



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA **26**

AÑO 2014
ISSN 1130-0124
E-ISSN 2340-1451

SERIE V HISTORIA CONTEMPORÁNEA
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

HISTORIA Y CÓMIC
DANIEL BECERRA ROMERO (ED.)

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2014
ISSN 1130-0124
E-ISSN 2340-1451

26

SERIE V HISTORIA CONTEMPORÁNEA
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfv.26.2014>

HISTORIA Y CÓMIC
DANIEL BECERRA ROMERO (ED.)



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie V está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: dice, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2014

SERIE V - HISTORIA CONTEMPORÁNEA N.º 26, 2014

ISSN 1130-0124 · E-ISSN 2340-1451

DEPÓSITO LEGAL M-21037-1988

URL: <http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFV>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN

Ángela Gómez Perea · <http://angelagomezperea.com>

Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

PELIGROSAMENTE BELLA: EL MENSAJE EN LAS AVENTURAS DE CATWOMAN DURANTE LA EDAD DE ORO DEL CÓMIC ESTADOUNIDENSE (1940–1954)

DANGEROUSLY BEAUTIFUL: THE MESSAGE IN CATWOMAN ADVENTURES THROUGHOUT THE GOLDEN AGE OF AMERICAN COMIC BOOKS (1940–1954)

José Joaquín Rodríguez Moreno¹

Recibido: 12/02/2014 · Aceptado: 23/06/2014

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfv.26.2014.14515>

Resumen

Catwoman fue una de las villanas más populares de la Edad de Oro del cómic estadounidense, algo poco común en una industria donde la mayoría de los personajes populares eran héroes y hombres. Este artículo se plantea cuál fue el mensaje de las aventuras de Catwoman durante sus primeros años. Para responder a esta pregunta analizaremos tanto la forma en que se producían los *comic books* como lo que decían las historietas publicadas entre 1940 y 1954. Este análisis nos ayudará a comprender mejor los estereotipos de género y los mensajes subconscientes en la historieta y revelará el auténtico significado de los relatos de Catwoman.

Palabras clave

estudios sobre la historieta; estudios culturales; estudios de género; Catwoman; Batman

Abstract

Catwoman was one of the most popular villains in Golden Age, something odd in an industry as comic books where most of the popular characters are male

1. Coordinador del «Programa Tebeoteca» de la Universidad de Cádiz, tebeoteca@uca.es

and heroes. This article wants to find out what was the message in Catwoman adventures throughout her first years. To answer it we will analyse both how comic books were created and what was told by the stories published between 1940 and 1954. This analysis will help us to understand better gender stereotypes and subconscious messages in comics and will uncover the actual meaning in Catwoman stories.

Keywords

Comic Book Studies; Cultural Studies; Gender Studies; Catwoman; Batman

1. INTRODUCCIÓN

En un mundo como el de la historieta, en el que la mayoría de los personajes que logran la fama son héroes masculinos, no deja de sorprender el caso de Catwoman, que ha alcanzado una popularidad mucho mayor de la que cabría de esperar en una villana. Este interés del público se debe, en buena medida, a una serie de elementos como son la independencia y ambigüedad del personaje por un lado, además del sensual juego del gato y el ratón que desarrolla con Batman. Pero aunque estos elementos han sido característicos de Catwoman desde su primera aparición en 1940, la interpretación que los autores y el público han hecho de los mismos ha variado con el tiempo. Así, aunque en los últimos veinticinco años los lectores han conocido a Catwoman como un personaje autosuficiente, inteligente y dispuesto a ayudar al héroe en los momentos de necesidad, esta visión positiva de la villana poco o nada tiene que ver con la que se ofreció entre principios de los años cuarenta y mediados de los cincuenta. En las siguientes páginas nos vamos a plantear cuál era exactamente el mensaje que lanzó Catwoman durante sus primeros quince años de vida, cómo se interpretaron las características del personaje y qué nos dice todo ello de la sociedad y la industria en las que fue concebida esta villana. Para ello, prestaremos atención no solamente a lo que las historietas decían, sino también al modo en que estas eran producidas.

2. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

2.1. EL ESTUDIO DEL CÓMIC COMO PARTE DE LA CULTURA

El estudio y análisis de los cómics ha sido, hasta hace muy poco, un tema puramente marginal en las universidades, donde tradicionalmente se ha manejado una definición de cultura cerrada, estudiándose solamente aquello que se consideraba que poseía una gran calidad artística. Y es que, efectivamente, si comparamos los cómics estadounidenses con las obras literarias de las que fueron contemporáneos, poco o nada pueden hacer aquellas historietas de ocho páginas, pobremente coloreadas y en no pocas ocasiones torpemente narradas, por igualar *Las uvas de la ira* de John Steinbeck o *El guardián entre el centeno* de J.D. Salinger. No obstante, en la actualidad se está produciendo una reinterpretación más abierta del término cultura, aceptándose todo aquello que ha sido dicho o pensando, sin importar su origen o el valor que se le haya dado, pues ya no solo importa cómo se expresa una obra, sino también lo que nos dice, la forma en que se produce, cómo circula y, por supuesto, también cómo se consume².

2. STOREY, John: *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Athens, The University of Georgia Press, 2003, pp. 2-3.

Por ello, hoy es fácil incluir al cómic dentro de esta nueva definición de cultura, la cual Catherine Belsey define como:

Todo el rango de prácticas con significado: rituales, relatos, formas de entretenimiento, estilos de vida, deportes, normas, creencias, prohibiciones y valores. En nuestra sociedad globalizada eso incluye el arte y la ópera, la moda, el cine, la televisión, los viajes y los videojuegos. La cultura reside en el significado de estas prácticas, los significados que aprendemos³.

¿Pero por qué tiene valor el estudio de la cultura? Para Urie Bronfenbrenner, la cultura es una parte fundamental del sistema ecológico en el que se desarrolla el ser humano, el cual no solo se ve influenciado por las relaciones interpersonales que vive de primera mano (en el hogar, con el grupo de iguales, en los espacios educativos y laborales, etc.), sino que también va adaptándose y desarrollándose a medida que entra en contacto con las ideologías, las culturas y las subculturas que existen a su alrededor⁴. Es por ello que John Storey coincide con Belsey en señalar la importancia de los significados, pues la cultura nos ayuda a representar la realidad y, por lo tanto, a darle sentido a nuestro entorno⁵. Esta es la razón por la que autores como Carlos Lomas y Miguel Ángel Arconada señalan la relevancia de estudiar la cultura a la hora de analizar los roles de género:

La construcción de las identidades masculinas y femeninas en las sociedades humanas ya no es solo el efecto natural e inevitable del azar biológico, sino también, y sobre todo, del influjo cultural (y en consecuencia sujeto a cambios) de una serie de factores económicos, familiares, escolares, ideológicos y sociales (...) En este contexto cobra una especial relevancia la indagación sobre el papel que desempeña el lenguaje (tanto en las interacciones verbales como en los contextos de la cultura de masas) no solo en la comunicación entre las personas, sino también en su representación del mundo y en la regulación de las conductas humanas⁶.

Se llega al punto de que, en no pocas ocasiones, las obras culturales nos dicen sobre su época cosas que los propios autores no saben que están transmitiendo, pues lo que hacen es reflejar las creencias de su tiempo⁷. No obstante, tampoco podemos caer en el error de considerar que las personas somos víctimas indefensas de la cultura. Antes al contrario, Bronfenbrenner señala que existe un diálogo continuo entre el individuo y la cultura, a lo que Michel de Certeau añade la posibilidad de subvertir el mensaje de la cultura para favorecer los intereses de un

3. BELSEY, Catherine: *Culture and the Real*. Nueva York, Routledge, 2005, p. 9.

4. BRONFENBRENNER, Urie: *La ecología del desarrollo humano*. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 41-45 y 281.

5. STOREY, *op. cit.*, pp. 5-6.

6. LOMAS, Carlos & ARCONADA, Miguel Ángel: «La construcción de la masculinidad en el lenguaje y en la publicidad», en LOMAS, Carlos (ed.): *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*. Barcelona, Paidós, 2003, p. 146.

7. BURKE, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 39.

individuo o un colectivo que, al carecer de la capacidad de representarse, utilice elementos ya existentes, otorgándoles nuevos significados⁸.

2.2. METODOLOGÍA EMPLEADA

A la hora de estudiar una obra cultural, J.B. Thompson señala tres posibilidades: estudiar la forma en que esta se produce y distribuye, analizar el mensaje que ofrece o, finalmente, observar tanto la recepción de la obra como la apropiación de esta que el público hace⁹. El presente artículo tiene en cuenta estos tres factores, si bien los desarrolla acorde a las posibilidades que ofrecen las diversas fuentes de las que disponemos.

En el caso de la producción y la distribución, seguimos la recomendación de Jean-Paul Gabillet, quien concibe la creación de los cómics como una relación interdependiente entre los aspectos empresariales y los artístico-creativos, de tal forma que es imposible comprender la producción sin tener en cuenta ambos factores¹⁰. Para ello vamos a emplear tanto declaraciones de los autores y editores como cifras de venta y publicación, intentando ofrecer, si bien de manera escueta, un marco general que permita entender cómo funcionaba la industria del cómic estadounidense en el periodo que estudiamos y de qué manera pudo influir a las historietas que aquí analizamos. Con respecto al mensaje, hemos leído y analizado las dieciocho historietas en las que Catwoman apareció como villana o coprotagonista entre 1940 y 1954, además de otras dos historietas de ese mismo periodo en las que se relata el origen de Batman. A lo largo del texto desengranaremos el mensaje de dichas historietas y el rol de la villana.

La recepción y apropiación que el público hace resulta más compleja, puesto que tenemos escasas cifras de ventas y no existen análisis de mercado que señalen el sexo ni la edad del público lector. Además, aunque tenemos constancia de que DC Comics recibía cartas en las que los lectores ofrecían algunos datos personales y daban su impresión sobre las historietas que habían leído, los títulos de Batman no incluían una sección de correo durante los años que enmarca nuestro estudio, y puesto que la correspondencia solía ser destruida una vez era leída, apenas vamos a poder arrojar información directa sobre los lectores. Por lo tanto, nos vemos obligados a reconstruir la recepción de las historietas dependiendo del número de apariciones de Catwoman (a más apariciones haga, entenderemos que mayor será

8. DE CERTEAU, Michel: *The Practice of Every Day Life*. Berkeley, University of California Press, 1988, p. 18.

9. THOMPSON, J.B.: *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in The Era of Mass Communication*. Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 303.

10. GABILLIET, Jean-Paul: *Of Comics and Men. A cultural History of American Comic Books*. Jackson, University Press of Mississippi, 2010, p. 111.

su popularidad), el aumento de ventas de los cómics en los que aparece Batman y las percepciones de algunos autores.

3. LA PRODUCCIÓN DE LAS HISTORIETAS

Las historietas en las que apareció Catwoman no fueron creadas por una única persona, sino por un grupo de autores trabajando para una misma editorial. Por ello, para entender al personaje, tenemos que comprender primero el contexto en que apareció, a saber, una joven industria del *comic book* y una pequeña editorial llamada DC Comics que estaba en pleno proceso expansivo.

3.1. LA CREACIÓN DE LAS HISTORIETAS

Los *comic books* se habían comenzado a comercializar con cierto éxito en 1933 de la mano de pequeños inversores que emplearon los servicios de jóvenes guionistas y dibujantes con escasa experiencia¹¹. En un primer momento, estas publicaciones se centraron sobre todo en el humor y en las reediciones de historietas publicadas en la prensa, pero la aparición de Superman, un personaje completamente original, consiguió que el título en donde se publicaban sus aventuras, *Action Comics* de la editorial DC Comics, pasase de vender 200.000 ejemplares a 500.000 a lo largo de 1938, despertando un repentino interés por los superhéroes¹². Uno de los editores de DC Comics, Vince Sullivan, pidió ideas para nuevos personajes que pudieran capitalizar el éxito de Superman¹³, recibiendo una propuesta del guionista Bill Finger y el dibujante Bob Kane: Batman, un personaje que bebía de la novela popular, el cine, las tiras de prensa y los seriales de radio¹⁴.

El éxito de Batman fue arrollador: comenzó publicándose en *Detective Comics* (1939), obteniendo luego una segunda cabecera titulada simplemente *Batman* (1940) y compartiendo protagonismo con Superman en *World's Finest Comics* (1941). Sus ventas también aumentaron, de tal modo que, si las editoriales Timely Comics (la actual Marvel Comics), Street and Smith Publications o David McKay Publications vendían durante la primera mitad de los años cuarenta entre los 250.000 y los 500.000 ejemplares de cada una de sus series¹⁵, cada número de *Batman*

11. MARX, Barry, HILL, Thomas & CAVALIERI, Joey: *Fifty Who Made DC Great*, Nueva York, DC Comics, 1985, pp. 4–11.

12. WRIGHT, Bradford W.: *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2003, p. 9.

13. DANIELS, Les: *DC Comics, a Celebration of the World's Favorite Comic Book Heroes*, Nueva York, Billboard Books, 2003, pp. 32–33.

14. DANIELS, Les: *Batman: The Complete History*, San Francisco, Chronicle Books, 2004, pp. 18–25.

15. CARLSON, Mark: «Funny Business: a History of the Comic Industry», *The Nostalgia Zine*, 1.1, edición digital publicada en 2005, consultada el 24 de marzo de 2013, http://www.nostalgiazone.com/doc/zine/05_Q1/funnybusiness.htm.

alcanzaba los 913.000 ejemplares vendidos en 1942, cifra que aumentó hasta 1.451.000 ejemplares en 1946¹⁶. Al mismo tiempo, el número de páginas protagonizadas por Batman también se incrementó, y si en 1940 sus aventuras sumaban 285 páginas al año, para 1944 ya eran 412 páginas y 448 en 1949. A consecuencia de ello, la forma de producción fue variando: originalmente los cómics eran escritos por Finger e ilustrados por Kane, si bien este pronto tuvo que contar con dos ayudantes, Jerry Robinson y George Roussos¹⁷. Pero a medida que DC Comics fue creciendo, los propietarios apostaron por un sistema de trabajo más organizado, con profesionales trabajando de manera separada en áreas especializadas (editores de guión, editores artísticos, guionistas, dibujantes, entintadores, etc.), llegando a convertirse en un modelo a imitar por toda la industria del *comic book*¹⁸. Esto llevó a que el papel de los creadores de Batman fuese cada vez menor, apareciendo nuevos guionistas como Alvin Schwartz, Bill Woolfolk, Ed-



FIGURA 1. EN LA PRODUCCIÓN DE UNA SOLA HISTORIETA LLEGABAN A PARTICIPAR MEDIA DOCENA DE PERSONAS, EN OCASIONES MÁS. DC COMICS TENDIÓ A ESPECIALIZAR A SUS EMPLEADOS Y A PRODUCIR SUS CÓMICS IMITANDO EL SISTEMA DE PRODUCCIÓN EN CADENA, COMO MUESTRA ESTA IMAGEN DE LAS OFICINAS DEDICADAS A LOS DIBUJANTES EN DC COMICS DURANTE LOS PRIMEROS AÑOS CUARENTA. FUENTE: *AMAZING WORLD OF DC COMICS* N.º 10, NUEVA YORK, DC COMICS, ENERO 1976, P. 6. © DC COMICS.

mond Hamilton o David Vern, y dibujantes como Ray Burnley, Charles Paris, Lew Schwartz, Win Mortimer, Sheldon Moldoff, Dick Sprang o Stan Kaye (véase fig. 1)¹⁹.

Obviamente, al aumentar el número de personas implicadas en la producción de las historietas existía el peligro de que cada autor interpretase a los personajes de formas diferentes, tanto a nivel de guión como de dibujo. Para evitar tal eventualidad y dar una unidad a la producción, los editores comenzaron a jugar un papel mayor a la hora de crear las historietas. De esta manera, el editor Whitney Ellsworth era quien indicaba a los dibujante cuál debía ser el motivo y el diseño de la portada de cada número, mientras que el también editor Jack Schiff discutía con los guionistas las ideas para guiones, el desarrollo de los personajes y los giros

16. *Ibidem*.

17. Jerry Robinson entrevistado por la redacción de *The SilverAge Sage*, subido en 2008 y consultado el 16 de diciembre de 2011, http://www.wtv-zone.com/silverager/interviews/robinson_3.shtml.

18. RAPHAEL, Jordan & SPURGEON, Tom: *Stan Lee and the Rise and Fall of the American Comic Book*, Chicago, Chicago Review Press, 2003, p. 75.

19. La información sobre los autores está extraída de la web *Comic Book Database* consultada el 23 de mayo de 2013, para la serie *Batman* <http://www.comics.org/series/141/>, y para la serie *Detective Comics* <http://www.comics.org/series/87/status/>.

de la trama²⁰. Para que las historietas mantuvieran una cierta unidad, los editores desarrollaron una serie de fórmulas tanto gráficas como narrativas que servían de guía para los autores a la par que buscaban repetir los elementos que al público más le había gustado, de tal manera de que cada historietita fuera diferente y al mismo tiempo presentase patrones conocidos y apreciados por los lectores, algo habitual en la cultura popular²¹. Uno de los editores de DC Comics, Sheldon Mayer, llegó a definir a un buen autor como aquel capaz de trabajar siguiendo las fórmulas: «Un buen currante era un escritor capaz de coger una fórmula estandarizada y repetirla mes tras mes sin que perdiese su encanto»²². De este modo, aunque las historietas estaban siendo producidas por un equipo humano grande, su tono y su mensaje era controlado por un grupo muy reducido de personas, favoreciendo la existencia de una unidad en el mensaje.

3.2. LA CREACIÓN DE CATWOMAN

La aparición de Catwoman como rival de Batman se produjo en la primavera de 1940, un momento en el que el hombre murciélago estaba llamando ya la atención del público, si bien la mayoría de las historietas seguían corriendo todavía a cargo de Finger y Kane, con aportaciones menores de otros autores²³. El dibujante describía así las razones para la creación de la villana:

Sabíamos que necesitábamos una *nemesis* femenina para dar atractivo sexual a la serie. [Bill Finger] y yo decidimos crear una enemiga que fuera un poco amistosa y que cometiera crímenes, pero que al mismo tiempo fuese un interés romántico en la más bien estéril vida de Batman. Era una especie de Batman femenino, excepto que ella era una villana y Batman un héroe. Pensamos que debería haber un juego del gato y el ratón entre ellos. Él intentaría reformarla y atraerla al lado de la ley y el orden²⁴.

Aunque el traje de Catwoman fue evolucionando a lo largo de sus primeras apariciones, el concepto del personaje quedó establecido desde el primer momento: una hermosa ladrona de joyas que domina el maquillaje y los disfraces, por lo que puede hacerse pasar por cualquier persona, lo que facilita que tenga numerosas identidades tras las cuales esconde su misterioso pasado²⁵, lo que ayudó a crear alrededor de ella un aura de misterio. Pero además de misteriosa, Catwoman era

20. DANIELS, Les: *DC Comics, a Celebration of the World's Favorite Comic Book Heroes*, op. cit., p. 40.

21. ECO, Humberto: *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Editorial Lumen y Tusquets, 2001, pp. 243–246.

22. «Origins of the Golden Age: Sheldon Mayer», Sheldon Mayer entrevistado por Anthony Tollin en *Amazing World* #5, Nueva York, DC Comics, marzo–abril 1975, p. 6.

23. *Ibidem*.

24. KANE, Bob & ANDRAE, Tom: *Batman and Me*. Guerneville, Eclipse Books, 1989, pp. 105–106

25. En *Batman* #1 (primavera 1940), *Batman* #2 (verano 1940), *Batman* #10 (abril–mayo 1942), *Batman* #15 (febrero–marzo 1943) y *Batman* #22 (abril–mayo 1944).

descrita como poseedora de «un hermoso rostro juvenil»²⁶, idea que se veía reforzada por la sensual manera en que los artistas la dibujaban, dotándola de una hermosa figura y, sobre todo, de unas piernas largas y estilizadas²⁷.

La fórmula más habitual empleada en las historietas en las que aparecía Catwoman solía mostrar a la villana preparando una serie de robos de joyas. Durante las primeras páginas, la villana cometía sus fechorías sin problemas, pero la intrusión de Batman acababa desbaratando sus planes. Durante el enfrentamiento que tenía lugar en las últimas páginas, los sentimientos entre ambos afloraban de una u otra manera, unas veces con Batman dejándola escapar, pero más comúnmente con ella salvándole o perdonándole la vida²⁸. La fórmula se mantuvo inalterada hasta 1947, cuando sufrió una variación: aunque Catwoman seguía cometiendo crímenes, la pasión entre ella y Batman quedaba mitigada al mismo tiempo que las historias adquirían un tono más didáctico, estando los crímenes relacionados con cuentos clásicos, leyendas o hechos históricos que instruyeran al lector²⁹. A finales de 1950, después de haber estado ausente de las aventuras de Batman durante un año y medio, encontramos la tercera y última innovación del periodo, con Catwoman volviéndose una mujer honrada tras descubrir su verdadera identidad, Selina Kyle, ayudando a Batman y Robin a resolver diversos crímenes³⁰. Aunque los editores recuperaron en 1954 la fórmula original, transformando a Catwoman nuevamente en una villana con una relación ambigua con el hombre murciélago³¹, esta apenas se empleó un par de veces, pues en 1955 Catwoman simplemente desapareció durante más de una década de las publicaciones de DC Comics.

3.3. EL CONSUMO DE LAS HISTORIETAS

Aunque carecemos de cifras detalladas sobre las ventas y el público de las historietas de Batman, el aumento de títulos en los que apareció el personaje, la multiplicación del número de páginas y el incremento de las cifras de ventas de su cabecera principal durante los años cuarenta nos permite afirmar que el personaje tuvo un gran éxito entre un público que posiblemente fuera en buena medida infantil y adolescente, puesto que los cómics, fáciles de adquirir, sencillos de ocultar y económicos, eran lecturas que los adultos no podían controlar, por lo que llegaron a convertirse en una parte muy importante de la cultura juvenil (véase FIG. 2)³². Para

26. En *Batman* #1 (primavera 1940).

27. El disfraz debutó en *Batman* #35 (junio-julio 1946) y siguió empleándose con algunas modificaciones, principalmente para resaltar la figura de la villana, en los años siguientes.

28. A partir de *Batman* #1 (primavera 1940).

29. A partir de *Batman* #42 (agosto-septiembre 1947).

30. A partir de *Batman* #62 (diciembre 1950-enero 1951).

31. En *Detective Comics* #203 (enero 1954).

32. WRIGHT, *op. cit.*, p. 93.

muchos, aquellas lecturas eran una forma de aprender más, como recuerda Suzan Loeb, una aficionada que acabó trabajando en la industria del cómic: «Crecí con los *comic books* y fueron una parte muy importante de nuestras vidas. Hicieron que la gente leyera y aprendieran sobre muchas cosas...»³³. Y aunque no sabemos el número de mujeres que leían aquellas historietas, no debió ser escaso, puesto que Kane reconocía que al crear a Catwoman estaba intentando no solo interesar al público masculino, sino también al femenino:



FIGURA 2. UN ADOLESCENTE HOJEA UN *COMIC BOOK* A LA PUERTA DE UN *DRUGSTORE* EN DES MOINES, IOWA, EN 1945. FUENTE: *LIFE MAGAZINE*, [HTTP://LIFE.TIME.COM/CULTURE/IN-PRAISE-OF-CLASSIC-COMICS-AND-COMIC-STRIPS/#15](http://life.time.com/culture/in-praise-of-classic-comics-and-comic-strips/#15). © TIME INC.

Pensamos que [Catwoman] debería atraer a las lectoras para que se identificaran con ella tanto como con Batman. También pensamos que los lectores masculinos agradecerían recrearse la vista con una mujer sensual. Así que entró en la serie tanto para los chicos como para las chicas, como una contrapartida femenina de Batman³⁴.

El éxito de Catwoman parece que fue inmediato, pues su número de apariciones la convierte en la tercera villana más importante de la serie en el periodo que estudiamos, tan solo por detrás del Joker y el Pingüino, y superando con creces a otros criminales clásicos como Dos Caras, el Sombrero Loco, el Espantapájaros, Hugo Strange, el Acertijo, Clayface o Tweedledum y Tweedledee.

No obstante, no está claro a qué se debió el cambio de fórmulas, si a una pérdida de popularidad que obligó a reinventar el papel de la villana, a los deseos de los lectores que escribían a la editorial o al interés de DC Comics por mostrar un personaje con contenido educativo, explicando este último caso el cambio de fórmulas de 1947 y 1950, pero no el de 1954.

33. Suzan Loeb entrevistada por Jacque Nodell en la web *Sequential Crush*, subido el 27 de marzo de 2010 y consultado el 5 de agosto de 2012, <http://sequentialcrush.blogspot.com.es/2010/03/interview-with-suzan-loeb-aka-suzan.html>.

34. KANE & ANDRAE, *op. cit.*, pp. 106-107.

Otro misterio que se nos plantea es el de la desaparición de Catwoman. Aunque los editores de aquel entonces nunca ofrecieron información sobre el particular, es más que probable que la entrada en vigor en la industria del cómic de un código moral, el *Comics Code*, fuera la principal causa para su desaparición³⁵. Entre sus normas, el *Comics Code* establecía que no se podía mostrar a los criminales de forma que permitiera al lector conectar con ellos, que el crimen debía ser presentado como una actividad sórdida y que el bien debía triunfar sobre el mal, limitando además la sensualidad de las mujeres que aparecían en las historietas³⁶. No es de extrañar por lo tanto que Catwoman, cuyas apariciones incumplían todas estas normas, desapareciera como interés romántico de Batman y dejase lugar a una heroína, Batwoman. Así, la desaparición de Catwoman no habría sido fruto de una pérdida de interés por parte del público, sino de una serie de limitaciones legales.

4. EL MENSAJE DE LAS HISTORIETAS

4.1. LOS PERSONAJES Y SU GÉNERO

Desde su creación, Finger y Kane concibieron a Catwoman no solo como la *nemesis* de Batman, sino también como su opuesto. No es solo que Batman sea un hombre que luce a favor del orden y Catwoman una mujer que cometa crímenes, sino que la propia visión que ambos personajes tienen del mundo es diametralmente opuesta. Así, Batman se nos muestra como un millonario que da poca importancia a su fortuna, preocupado por otras personas como muestra su relación cercana con su pupilo Robin y su mayordomo Alfred, siendo además inteligente y capaz de dedicar largas horas al trabajo para hacer cumplir la ley³⁷. Por el contrario, Catwoman es una mujer sin recursos que adora el lujo pero desprecia el trabajo duro, no muestra interés hacia nadie salvo sus gatos (y ocasionalmente Batman) y emplea como armas el engaño y la belleza³⁸. El propio Kane llegaría a explicar que esta oposición entre Batman y Catwoman se debía a que representan lo masculino y lo femenino:

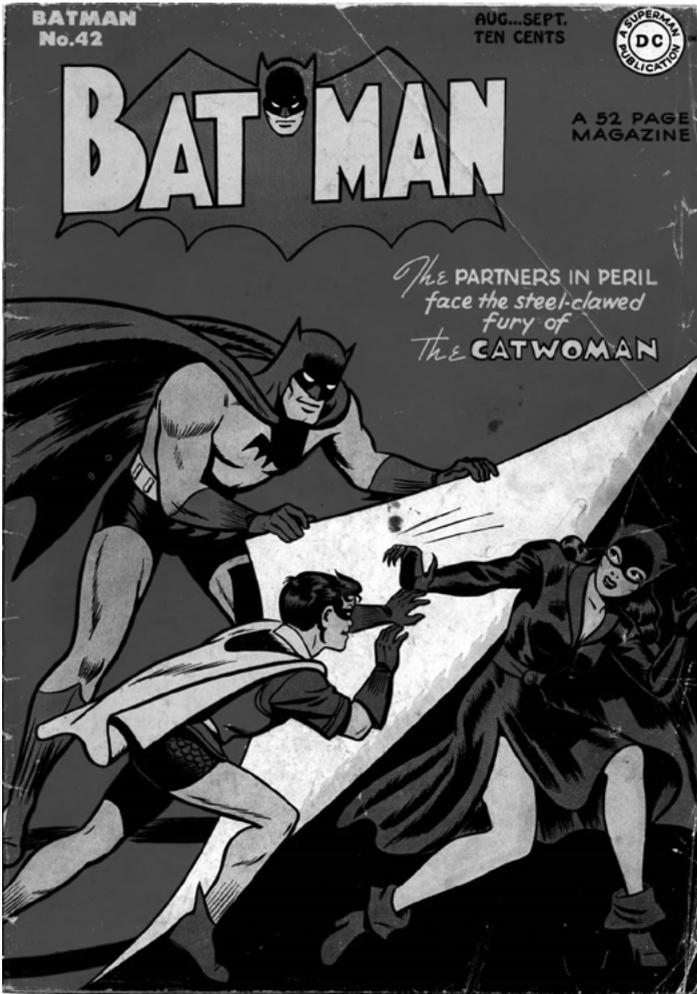
Sentía que las mujeres eran como las criaturas felinas y los hombres éramos más como los perros. Mientras que los perros son leales y amigables, los gatos son fríos, distantes y poco fiables. Me sentía más cómodo con los perros: los gatos eran tan difíciles de entender como las mujeres. Los hombres se sienten más seguros de ellos mismos cuando tienen un amigo al lado que cuando están

35. Para saber más sobre el *Comics Code* léase YBERG, Amy Kiste: *Seal of Approval. The History of the Comics Code*, Jackson, University of Mississippi, 1998.

36. Informe del senado *Senate Committee on the Judiciary, Comic Books and Juvenile Delinquency*, Washington DC, United States Government Printing Office, 1955, pp. 36–38.

37. En *Batman* #1 (primavera 1940), *Batman* #22 (abril–mayo 1944) y *Batman* #47 (junio–julio 1948).

38. En *Batman* #1 (primavera 1940) y *Batman* #15 (febrero–marzo 1943).



junto a una mujer. Siempre necesitamos mantener a las mujeres a cierta distancia. No queremos que nadie nos domine y nos robe la personalidad, y las mujeres tienen la costumbre de hacer eso³⁹.

Lo masculino y lo femenino se convierten, por lo tanto, en dos fuerzas que dotan de significado los encuentros de Batman y Catwoman, y que ayudan a configurar un mensaje, siendo imposible separar el género del mensaje de estas historietas (véase FIG. 3).

4.2. CRÍMENES DE MUJER

Catwoman se presenta desde un principio como una criminal diferente, pero no solo por su belleza y su ambigua relación con el héroe, sino también por sus objetivos, que quedan delimitados a causa de su sexo. En el universo ficticio de Batman, al igual que sucede en muchas obras de la cultura popular de la época como la novela negra de Dashiell Hammet *Red Harvest* (*Cosecha Roja*, 1929) o en la película de John Hus-

ton *The Falcon Maltese* (*El halcón maltés*, 1941), existe un claro contraste entre los objetivos de los hombres, que buscan obtener poder, riquezas o imponer algún tipo de ideología, frente a los objetivos de las mujeres, mucho más sencillos y

FIGURA 3. PORTADA DE *BATMAN* #42 (AGOSTO-SEPTIEMBRE 1947) DIBUJADA POR JACK BURNLEY Y CHARLES PARIS. EN ELLA SE PUEDE OBSERVAR AL MASCULINO HÉROE, CON SU BARBILLA CUADRADA Y SU CUERPO MUSCULADO, FRENTE A LA FEMENINA VILLANA, CON SUS LARGAS PIERNAS Y SU SENSUAL FIGURA. LO MASCULINO Y LO FEMENINO SIEMPRE ESTUVIERON PRESENTE EN LAS HISTORIETAS QUE ENFRENTABAN A BATMAN Y CATWOMAN ENTRE 1940 Y 1954. © DC COMICS.

39. KANE, Bob & ANDRAE, Tom: *Batman and Me*. Guerneville, Eclipse Books, 1989, pp. 107-108.



FIGURA 4. PÁGINA INTERIOR DE BATMAN #84 (JUNIO 1954) DIBUJADA POR SHELDON MOLDOFF Y STAN KAYE. EL LÁTIGO, LOS GRANDES OJOS, LOS LABIOS MAQUILLADOS, EL ESCOTE INSINUADO Y LA FALDA POR ENCIMA DE LAS RODILLAS AYUDAN A CONSTRUIR LA IMAGEN DE CATWOMAN COMO UNA VILLANA, OBTENIENDO A TRAVÉS DE TODOS ESTOS ELEMENTOS UN PODER QUE LA SOCIEDAD NO PERMITÍA A LAS MUJERES. NÓTESE QUE, AUNQUE LA PÁGINA ESTÁ FIRMADA POR BOB KANE, EN REALIDAD EL DIBUJO FUE REALIZADO POR OTROS AUTORES. © DC COMICS.

banales, que no buscan más que obtener bienes de lujo y ser el centro de atención. De este modo, no extraña que Catwoman se limite a robar joyas o abrigos de pieles⁴⁰ (dos de los bienes de lujo femeninos por excelencia), y en ocasiones incluso cometa los crímenes para satisfacer su ego y poder así aparecer en todos los medios de comunicación⁴¹.

También a diferencia de los hombres, Catwoman no suele combatir con el héroe cuerpo a cuerpo, dejando dicha tarea a sus secuaces. A pesar de ello, no es difícil encontrarla armada, principalmente con un látigo (véase FIG. 4), que ayuda a crear una iconografía violenta típica de las *femme fatales* en las que el arma se muestra como «un símbolo específico de su poder fálico antinatural»⁴². No obstante, justamente por no ser un poder natural el que detenta, sus secuaces (siempre hombres) suelen discutir su liderazgo e incluso volverse contra ella⁴³, algo que no le sucede a los demás villanos del hombre murciélago.

4.3. LA MALVADA COMO ELEMENTO DESESTABILIZADOR DEL ORDEN SOCIAL

Podría parecer, por lo que hemos visto, que Catwoman no representa realmente una gran amenaza, puesto que sus crímenes parecen poco relevantes en comparación con los asesinatos que cometen villanos como el Joker o Dos Caras. No obstante, nada más lejos de la verdad, pues como revela una lectura atenta de las historietas, aunque esta villana no rompa las leyes de forma tan grave como otros criminales, el hecho de ser una mujer sexual e independiente la convierte en un peligro a tener en cuenta. ¿Por qué? Por un lado, porque como *femme fatale* es capaz de subvertir el orden social, atrayendo a los hombres e introduciéndolos en una espiral de sexo, violencia y secretos⁴⁴. Por otro, porque mediante estas técnicas consigue imponer su voluntad a los hombres⁴⁵, una práctica percibida claramente como *antinatural* en una sociedad patriarcal en donde el papel de la mujer queda reservado al ámbito doméstico. Esta ruptura del orden social siempre trae trágicas consecuencias, que son comunes tanto en la novela realista, siendo un ejemplo de ello *Back Street* de Fannie Hurst (*La calle de atrás*, 1931), como en el

40. En *Batman* #1 (primavera 1940), *Batman* #2 (verano 1940), *Batman* #10 (abril–mayo 1942), *Batman* #35 (junio–julio 1946), *Batman* #39 (febrero–marzo 1947), *Batman* #42 (agosto–septiembre 1947) y *Batman* #47 (junio–julio 1948).

41. En *Batman* #45 (febrero–marzo 1948).

42. PLACE, Janey: «Women in Film Noir» en KAPLAN, E. Ann (ed.): *Women in Film Noir*, Londres (Reino Unido), British Film Institute, 2003, p. 54.

43. En *Batman* #10 (abril–mayo 1942), *Batman* #35 (junio–julio 1946) y *Batman* #62 (diciembre 1950–enero 1951).

44. TOLLEFSON, Ted E.: «Cinemyths: Contemporary Films as Gender Myths» en KYTELSON, Mary Lynn (ed.): *The Soul of Popular Culture: Looking at Contemporary Heroes, Myths and Monsters*, Peru, Carus Publishing, 1998, pp. 109–110.

45. NELSON, Adie: «The Pink Dragon Is Female: Halloween Costumes and Gender Markers» en SPADE, Joan Z. & VALENTINE, Catherine G. (eds.): *The Kaleidoscope of Gender: Prisms, Patterns, and Possibilities*, Thousand Oaks, Pine Forge Press, 2008, p. 228.

cine negro, por ejemplo en la película de Tay Garnett *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero siempre llama dos veces*, 1946).

La relación de Catwoman y Batman está salpicada de estos momentos en los que ella intenta seducir al héroe para atraerlo a su lado no solo con promesas de riqueza, sino también ofreciéndole implícitamente una unión sexual. De hecho, la villana hace la propuesta nada más conocer al héroe: «Batman (...) ¿Por qué no te vienes conmigo y unimos fuerzas?! ¡Tú y yo juntos! Tú y yo: ¡Rey y reina del crimen! ¡Qué gran equipo haríamos!»⁴⁶. A pesar de su negativa a trabajar junto a una delincuente, Batman se nos representa a fin de cuentas como un hombre de carne y hueso, recordándonos el anónimo narrador de una de las historietas:

¡Tras el oscuro traje de esa severa figura de la noche que es BATMAN late un corazón sensible y generoso! Un corazón que puede conmoverse ante la pena, que puede sentir compasión hacia el desafortunado... ¡y que puede ablandarse ante los susurros del amor!⁴⁷.

Es por ello que a pesar de toda su fuerza de voluntad, Catwoman sí que despierta en el héroe ciertos sentimientos, y estos le hacen débil, como demuestra el hecho de que en varias ocasiones la deja escapar, una deferencia que no tuvo antes ni tampoco tendrá después con los demás criminales⁴⁸. Así, aunque los crímenes de esta villana sean mucho menos cruentos que los del Joker o el Pingüino, en realidad es mucho más peligrosa, pues hace que Batman descuide su misión e incluso podría llegar a atraerlo algún día al lado del crimen. De hecho, con el solo hecho de pensar en ella, el hombre murciélago ya se encuentra en apuros, pues acaba desatendiendo sus relaciones con mujeres decentes, provocando de ese modo los celos y la ruptura con su novia Linda Page⁴⁹.

Pero si Batman, que tiene una voluntad férrea y ha jurado combatir el crimen, se siente tentado ante Catwoman, ¿qué no pasará con el resto de los hombres? Incluso Alfred, el fiel mayordomo del hombre murciélago, cae rendido ante la sensual criminal y está a punto de desvelar el secreto de su señor, recordándonos la narración que: «¡La belleza empuja a los hombres a hacer cosas extrañas, pues es un licor embriagador que domina la razón y oscurece los sentidos!»⁵⁰. El mensaje es claro: las mujeres fuertes, independientes, sexuales y con ambiciones son peligrosas, y por lo tanto es absolutamente necesario controlarlas para evitar que alteren el orden supuestamente natural que impera en la sociedad.

46. En *Batman* #1 (primavera 1940).

47. En *Batman* #15 (febrero-marzo 1943).

48. En *Batman* #1 (primavera 1940), *Batman* #10 (abril-mayo 1942).

49. En *Batman* #15 (febrero-marzo 1943).

50. En *Batman* #22 (abril-mayo 1944).

4.4. SOMETIMIENTO Y REDENCIÓN

El poder de Catwoman sobre los hombres es enorme, cierto, pero está condicionado por el resentimiento que sus víctimas pueden sentir hacia ella. De este modo, el narrador de una de estas historias advierte al público: «Cuando una hermosa dama atrapa un corazón y lo implica en sus corruptos planes (...), ¡cuidado con la justa ira del romántico Romeo!»⁵¹, recordando

que aunque no se haya cometido crimen alguno por seducir a un hombre y someter su voluntad, este igualmente tiene derecho a una retribución. Así lo piensa uno de los secuaces de Catwoman, que viendo que Batman los va a atrapar, decide vengarse a balazos por las vanas promesas que recibió de la villana: «¡Tú eres la responsable de haberme metido en este desastre, Catwoman! Ahora la policía va a atraparnos... ¡pero antes te voy a dejar un recuerdo mío!»⁵²; y aunque la criminal se salva gracias a la intervención de Batman, este suceso es importante porque viene a recordar que la mujer malvada está condenada a acabar sola, abandonada por los hombres que manipuló. Esta soledad se ve potenciada según avanzan los años cuarenta por la propensión de Catwoman a acabar encerrada en una solitaria celda⁵³, pero también por la



FIGURA 5. PÁGINA INTERIOR DE *BATMAN* #39 (FEBRERO 1947) DIBUJADA POR BOB KANE Y RAY BURNLEY. TRAS DERROTAR A BATMAN, CATWOMAN EVITA QUE UNO DE SUS HOMBRES LO EJECUTE, MARCANDO UNA CLARA DIFERENCIA CON OTROS VILLANOS DEL HOMBRE MURCIÉLAGO. © DC COMICS.

pasión que siente hacia los gatos, y que recuerda al estereotipo anglosajón de la *cat lady*, la solterona que da a sus mascotas el cariño que no puede dar a unos hijos y a un esposo que no tiene. Sin embargo, puesto que Batman es una fuerza del bien, está en su mano salvarla de ese trágico final: si ella se somete a las normas sociales (en este caso, el amor monógamo y sumiso a Batman) podrá ayudarla a alcanzar la redención.

51. *Ibidem*.

52. En *Batman* #10 (abril–mayo 1942).

53. En *Batman* #35 (junio–julio 1946), *Detective Comics* #122 (abril 1947), *Batman* #42 (agosto–septiembre 1947) y *Batman* #47 (junio–julio 1948).

Para reforzar esta idea, los autores recuerdan que Catwoman no es totalmente malvada. Por ejemplo, muestra numerosos elementos de bondad, llegando a pactar con el malvado Joker para salvar la vida del joven compañero del héroe, Robin, o evitando que uno de sus propios secuaces ejecute a Batman (véase FIG. 5)⁵⁴. Además, siendo una mujer joven, se la muestra sometida a las mismas pasiones que el resto de los mortales, no pudiendo resistirse ella misma a los encantos del hombre murciélago: «Mi corazón palpita... ¡estoy enamorándome!»⁵⁵. Esto se convierte en una debilidad y, al mismo tiempo, recuerda al lector la naturaleza femenina del personaje, como el propio Batman explica: «El corazón de Catwoman no es el de una asesina. Los sentimientos son su debilidad...»⁵⁶.

El intento de redención de Catwoman se produce cuando, tras darse un golpe en la cabeza, recuerda su auténtica identidad y reniega de su pasado criminal, trabajando para la policía como agente doble⁵⁷. Esta redención trae pareja una vida decente como dueña de un pequeño negocio, además de ganarse el respeto de Batman, si bien la sociedad sigue mirándola con desconfianza y la tentación de vivir una vida de lujo sigue presente, por lo que su camino hacia la redención se muestra como una lucha continua por demostrar que ha cambiado⁵⁸. Este calvario, que las historietas presentan como merecido a causa de su pasada carrera criminal, acaba siendo demasiado para ella: «Nadie se reía de mí cuando llevaba [mi disfraz de Catwoman]. ¡Y lo volveré a llevar! ¡Sorprenderé a la ciudad de Gotham con una serie de crímenes felinos tras los que nadie volverá a ridiculizarme!»⁵⁹. Sin embargo, esto lleva a la pérdida de toda posibilidad de conquistar a Batman, recordando así la historia que la felicidad duradera solo es posible dentro de las normas de la sociedad⁶⁰.

5. CONCLUSIONES

Al principio de este texto nos preguntábamos cuál era el mensaje de las historietas de Catwoman. A los creadores del personaje, Bill Finger y Bob Kane, esto les podría haber resultado extraño, pues como hemos visto, su intención al crear al personaje no era expresamente transmitir un mensaje, tan solo ofrecer una contrapartida femenina que pudiese interesar a los lectores de ambos sexos. No obstante, como ya comentábamos en el apartado del marco teórico, lo importante no es solamente lo que los autores creen estar contándonos, sino también la forma en

54. En *Batman* #2 (verano 1940) y *Batman* #39 (febrero-marzo 1947).

55. En *Batman* #15 (febrero-marzo 1943).

56. En *Detective Comics* #211 (noviembre 1954).

57. En *Batman* #62 (diciembre 1950-enero 1951).

58. En *Batman* #65 (junio-julio 1951) y *Batman* #69 (febrero-marzo 1952).

59. En *Detective Comics* #203 (enero 1954).

60. TOLLEFSON, *op. cit.*, p. 110.

que los valores de la época ayudan a cimentar la construcción de los personajes, el desarrollo de las historias y la resolución de los conflictos.

En las historietas de Catwoman encontramos, de hecho, dos tipos de mensajes: unos conscientes y otros subconscientes. Entre los primeros tenemos la idea de Kane de representar a los hombres como «leales y amigables» y a las mujeres como seres «fríos, distantes y poco fiables», pero también la intención de los editores de educar a través de la fórmula empleada a partir de 1947 y hasta 1950. Entre los segundos se encuentra la reproducción de un discurso sobre cómo son las mujeres independientes que toman papeles activos, qué peligros acarrear, cómo actúan y qué les puede suceder. Estos mensajes guardaban bastante coherencia entre sí a lo largo de los años gracias al sistema de producción, que abogaba justamente por dar una unidad a la producción, impidiendo mensajes opuestos al original.

Aunque el primer tipo de mensajes resulta interesante, el segundo lo es aún más, pues a pesar de no ser consciente sí que está perfectamente estructurado para reproducir los valores predominantes de la época. De esa manera, Catwoman no solo muestra a lectores y lectoras cómo es una mujer que no sigue las normas, sino que al mismo tiempo retrata el trágico y solitario final que este tipo de mujeres pueden tener, procurando así que las lectoras no se sintieran atraídas hacia tal comportamiento y que los lectores tampoco tuvieran interés hacia ese tipo de mujeres. La posibilidad de redención ofrece, al mismo tiempo, la oportunidad de que cualquier mujer deje su comportamiento *antinatural* y deje de poner en peligro el orden establecido. De igual modo, es interesante ver cómo existe una diferenciación entre los crímenes legales y los crímenes sociales, siendo los primeros aquellos que se castigan porque van contra normas jurídicas y los segundos aquellos que se castigan (en el caso de las mujeres independientes con gran dureza) por romper con los usos y costumbres sociales de la mayoría de la población, a pesar de que no haya ninguna ley que los regule.

Aunque este mensaje en sí mismo era muy sutil, hay que entender que se veía reforzado por las prácticas diarias en el hogar, la escuela o el lugar de trabajo, además de por el mensaje de otras obras culturales (cine, literatura, otros cómics). Así, las historietas de Catwoman servirían como un refuerzo a los valores patriarcales de la época, ayudando a dar esa idea de qué era *natural* y qué *antinatural*. Desgraciadamente, la falta de fuentes nos impide saber cuál fue la recepción de estas historietas tuvieron en el público. ¿Aceptaron las lectoras y los lectores estos mensajes sin cuestionarlos u obviaron ciertas partes que no les interesaban? ¿Reinterpretaron algunos elementos, igual que hoy día se han reinterpretado la independencia y sexualidad de Catwoman? Son preguntas que, desgraciadamente, no podemos responder a estas alturas, pero que deberíamos de empezar a plantearnos de cara al estudio de otras obras culturales más recientes en el tiempo.

FUENTES

Comic books

- VV.AA.: «The Legend of the Batman — Who He Is and How He Came to Be!», *Batman* #1 (primavera 1940).
- : «The Cat», *Batman* #1 (primavera 1940).
- : «The Joker Meets the Cat-Woman», *Batman* #2 (verano 1940).
- : «The Princess of Plunder», *Batman* #10 (abril-mayo 1942).
- : «Your Face Is Your Fortune», *Batman* #15 (febrero-marzo 1943).
- : «The Duped Domestic!», *Batman* #22 (abril-mayo 1944).
- : «Nine Lives has the Catwoman!», *Batman* #35 (junio-julio 1946).
- : «A Christmas Tale», *Batman* #39 (febrero-marzo 1947).
- : «Claws of the Catwoman!», *Batman* #42 (agosto-septiembre 1947).
- : «The Lady Rogues!», *Batman* #45 (febrero-marzo 1948).
- : «Fashions In Crime!», *Batman* #47 (junio-julio 1948).
- : «The Origin of the Batman», *Batman* #47 (junio-julio 1948).
- : «The Secret Life of the Catwoman!», *Batman* #62 (diciembre 1950-enero 1951).
- : «Catwoman — Empress of the Underworld», *Batman* #65 (junio-julio 1951).
- : «The King of the Cats», *Batman* #69 (febrero-marzo 1952).
- : «The Sleeping Beauties of Gotham City!», *Batman* #84 (junio 1954).
- : «The Black Cat Crimes», *Detective Comics* #122 (abril 1947).
- : «The Crimes of the Catwoman!», *Detective Comics* #203 (enero 1954).
- : «The Jungle Cat Queen!», *Detective Comics* #211 (noviembre 1954).

Entrevistas y biografías

- BOB KANE en KANE, Bob & ANDRAE, Tom: *Batman and Me*. Guerneville, Eclipse Books, 1989.
- JERRY ROBINSON entrevistado por la redacción de *The Silver Sage*, subido en 2008 y consultado el 16 de diciembre de 2011, http://www.wtv-zone.com/silverager/interviews/robinson_3.shtml.
- SHELDON MAYER entrevistado por Anthony Tollin en *Amazing World* #5, Nueva York, DC Comics, marzo-abril 1975, pp. 2-12.
- SUZAN LOEB entrevistada por Jacque Nodell en la web *Sequential Crush*, subido el 27 de marzo de 2010 y consultado el 5 de agosto de 2012, <http://sequentialcrush.blogspot.com/es/2010/03/interview-with-suzan-loeb-aka-suzan.html>.

BIBLIOGRAFÍA

- BELSEY, C. (2005), *Culture and the Real*. Nueva York, Routledge.
- BRONFENBRENNER, U. (1987), *La ecología del desarrollo humano*. Barcelona, Paidós.
- BURKE, P. (2001), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- CARLSON, M. (2005), «Funny Business: A History of the Comic Industry», *The Nostalgia Zine*, I.I, edición digital publicada en 2005 consultada el 24 de marzo de 2013. http://www.nostalgiazone.com/doc/zine/05_Q1/funnybusiness.htm
- CERTEAU, M. (1988), *The Practice of Every Day Life*. Berkeley, University of California Press.
- DANIELS, L. (2003): *DC Comics, a Celebration of the World's Favourite Comic Book Heroes*, Nueva York, Billboard Books.
- DANIELS, L. (2004), *Batman: The Complete History*, San Francisco, Chronicle Books.
- ECO, H. (2001), *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Editorial Lumen / Tusquets.
- GABILLIET, J.P. (2010), *Of Comics and Men. A cultural History of American Comic Books*. Jackson, University Press of Mississippi.
- LOMAS, C. & ARCONADA, M.A. (2003): «La construcción de la masculinidad en el lenguaje y en la publicidad», en LOMAS, C. (ed.), *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales*. Barcelona, Paidós, pp. 145–204.
- MARX, B., HILL, T. & CAVALIERI, J. (1985), *Fifty Who Made DC Great*, Nueva York, DC Comics.
- MILLER, J.J. (2009), «Detective Comics Sales in the 1930s and 1940s», web *The Comics Chronicles*, subido el 2 de junio de 2009 y consultado el 5 de junio de 2009, <http://blog.comichron.com/2009/06/detective-comics-sales-in-1940s.html>.
- NELSON, A. (2008), «The Pink Dragon Is Female: Halloween Costumes and Gender Markers», en SPADE, J.Z. & VALENTINE, C.G. (eds.), *The Kaleidoscope of Gender: Prisms, Patterns, and Possibilities*, Thousand Oaks, Pine Forge Press, pp. 222–229.
- PLACE, J. (2003), «Women in Film Noir», en KAPLAN, E.A. (ed.), *Women in Film Noir*, Londres, British Film Institute, pp. 47–68.
- RAPHAEL, J. & SPURGEON, T. (2003), *Stan Lee and the Rise and Fall of the American Comic Book*, Chicago, Chicago Review Press.
- STOREY, J. (2003), *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Athens, The University of Georgia Press.
- THOMPSON, J.B. (1990), *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in The Era of Mass Communication*. Stanford, Stanford University Press.
- TOLLEFSON, T.E. (1998), «Cinemyths: Contemporary Films as Gender Myths» en KYTTELSON, Mary Lynn (ed.), *The Soul of Popular Culture: Looking at Contemporary Heroes, Myths and Monsters*, Peru, Carus Publishing, pp. 106–116.
- WRIGHT, Bradford W. (2003), *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

**Dossier: Daniel Becerra Romero (ed.),
Historia y Cómic**

15 DANIEL BECERRA ROMERO & SORAYA JORGE GODOY
Un acercamiento didáctico a la primera mitad del s.
xx a través de los cómics

41 CARLOS VADILLO
De la Historia a la Historieta: Yo, René Tardi, prisionero
de guerra en el Stalag 11 B

65 JUAN JOSÉ DÍAZ BENÍTEZ
La mitificación del combatiente en las *Hazañas Bélicas*
de Boixcar

89 MANUEL BARRERO
Nueva mirada sobre la producción editorial de tebeos
durante los años cuarenta

115 JOSÉ JOAQUÍN RODRÍGUEZ MORENO
Peligrosamente bella: el mensaje en las aventuras
de Catwoman durante la edad de oro del cómic estadouni-
dense (1940-1954)

135 M.^A INMACULADA CONCEPCIÓN MARFIL DÍAZ
Luces y sombras de la amazona de cómic Wonder
Woman, la mujer maravilla

149 ÁLVARO M. PONS MORENO
Un retrato de las tipologías sociales de la España
de los años 50 a través de *El DDT contra las penas*

167 ÓSCAR GUAL BORONAT
La España de *Rosas Blancas*

183 ANTONI GUIRAL
Introducción a «la otra» novela gráfica para adultos

227 PEDRO PÉREZ DEL SOLAR
La perversa máquina del olvido: cómics y memoria
de la posguerra en la España de los 90

257 ANTONIO MARTÍN
Apuntes alrededor de la historieta política en la
transición, 1973-1978

297 ARMICHE CARRILLO DELGADO
La historieta como transmisora de ideología: *Es-
paña Una, Grande y Libre* (Carlos Giménez)

315 PABLO DOPICO
Cómics, viñetas y dibujos de la Movida madrileña:
de los setenta a los ochenta, pasando por el Rastro

355 MARIAN DE CABO BAIGORRI
El *manga*, su imagen y lenguaje, reflejo de la so-
ciedad japonesa

377 ROMÁN GUBERN GARRIGA-NOGUÉS
De los cómics a la cinematografía

Miscelánea · Miscellany

403 MIGUEL ÁNGEL GIMÉNEZ MARTÍNEZ
Los inicios de la diplomacia parlamentaria en Espa-
ña durante la Legislatura Constituyente (1977-1979)

417 DAVID RUBIO MÁRQUEZ
La denuncia de prevaricación como forma de des-
gastar a un gobierno: el caso Juan Macías del Real

435 MACARIO HERNÁNDEZ NIETO
ETA y «la resistencia vasca» durante los últimos
años del franquismo en la prensa clandestina del nacionalismo
vasco moderado

451 PAULA BORGES SANTOS
Religião e política no salazarismo: o problema do pa-
trimónio da Igreja Católica e a resolução da «questão religiosa»

Reseñas · Book Review

475 MCKINNEY, Mark (ed.): *History and Politics in
French-Language Comics and Graphic Novels*.
(HUGO FERNÁNDEZ)

479 HOWE, Sean: *Marvel Comics: la historia jamás
contada*. (ADEXE HERNÁNDEZ REYES)

483 Barrero, Manuel (dir.) & López, Félix (coord. ed.):
Gran catálogo de la historieta: inventario 2012. (JOSÉ
JOAQUÍN RODRÍGUEZ MORENO)

485 LARRINAGA, Carlos: *Diputaciones provinciales e
infraestructuras en el País Vasco durante el primer
tercio del siglo xx (1900-1936)*. (RAFAEL BARQUÍN GIL)

489 CAÑELLAS, Antonio (coord.): *Conservadores y tra-
diconalistas en la España del siglo xx*. (CRISTINA
BARREIRO GORDILLO)