El personaje de *Yellow Kid* fue creado por Richard F. Outcalt, aparecerá por primera vez en el suplemento dominical del *New York World*, diario perteneciente a Joseph Pulitzer. Curiosamente, el otro gran magnate de la prensa de la época, W.R. Hearst no tardaría en arrebatar dicho héroe a la competencia, continuando sus andanzas en las páginas del *New York Journal*.

⁷ Superman inicia sus increíbles aventuras en el primer número de *Action comics*, en junio de 1938.

⁸ No hemos de confundir a esta primera antorcha humana con su homónimo de los cuatro fantásticos. Las únicas similitudes son su nombre y sus poderes.

senador republicano Joseph McCarthy y al Comité de Actividades Antinorteamericanas que se crea en 1947⁹. Su influencia en el campo de los comics se plasmó en 1953 con la fundación de la *Comics Magazine Association of America*. Esta institución, que representaba a editores, distribuidores e imprentas, se plantea la necesidad de imponer un código de autocensura, siguiendo el código Hays para el sector cinematográfico, para paliar las fuertes críticas que este tipo de publicaciones estaba recibiendo, siendo acusadas de corromper la moral de los jóvenes norteamericanos¹⁰. Nace de este modo el *Comics Code Authority*, un código de “buena conducta” que pretendía eliminar de los *comic-books* cualquier elemento que incitara a la violencia, que pudiera ser considerado como un acto de crueldad innecesaria o las referencias sexuales explícitas, por mínimas que estas fueran. A partir de 1954 ningún comic entraba en el circuito de distribución si en su portada no llevaba un sello que certificase su ajuste a las normas establecidas en este Código. Tal y como reza la historia oficial de *Marvel*, “el *comic-book* se declaró a sí mismo un medio infantil”¹¹ y como tal sus posibilidades temáticas quedaban francamente mermadas. Curiosamente el *Comics Code* aún sigue vigente aunque ahora su capacidad censuradora haya sido desmantelada gracias a las distribuidoras independientes y hasta las propias editoriales dejaron de aplicarlo. La industria del comic entró en una franca decadencia y languideció durante la segunda mitad de los años 50 y habrá que esperar a 1961 cuando se produzca el verdadero *annus mirabilis* de los *comic-books* de superhéroes.

⁹ Para conocer mejor esta etapa nos remitimos a la obra de Jones, M. A. *Historia de Estados Unidos, 1607-1992*, Madrid, Cátedra, 2001. Cap. XXVI

¹⁰ Ya en 1948 el predicador metodista Jesús L. Murrell creó un comité de vigilancia moral para los *comics-books*, aunque su actuación se limitó a presionar para que el vestuario de las heroínas fuese más recatado. También el gobernador del Estado de Nueva York intentó sin éxito prohibir los tebeos de terror e intriga criminal que eran los que dominaban el panorama del momento por encima de los superhéroes. No obstante las críticas más demoledoras llegarán en 1954 con la publicación de la obra *the seduction of the innocent*, en la que el psiquiatra Fredic Wertham afirmaba que la delincuencia juvenil y la violencia estaba íntimamente ligada a la lectura de *comic-books* y la única solución sería la erradicación de aquel tipo de publicaciones si se quería preservar la higiene mental de los adolescentes estadounidenses. Durante aquellos años, al igual que ocurrirá posteriormente con los discos y merchandising de los Beatles, serán frecuentes las reuniones de padres en las que los discursos de corte retrógrado y mesiánico culminaban con la quema pública de *comic-books*.

¹¹ Daniels, L. *Cinco fabulosas décadas de comic Marvel*, Barcelona, Planeta-DeAgostini, 1996, pag 74.

En 1961 la compañía *Marvel*¹² (anteriormente conocida como *Timely comics* o *Atlas*) sufre una profunda transformación y gracias a la inventiva de Stan Lee y Jack Kirby aparece en el mercado el primer número de *Los Cuatro Fantásticos*, como réplica a la *Liga de la Justicia Americana*¹³ editada por *DC Comics* y que había cosechado un considerable éxito. Esta colección inauguró una nueva era dentro del mundo de los superhéroes, pues por primera vez éstos tenían sentimientos humanos e incluso problemas a la hora de relacionarse no sólo entre ellos sino con la sociedad en general. Siguiendo esta línea “humanizadora”¹⁴, aparecieron en 1962 otros personajes clásicos como *The Hulk* (la Masa), *Thor* o *Spiderman*. A partir de este momento la leyenda de la *Marvel* no dejó de acrecentarse y durante los años sesenta se unieron a su nómina superhéroes de la talla de los Vengadores (con un renacido Capitán América tras un largo periodo de hibernación), los *X-men* (la patrulla X), *Iron man* o *Daredevil*. Sería interesante proseguir este recorrido por las creaciones marvelianas que llegaría hasta nuestros días, pero hemos de centrarnos en el análisis del primer supergrupo mencionado, *The Fantastic Four* que les presentaremos a continuación.

Reed Richards es un afamado científico cuya obsesión es llegar a las estrellas antes de que lo consigan los rusos¹⁵, esta fijación le llevará a realizar un viaje experimental, que al carecer de las medidas de seguridad necesarias resultará fallido. Lo relevante es que en esta descabellada aventura involucrará a su prometida, Susan Storm, a Johnny, el hermano adolescente de ésta, y a Ben Grimm, antiguo compañero de estudios y camarada de Reed durante la Segunda Guerra Mundial.

En el transcurso del viaje aeroespacial, el cohete es bombardeado por radiaciones cósmicas provocando a sus tripulantes una mutación que se manifestará a su

¹² Curiosamente no será hasta mayo de 1963 cuando se comience a utilizar de modo oficial el nombre de *Marvel comics group*, pues hasta este momento en las portadas de los tebeos simplemente aparecían en letras de tamaño diminuto las siglas MC, sin que casi nadie supiera a que hacían referencia.

¹³ *The Justice league of America* era un equipo de superhéroes formado por personajes ya conocidos para los lectores como Superman, Batman o Wonder Woman (esta heroína fue creada en 1944, siguiendo los consejos del psicólogo William Moulton quien estaba convencido de que una mujer sería la protagonista ideal de los tebeos del futuro. Su argumento es tan peregrino que merece la pena ser recogido en estas páginas: “el cuerpo femenino contiene más órganos generadores de amor y mecanismos endocrinos que el del hombre”. Que el lector juzgue por sí mismo).

¹⁴ Por primera vez en la historia del comic vemos a unos superhéroes que se preocupan por su aspecto físico, sus vestimentas e incluso, como en el caso de Peter Parker/*spiderman*, tendrán auténticas dificultades económicas para llegar a fin de mes.

¹⁵ Como vemos el contexto de la Guerra Fría esta plenamente presente aunque en recreaciones posteriores este anticomunismo suele obviarse.

regreso a la Tierra. Cada uno ha adquirido un poder extraordinario: Reed Richards se ha convertido en un hombre elástico, Ben Grimm adquiere una extraordinaria fuerza a costa de perder su forma humana, Johnny podrá transformar su cuerpo en una masa incandescente y nuestra queridísima Sue adquirirá el dudoso honor de volver invisible su propio cuerpo. Esta es la génesis del primer grupo de superhéroes de la era de oro del *comic-book*, un auténtico prototipo de familia americana de la época, ocupando cada miembro un rol acorde a su edad y fácilmente identificable por los jóvenes lectores¹⁶.

2. La chica invisible no se refleja en el espejo

En los *comic-books* las mujeres ocupan el lugar del ser marginal y desplazado, mediante la consolidación de dos figuras y estereotipos femeninos: el ángel del hogar y la femme fatale, ejemplos y patrones de comportamiento a seguir (el ejemplo positivo) o a evitar (el negativo). Las mujeres representadas se identifican plenamente dentro del discurso de la domesticidad que evoca el prototipo femenino de mujer siendo su misión el cuidado del hogar y de su familia: es el patrón que identificamos y conocemos bajo el nombre de el “ángel del hogar”. Conforme a este modelo las mujeres debían ser modestas y sumisas, haciendo especial hincapié en el rol de la perfecta ama de casa. No deja de ser curioso que en el ejemplo que estamos analizando no aparezca, en ningún momento, un modelo negativo de comportamiento femenino. Los Cuatro fantásticos únicamente se enfrentarán a malvados y crueles personajes de sexo masculino.

En este caso la presentación de los protagonistas, sus poderes y las relaciones que mantienen entre ellos no podrían estar más condicionadas al fin ideológico de la publicación, que pretende no sólo entretener al vasto público sino también mantener y consolidar el orden establecido.

Como suele ocurrir en todas las artes escénicas y de representación, la generalización de los personajes hace posible la extensión de la identificación de los héroes a todo espectador, en este caso a millones de jóvenes lectores, deseosos de recibir esa misma radiación, de convertirse en superhéroes y salvar al mundo de

¹⁶ Mientras que Susan y Reed jugarán el papel de padres de familia, Johnny se comportará como el díscolo adolescente y Ben como el clásico tío soltero fuertemente apegado a la familia.

múltiples villanos y consecuentemente impelidos a invisibilizar y silenciar a su compañera, su amada, su hermana, y por extensión al conjunto de mujeres.

Y para explicar como la opresión de la sociedad femenina obtuvo un mayor grado de aceptación por parte de estos *comic-books*, incidiremos en la consabida mutación que sufrieron los Cuatro Fantásticos y que les confirió diferentes poderes a cada uno, poderes que más tienen que ver con su condición personal que con el hecho de ese fortuito accidente. La fuerza, la movilidad o el fuego son tres conceptos que por sí mismos hacen referencia a acciones de movimiento, de cambio y por tanto masculinas, mientras la invisibilidad es lo pasivo, la nada y respondiendo al discurso patriarcal imperante, recae inevitablemente en una mujer.

En las actuales críticas feministas sobre teoría visual se tiende a identificar lo masculino con el movimiento, lo activo, lo cambiante y al sexo femenino con lo inamovible, lo pasivo, lo inalterable. Las nuevas teorías feministas cinematográficas, con la figura de Laura Mulvey a la cabeza¹⁷, han demostrado como a lo largo del cine, y por extensión de las artes visuales y escénicas, los personajes masculinos se corresponden con los seres activos, los que intervienen en el paisaje y los que generan los verbos de movimiento. En cambio los personajes femeninos permanecen pasivos, representando las funciones típicas del ya mencionado “ángel del hogar” o generando acciones que conlleven a convertir a dichas mujeres en objetos visuales, es decir, a representar papeles donde sean un espectáculo por sí mismas.

Por extensión al mundo del comic, y a tenor de la obra que tenemos en nuestras manos como objeto de estudio, podemos pensar que la última misión de los chicos es luchar contra el mal, hacer frente con su valor a la amenaza, a la posible destrucción de su creación, el mundo, que con tanto esfuerzo han logrado construir (a su imagen y semejanza); mientras que las chicas tienen una función muy diferente, pero no por ello ausente de una equiparable “grandeza”, son las encargadas de conservar y cultivar el culto a la feminidad, que se simplifica en unas pocas acciones: cuidar del hogar y de las personas que la rodean, cuidar de su belleza personal, preservar sus cualidades morales intactas a la vez que son bondadosas, caritativas, calladas y obedientes.

Conjunto de acciones que nuestra protagonista cumple al pie de la letra, salvo una, el deseo de llevar a cabo sus aspiraciones maternas. La ausencia de la maternidad

¹⁷ Kaplan, E. A. *Las mujeres y el cine; a ambos lados de la cámara*, Madrid, Crítica, 1998.

no nos ha de extrañar las heroínas de los comics de acción nunca podrán satisfacer dichos deseos¹⁸ puesto que habría una divergencia de funciones y de deberes una vez que la heroína fuese esposa y por ende madre, entendiendo que si en estas historias ejemplarizantes modernas se pretende ofrecer un patrón y un modelo de conducta no se podrán mostrar imágenes donde la heroína y madre deba dividir sus funciones, o peor si cabe decidirse por una u otra, ya que siempre estaría fallando en uno de los roles imputados. Desde luego, mostrar a una madre que abandona a su hijo por salvar el mundo, por muy elevado que fuera su destino, nunca podría estar bien considerado, por lo que tendría que abandonar sus labores extradomésticas para dedicarse por entero al cuidado de su prole, hecho que revocaría la finalidad por la que se incorpora una mujer a un grupo de superhéroes¹⁹.

La razón de este hecho va mucho más allá que la simple y llana posibilidad de equiparar al varón y a la mujer a un mismo nivel siendo los motivos mucho más pueriles de lo deseado, al imperar tanto argumentos comerciales (puesto que al incorporar una función foránea del mundo femenino, el trabajo de superhéroe, a éste se consigue atraer un público femenino al mercado del comic de superhéroes) como ideológicos, ya que la intención no es la de proponer nuevos y originales estereotipos de comportamiento, paralelos a los de sus compañeros masculinos, sino la de reforzar el tradicional modelo desde otros puntos de vista. Aún así el precio que las mujeres pagan por hacerse un hueco entre los admirados héroes masculinos es muy alto, porque no sólo renuncian a su identidad y colaboran con la re/construcción del prototipo sino que también son bautizadas y reconocidas como la chica invisible.

Los tres miembros masculinos del cuarteto se presentan al público como personas individualizadas, representado cada uno de ellos una de las características que recrean el ideal de la masculinidad: Johnny Storm es el guapo del grupo y como tal ejerce siempre rodeado de chicas atractivas, Reed Richards representa la inteligencia y la sabiduría y por ello es considerado el científico y jefe del grupo, apareciendo siempre atareado en nuevos experimentos, y por último Ben Grimm, dotado con una fuerza y un

¹⁸ La primera y única excepción será precisamente nuestra protagonista, el resto de heroínas Marvel suplirán estos deseos mediante la adopción.

¹⁹ Este es el motivo por el cual Sue Storm no aunará las funciones de esposa y madre hasta el Fantastic Four annual de 1968. Por supuesto su hijo Franklin constituirá una constante fuente de preocupación, algo que acabará obligando a su madre a abandonar temporalmente el grupo.

valor sobrehumanos, característica física que él se esfuerza en mantener en el gimnasio, entrenando duramente o haciendo gala de su increíble fuerza²⁰. En el polo opuesto descubren su reflejo las mujeres, representadas en primer término por la figura de Susan Storm, que engloba en su persona todos los ideales de belleza y perfección femenina por excelencia. Pero no es la única mujer que hace aparición en el *comic-book*, una actriz secundaria, por llamarla de alguna manera, es Alicia, una jovencita ciega que aparece a la mitad de los capítulos analizados, y que por su personalidad tan bondadosa y por la minusvalía que presenta contribuye a reforzar los patrones de conducta de Sue.

A ambas podríamos sumar el conjunto de mujeres que aparecen en la serie, representando un amplio espectro de estereotipos sin identidad: chicas jóvenes, secretarias, presentadoras de televisión, amas de casa, y un largo etcétera²¹. Un amplio elenco de funciones femeninas que contribuyen no a individualizar al género sino a reforzar y construir un único estereotipo, una amplia generalización de clichés que confluyen en una sola mujer: la chica invisible.

Nuestro personaje femenino reúne en su ser todos los tópicos que de una mujer se pudieran esperar o idear, repitiendo hasta la saciedad los patrones de belleza y comportamiento de una jovencita americana²², siendo posible hacer extensible este arquetipo paradigmático a todo el mundo occidental.

3. El culto a la feminidad

Nuestra protagonista Susan Storm es guapa, rubia y delgadita²³, pero en ella no solo podemos resaltar las capacidades físicas, sino que también adolece de una

²⁰ Aunque tradicionalmente se ha considerado a la Cosa como el miembro más entrañable del grupo dada su sinceridad y socarronería, hay que destacar que de su boca siempre salen los comentarios más fuertemente machistas, ironizando o ridiculizando en numerosas ocasiones a su compañera y amiga la chica invisible. (ver imagen 8, 9 y 10)

²¹ Estas mujeres anónimas suelen aparecer encarnando los manidos tópicos que se suelen atribuir al sexo femenino: histerismo, debilidad, sumisión...

²² Al menos de una chica WASP, es decir, de una blanca anglosajona y protestante.

²³ El aspecto físico de nuestra protagonista como podrán sospechar no es casual, siendo muy sintomático el color de su pelo. En el lenguaje visual las rubias se corresponden con las chicas buenas, son las heroínas por excelencia, mientras que el pelo negro se reserva a las villanas. Por su parte el pelo rojizo es un indicio para el lector de la bipolaridad, pues tras ese color siempre se esconde un cierto grado de rebeldía y por ende un peligro latente; como perfecto ejemplo encontramos la figura de Jane Grey, miembro fundador de la Patrulla X y que acabará sucumbiendo a su lado oscuro.

personalidad “ideal”²⁴, es sencilla, buena, paciente, sacrificada... y no deja de ser sintomático que en algunas ocasiones se le permitan ciertos puntos de rebeldía, pequeñas concesiones que se le ofrecen y que a la vez refuerzan el orden patriarcal, puesto que estas pequeñas acciones siempre le harán ver por un lado cuan equivocada estaba mientras que, por otro, evidencian una ligereza de carácter, de inocencia, de debilidad que permite justificar el comportamiento paternalista de sus compañeros²⁵.

Aún a riesgo de reiterativos, nuestra protagonista es la reencarnación del ángel del hogar por excelencia: limpia, cose, cocina... pero sus creadores no olvidaron añadir a su personaje las actividades adoptadas por las mujeres de la década de los sesenta, y por ello le incorporan labores extradomésticas, pero que siguen en la misma línea de los tópicos del trabajo femenino que anteriormente se reflejaban en los quehaceres de cuidar y enseñar, labores por las que identificamos los oficios de enfermera y maestra. A esta dualidad, en la segunda mitad del siglo XX, se suman las ocupaciones de secretariado o azafata, oficios que encontrarán su sitio en el análisis que nos ocupa, puesto que siguiendo este mismo orden nos encontraremos a nuestra protagonista ejerciendo de mecanógrafa, y en concreto de los estudios y trabajos de su inteligente compañero Reed²⁶.

A pesar de todo prevalecen las ocasiones donde se presenta a nuestra protagonista ejerciendo las típicas labores domésticas, representando el clásico rol de ama de casa, cuidando de su hogar y de las personas que la rodean. Así es como podemos ver a Sue limpiando la casa ella sola mientras sus compañeros y amigos duermen la siesta después de haber salvado al mundo²⁷ o cosiendo los trajes²⁸ ignífugos, elásticos y bien ceñidos que portan los protagonistas de este estudio²⁹.

²⁴ Si entrecorramos el término ideal, es para dar mayor connotación irónica a la oración, porque entendemos que esta descripción es la definición idónea para unos creadores de sexo masculino y para unos lectores homólogos que casan con los modelos de feminidad que se proponen.

²⁵ Algo muy común en los patrones de comportamiento de los personajes femeninos del cine hollywoodiense. Todos tenemos en mente los repetitivos papeles protagonizados por Audrey Hepburn.

²⁶ *Fantastic Four Classic*, Barcelona, Planeta-DeAgostini, 1993, N° VII, pag 32. el resto de citas serán tomadas de esta misma edición.

²⁷ *FFC*, N° VII, pág 31. (ver imagen 2).

²⁸ La vestimenta de los héroes siempre ha sido un tema que ha suscitado ríos de tinta, desde los taparrabos de Tarzán a las máscaras de Batman o Spiderman. En este caso los creadores de los Cuatro Fantásticos se encontraron con el grave dilema de justificar la invisibilidad del uniforme de Sue. En el borrador del primer guión estaba previsto que Susan, para lograr su completa invisibilidad, debería despojarse de su

A lo largo de los *comic-books* veremos a Susan desempeñando las diferentes obligaciones que el cuidado de una casa y una familia le obligan sin olvidar el cuidado de su belleza personal. Por eso siempre se presenta con todos los tópicos que se le achacan al mundo femenino, siendo imaginada como una persona coqueta, presumida y en ocasiones caprichosa. De este modo le gusta jugar con perfumes³⁰, probarse ropa³¹ y pelucas³² o disfrutar de un día en la peluquería³³. Pero Sue no solo quiere cuidar su belleza personal sino que tampoco le hace gracia el descuidar su vida social por eso le gusta ir a las fiestas y reforzar sus amistades³⁴.

Dentro de este mismo apartado hemos de mencionar el episodio en el que tras ser derrotada por un supervillano, éste le inflinge a Sue el peor de los castigos: convertirla en su sirvienta y lo que es peor robarle su belleza exterior, quizá pensando los guionistas que el mayor daño que se le puede realizar a una dama es el de quitarle su belleza física pues, de este modo, anulan en último término su propia razón de ser, afeándola a los ojos del mundo y del espectador³⁵.

Pero en el cultivo de la feminidad que aquí estamos ejemplificando cabe un apartado más, una labor mucho más grandiosa que únicamente puede corresponder a un personaje femenino y es el cuidar y respetar las cualidades morales. Cualidades que se personifican en nuestra protagonista convirtiéndola en un ser bondadoso, amable, dócil y obediente. Este hecho se ejemplifica sobre el papel obligando a Sue a prestar especial atención a ciertos seres malvados a la par que graciosos resaltando su personalidad frágil e infantil³⁶ o defendiendo a los malos cuando se encuentren ante una pelea en minoría a pesar de ir en contra de sus compañeros³⁷.

ropa de calle, es decir, ir desnuda, lo que generaba un grave problema de decoro; la solución la aportaría la inventiva de Reed ideando unos trajes cuyas moléculas permeabilizaban el poder de Susan.

²⁹ *FFC*, N° II, pag 7 (ver imagen 1).

³⁰ *FFC*, N° VIII, pag 37

³¹ *FFC*, N° IX, pag 32 o N° 11, pag 14 (ver imágenes 5 y 6).

³² *FFC*, N° XI, pag 4 (ver imagen 3)

³³ *FFC*, N° VIII, pag 4.

³⁴ *FFC*, N° IV, pag 2 (ver imagen 7).

³⁵ *FFC*, N° VIII, pag. 44 (ver imagen 4).

³⁶ *FFC*, N° VI, pag. 12.

³⁷ *FFC*, N° III, pag. 37 o N° V pag. 23.

Sue Storm se ha introducido en el cosmos del superhéroe por un accidente nuclear, su superpoder es algo que nunca ha deseado pero que soporta como un don, un regalo del cielo, y en razón del servicio que le puede hacer a la sociedad sacrifica su vida y su mundo a cambio de otro donde tendrá que luchar sin descanso contra el mal que amenaza su entorno y todo lo que conoce. Este sacrificio no implica que a ella le guste la violencia sino todo lo contrario, Sue desdén todo tipo de crueldad y aprovecha cualquier ocasión para demostrarlo, por lo que no suele participar en las luchas que emprenden sus compañeros, permaneciendo siempre que puede al margen³⁸. Sue representa la bondad personificada no dudando en ser la primera en donar su vida o en sacrificarse por salvar el mundo, llegando a declarar “Mi vida no tiene importancia... la humanidad debe salvarse”³⁹.

Pero la ausencia de Sue también es significativa en lo que a la participación en la acción se refiere. Es un miembro pasivo, que apenas aporta ideas o soluciones al grupo evidenciándose este hecho en la escasez de diálogos donde ella lleve la iniciativa. Es decir, además de invisible, silenciada y cuando se manifiesta lo hace para suplicar que las cosas salgan bien⁴⁰.

A cambio de estos sacrificios se le permitirán pequeñas concesiones de rebeldía, acciones que en un principio nada tienen que ver con el modelo femenino que se nos presenta, pero que contribuyen a consolidar el estereotipo que se nos ofrece, ya que en el fracaso de estas acciones está el reforzamiento del discurso patriarcal y el deseo de fortalecer una construcción idónea del género femenino.

A este respecto un punto de inflexión es el capítulo ocho donde la protagonista recibe una carta de sus admiradores en la que se quejan de la escasa participación que tiene dentro del grupo de superhéroes. A partir de entonces las acciones de Sue se multiplicarán, igual que sus diálogos y sus contribuciones a la victoria del grupo. Una de estas pequeñas concesiones que se le permiten será la de luchar individualmente contra sus enemigos, como contra el Doctor Muerte en el capítulo nueve, o también tener ideas que los saquen de apuros, ideas que por supuesto, el chico inteligente, el jefazo Reed Richards, tendrá al mismo tiempo.

³⁸ *FFC*, N° I, pag. 44 o N° X pags. 40-47.

³⁹ *FFC*, N° II, pag. 45.

⁴⁰ *FFC*, N° IX, pags. 14-18.

Como ya hemos señalado anteriormente una actividad muy característica otorgada a las mujeres en los medios audiovisuales es la de operar como objeto de deseo, suscitar la mirada y la aprobación del conjunto masculino, y por ello la inmensa mayoría de actividades que la joven emprende ajena a las misiones del grupo de los cuatro fantásticos es la de actuar y representar papeles en televisión, bien como actriz de cine en Hollywood⁴¹ o bien como estrella de la televisión⁴². De nuevo, encontramos a una mujer representada como objeto, un espectáculo en sí mismo y que mejor manera que exponerla delante de los telespectadores, ajena a las funciones que emprenden el resto de sus compañeros, actividades “de índole” exclusivamente masculina: realizar experimentos científicos, conducir o trucar extravagantes coches, entrenar en el gimnasio, dar conferencias, trabajar en el circo o “ligar”.

En los textos analizados se transmite la sensación de que la actividad de “ligar” exclusivamente pertenece a la esfera masculina, en concreto a los varones que se corresponden con los clichés de guapo y de fuerte⁴³. De lo que se desprende la conclusión de que el otro componente masculino -la inteligencia- no debe prestarse a esos “infantiles juegos”. ¿Pero qué ocurre con los personajes femeninos de la historieta? La marginación de la mujer es extensible a este campo de las relaciones sociales, pues si bien un punto importante de la acción se encuentra en lo que se refiere a los sujetos receptores del amor de la joven, en ningún momento, su tratamiento es comparable al del resto de sus compañeros. A pesar de que desde un principio se intuye una relación muy estrecha entre Susan Storm y Reed Richards, este vínculo parece diluirse ante las inseguridades y dudas de nuestra joven protagonista, sobre todo con la aparición de otros personajes masculinos ante los que demuestra su encandilamiento (evocando el amor del villano Namor o sintiéndose atraída por otros héroes como el hombre hormiga). Pequeñas concesiones de rebeldía que se le brindan a la protagonista y que vienen a reforzar los tópicos cinematográficos y literarios de que “a las chicas buenas siempre les gustan los chicos malos y poco convenientes”. En cambio estas acciones

⁴¹ *FFC*, N° VII, pag. 30 o N° VIII, pag. 11.

⁴² *FFC*, N° VIII, pag. 31 o N° IX, pag. 9.

⁴³ Ya habíamos señalado como una de las actividades de Johnny Storm –el guapo- era la de mantener múltiples y sucesivas relaciones amorosas, lo mismo que su compañero Ben Grimm – el fuerte- por lo menos hasta que estableció una unión estable con Alicia, vínculo que sin duda no dejaría de generar suculentos análisis debido a su posición de debilidad (su ceguera) frente al rol que ocupa la Cosa dentro del grupo.

también contribuyen a fortalecer el carácter de los protagonistas, es decir, de la indecisa Susan frente al correcto Reed Richards, pretendiente incondicional que esperara fielmente a que su amada se decida y ponga fin a sus pequeños e inocentes escarceos, a la vez que se mantiene la expectación de los lectores ansiosos por presenciar la culminación de la unión en una esperadísima boda, acontecimiento que ocurrirá poco tiempo después⁴⁴ (forzado más bien por las convenciones sociales que por el interés suscitado en los lectores incondicionales de la serie).

Pero aún quedan tópicos que adjudicar a nuestra protagonista, como los atributos de debilidad e hipersensibilidad, cualidades que toda dama debería tener. Por esta razón los creadores no dudan en provocar el desmayo de Sue⁴⁵, generar la pérdida de control de su invisibilidad ante una situación de pánico⁴⁶ o demostrar su acendrada debilidad de carácter siendo la primera en arrojar la toalla⁴⁷ y lamentarse de sus fallos los que deberán ser subsanados por sus “valientes” compañeros⁴⁸.

Esta es la única manera y razón por la que sus camaradas puedan permitirse el lujo de comportarse con ella de una manera paternalista, cuidándola y mimándola, (aunque no la ayuden a limpiar la casa), protegiéndola en los enfrentamientos directos y ayudándola en los esfuerzos físicos⁴⁹. Como excusa para estas actividades, los guionistas contribuyen facilitando la acción del héroe (que no sólo lo es para los espectadores sino también para su única compañera de reparto), presentando a Sue como el objeto a salvar, situándola en el trance de ser rescatada, puesto que siempre es tomada como rehén, poniendo en peligro a sus compañeros al tener que liberarla, siendo numerosas las ocasiones en las que se repite este mismo patrón⁵⁰. Esta debilidad se subsanaría de cierto modo si a Susan le proporcionasen un poder ofensivo en vez de ser la única en presentar un poder exclusivamente defensivo, atributo que le otorga la

⁴⁴ *Fantastic Four* annual numero 3, 1965.

⁴⁵ *FFC*, N° III, pag. 41.

⁴⁶ *FFC*, N° VI, pag. 32.

⁴⁷ *FFC*, N° X, pag. 45.

⁴⁸ Será muy común encontrar en los diálogos femeninos diferentes onomatopeyas o gestos que evidencien la supuesta debilidad de carácter atribuida al género femenino. Los más comunes son los gestos de llevarse las manos a la cara en actitud de sorpresa o miedo y la incorporación a los diálogos de la onomatopeya SNIF (to sniff, verbo que en inglés significa absorber por la nariz), símbolo inequívoco de afligimiento y gimoteo de las emisoras.

⁴⁹ *FFC*, N° VII, pag. 7. (ver imagen 8)

⁵⁰ *FFC*, N° VII, pag. 18 o N°VIII, pag. 41.

dudosa capacidad de volverse invisible ante los demás. Los guionistas se vieron forzados a aumentar sucesivamente las capacidades de Susan Storm, incrementando el control de su invisibilidad sobre los objetos que la rodean y dotándola de un campo de fuerza que subsanara su condición de presa fácil, claro que este hecho se produce una década después de su nacimiento.

4. Una imagen vale más que mil palabras

Hemos seleccionado una pequeña muestra de las imágenes que dan significado al presente trabajo.



Imagen 1



Imagen 2

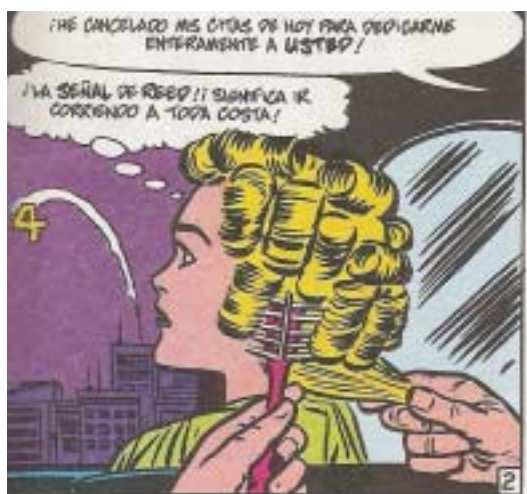


Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10

Conclusiones

Con este análisis hemos querido demostrar que los *comic-books* pueden convertirse en una magnífica fuente de estudio sobre los mecanismos informales que utiliza el orden establecido para transmitir sus mensajes y reforzar sus valores. A lo largo de estas páginas hemos podido observar la marginación a la que estaba sometida la chica invisible, una mujer prototípica de su época y atrapada en un mundo eminentemente masculino, pudiendo comprobar como su alias se convierte en una magnífica metáfora de la situación de millones de mujeres que a diario tratan de abrirse un hueco en una sociedad construída sobre un orden patriarcal excluyente.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR CARRETERO, Pilar y RUIZ FRANCO, Rosario (ed), *Representación, Construcción e interpretación de la Imagen Visual de las Mujeres*, X Coloquio Internacional de AEIHM, Sevilla, ed. Archiviana, 2003.
- DANIELS, Les, *Cinco fabulosas décadas de comics*, Marvel, Barcelona, Planeta-DeAgostini, 1991
- GASCA, Luis y GUBERN, Román, *El discurso del comic*, Madrid, ed. Cátedra, 1988.
- KAPLAN, E. Ann, *Las mujeres y el cine; a ambos lados de la cámara*, Madrid, ed. Crítica, 1988.

LEE, Stan y KIRBY, Jack, *Fantastic Four Classic*, Barcelona, Planeta-DeAgostini, 1993-1994.

RAMÍREZ, J. Antonio, *El comic femenino en España*, Madrid, ed. Cuadernos para el diálogo, 1975.

VIDAL, Jaume y otros, *De Yellow Kid a Superman. Una visión social del comic*, Barcelona, ed. Fundació J. Comaposada y Milenio ed., 1999.