



CUADERNO

Flash Gordon Conquers the Universe
(Ford Beebe y Ray Taylor, 1940)

Veinticuatro viñetas por segundo

**Trasvases entre
cine y cómic**

LAS ADAPTACIONES DEL *PULP*, LA *DAILY*, LA *SUNDAY* Y EL *COMIC BOOK* EN LOS SERIALES NORTEAMERICANOS DE LOS AÑOS TREINTA Y CUARENTA

La relación entre el *pulp*, la *daily*, la *sunday*, el *comic book* y los seriales cinematográficos es poco conocida entre el gran público, consumidor habitual de cualquiera de estos medios, y entre la propia crítica cinematográfica, que las interrelaciona de forma banal, anecdótica u oportunista cuando las *majors* estrenan superproducciones protagonizadas por personajes como Tarzan, The Shadow, Flash Gordon, Dick Tracy, Superman o Batman. Desde 1900 han sido adaptados a la prensa, la radio, la televisión y el cine, y los más célebres se han convertido en iconos fácilmente reconocibles para el consumidor de unos relatos económicamente asequibles que cuentan con un público amplio y diverso.

Originados en Estados Unidos durante los siglos XIX y XX, el *pulp*, la *daily*, la *sunday*, el *comic book* y el se-

rial cinematográfico fueron objeto de una producción industrial cuyos parámetros se irían afianzando con el paso del tiempo. El *pulp* era una modalidad narrativa fundamentalmente verbal y especialmente vinculada a la industria mediática incorporado a los canales de distribución de la prensa. Sus relatos eran poco valorados por la crítica literaria. Su precio, diez centavos, y sus ilustraciones sensacionalistas los convirtieron en un producto atractivo y al alcance de un público de escaso poder adquisitivo (STERANKO, 1972: 31).

La tira de prensa en blanco y negro, la *daily*, y la hoja dominical en color, la *sunday*, tenían como referencia las caricaturas políticas que venían publicando los periódicos desde el siglo XVIII. La *daily* y la *sunday* nacían como productos destinados al entretenimiento de toda la familia. La dimensión verboicó-



Arriba. *The Shadow* (James W. Horne, 1940)
Abajo. *Dick Tracy* (Alan James, Ray Taylor, 1937)

nica del cómic y su carácter narrativo han permitido abordar su dimensión ideológica, su papel como modelo cultural, su dimensión estética y los aspectos que lo vinculan a la historia del arte (GUBERN, 1987: 213).

El serial cinematográfico tenía una estructura perfectamente delimitada, el *chapter-play*, que ofrecía una historia protagonizada por un mismo personaje en sucesivas entregas serializadas (COMA, 1990: 34). Su duración oscilaba entre los dieciocho y los treinta y cinco capítulos, con un repertorio temático que conjugaba drama y aventura y un modelo de secuencialización que administraba convenientemente la intensidad dramática. La serialización, que tenía como modelo el folletín decimonónico, era una estrategia primordial para la construcción y la comercialización del relato.

Los primeros vínculos entre cómic y cine se originaron en las mesas de dibujo de los ilustradores de la *daily* y *sunday*, que suministraban talento e imaginación cuando las productoras necesitaban *cartoons* para rellenar su programación cinematográfica (HORN, 1982: 1970). Los cortos de animación de *Gertie el dinosaurio* (Gertie the Dinosaur, Windsor McKay, 1909), *Fuera del tintero* (Out of the Inkwell, Max Fleischer, 1912), *Krazy Kat e Ignacio el ratón* (Krazy Kat and Ignatius Mouse, George Herriman, 1917), *Felix en el país de las hadas* (Felix in Fairyland, Pat Sullivan, 1923) o *El gato con botas* (Puss in Boots, Walt Disney, 1922), dirigidos a un público infantil y juvenil, introdujeron los parámetros de la futura relación entre ambos modelos discursivos.

Especialmente destacada fue la aportación de Max Fleischer, quien, con la animación ya asentada como estrategia narrativa, produjo *Superman* (1936-1943), un serial de dieciséis capítulos que contó con el presupuesto más alto del momento, cien mil dólares por episodio. Para entonces, los cortometrajes de Max Fleischer ya habían dado vida a uno de los iconos femeninos de los años veinte, Betty Boop. El primero de ellos (*Dizzy Dishes*, Max Fleischer, 1930), cosecharía un notable éxito, aunque los problemas con la censura acabarían precipitando su final.

Mientras la animación conseguía su paso del cortometraje al largometraje, la implantación y el éxito de los seriales durante la década de los treinta y cuarenta propició la adaptación de los personajes procedentes del *pulp*, que ya habían protagonizado la *daily*, la *sunday* y el *comic book*. Estos géneros narrativos alimentaron las tramas y estrategias narrativas de los seriales durante esta época. En este artículo ofreceremos un análisis de las interrelaciones que se establecieron entre estos medios narrativos durante los años treinta y cuarenta.

Los orígenes del *pulp*, la *daily*, la *sunday* y el serial

La denominación de *pulp* surgió del nombre de la pasta de papel de escasa

calidad utilizada para editarlo. Los volúmenes de las distintas colecciones contenían ilustraciones en la portada y en algunas de sus páginas interiores, que dotaban de representación icónica a sus personajes protagonistas. Su pequeño formato, 25x17 centímetros, obligaba a la editorial a diseñar portadas con un poderoso atractivo icónico que las diferenciara del resto de publicaciones que los kioscos urbanos norteamericanos ofrecían durante la primera mitad del siglo XX.

El *pulp* articulaba un espacio discursivo caracterizado por unas técnicas narrativas ágiles y efectivas. Su repertorio temático comprendía historias de ciencia ficción, policiales, de aventuras y del Oeste, protagonizadas por personajes capaces de realizar lo inverosímil. Se trataba de un producto industrial, para más de veinte millones de lectores, cuyos autores se veían obligados a firmar bajo pseudónimo, de acuerdo con las reglas de la industria editorial.

Desde la aparición de *The Argosy* en 1883, fundada y editada por Frank Munsey, los *pulp* se convirtieron en un entretenimiento barato y continuamente renovado para un público ávido de aventuras. Algunos de sus creadores se acabarían integrando en el mercado literario después de un arduo proceso de inclusión. Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Edgar Rice Burroughs o Isaac Asimov iniciaron su carrera literaria cultivando el *pulp*.

La *daily* y la *sunday* crecieron en las páginas de la prensa norteamericana del siglo XIX, que había hecho de la ilustración un elemento primordial. Dos periódicos, el *New York World* de Joseph Pulitzer y el *New York Journal* de William Randolph Hearst, competían por el control del mercado de la prensa de Nueva York con un modelo de discurso que aunaba sensacionalismo y espectacularización. Aprovechando los avances técnicos de la imprenta que permitieron utilizar el color se introdujo la *sunday*. En diciembre de 1893 el *New York World* entregaba la primera *sunday*, un relato icónico articulado sobre el registro humorístico,

con gags en ilustraciones sin bocadillos. La consagración de la *sunday* abrió el camino de la *daily*, con la que comenzaron a desarrollarse, en el ámbito del cómic, las estrategias de serialización, con un papel progresivamente creciente en la fidelización del lector del periódico. Eran productos destinados al entretenimiento de toda la familia.

El éxito de estos suplementos dominicales abrió las puertas al *comic book*, que integraba las historias relatadas en las *daily* o *Sunday*, reviviendo los personajes y las aventuras más populares entre el público.

El nuevo modelo textual, la mitad de una hoja de periódico, utilizó viñetas uniformes, integradas en una composición unitaria con un número reducido de variables estructurales. El *comic book* se editaba en color y su numeración continuada permitía al lector coleccionarlo, afianzándose, así, su atractivo comercial y cultural.

Las primeras editoriales de cómics incorporaron tramas narrativas y directrices de los personajes *pulp* más célebres. DC Comics publicaba en 1938 *Action Comics*, presentando al público un nuevo personaje, Superman, inspirado en Doc Savage, uno de los más célebres héroes *pulp* de los años veinte. Un año después Superman accedería al *comic book* con un volumen de ventas superior al millón de ejemplares, para un público infantil y juvenil. Sus espléndidas ventas serían inmediatamente superadas por otra colección de DC Comics, *Detective Comics* (1939), cuyas historias procedían igualmente del *pulp*.

Industrialmente, el *comic book* optó por un diseño de producto cultural de bajo coste, con historias cuya serialización mantenía la estandarización de la escritura de los guiones y un desarrollo visual altamente estereotipado. Su producción propiciaría la creación de nuevas áreas de negocio, particularmente vinculadas al mercado publicitario y al *merchandising*.

El serial constituiría un formato cinematográfico poco lucrativo para los grandes estudios norteamericanos. Por

esta razón, para pequeñas productoras como Universal Pictures, Republic Pictures y Columbia Pictures, el serial proporcionaba un modelo de producción asequible, estructurado en capítulos semanales de escasa duración. Integrados por doce o quince capítulos, su serialización debía atender a las exigencias de la tensión narrativa de sus distintas tramas. Tanto los personajes como el repertorio temático respondían a estereotipos sólidamente afianzados, con aventuras que introducían drama, amor, intriga y misterio. Los primeros seriales se produjeron en el periodo de cine mudo y utilizaban como base argumental el personaje de ficción de Edgar Wallace, Nick Carter, o el famoso detective de Earl Derr Biggers, Charlie Chan, de origen asiático.

Las relaciones intertextuales entre *pulp*, *daily*, *sunday*, *comic book* y serial durante los años treinta y cuarenta

El *pulp* ofrecía a sus lectores sueños y emociones. Sueños reflejados en personajes de increíbles poderes que reunían portentosas cualidades, tanto físicas como intelectuales. Lester Dent, uno de los escritores más prolíficos y respetados, creador de *Doc Savage: The Man of Bronze*, lo presentaba como un hombre capaz de correr más rápido que cualquier vehículo, con una fuerza y agilidad impensable para su altura y complexión, además de una inteligencia privilegiada, que le permitía hablar cualquier idioma. Eran estas cualidades, como insistía Lester Dent en sus narraciones, fruto del trabajo diario. *Doc Savage: The Man of Bronze*, combinaba las cualidades de Tarzan, su fuerza, y de Sherlock Holmes, su capacidad deductiva, estableciendo las principales características de James Bond y los defensores de la justicia del *comic book* (WARNER, 1976: 61). El entretenimiento lo aseguraban unas tramas narrativas cuyos héroes encadenaban las hazañas más fascinantes: acciones fantásticas, mundos desconocidos, violencia y erotismo, héroes y villanos.



Arriba. *Tarzan the Tiger* (Henry MacRae, 1929)

Abajo. *The Phantom* (B. Reeves Eason, 1943)

Estas características se adaptaron a la *daily* y la *sunday* de los años veinte cuando el tono humorístico, basado en el gag mudo, comenzaba a agotarse argumentalmente. El gag, representación de una caída, un golpe, una persecución, había permitido su reconocimiento y su consumo en cualquier parte del mundo mediante una codificación del lenguaje corporal y la acción de los personajes. El cansancio provocado por la reiteración obligó a la *daily* y a la *sunday* a abandonar el registro humorístico para adaptarse a las corrientes narrativas instauradas por el *pulp*, de cuyo éxito daban cuenta las adaptaciones cinematográficas, como los relatos policiales, los de ciencia ficción y los de aventuras. *Pulp* de género policial como *Black Mask* o *Detective Story* constituyeron una de las primeras referencias argumentales. Dick

Tracy fue una de las series más leídas de la época, que llegó a alcanzar sesenta millones de lectores diarios. Otra referencia primordial, tanto para la *daily* y la *sunday* como para el cine, fueron los relatos de ciencia ficción con origen en los *pulp*, como *Amazing Stories* o *Weird Tales*, como demuestran las series *Flash Gordon* y *Buck Rogers in the 25th Century*, la primera serie de ciencia ficción publicada, a diario, por más de cuatrocientos periódicos de todo el mundo y adaptada al cine, la radio y la televisión. Por último, las historias de

aventuras, como las publicadas por *The All Story Magazine*, representaban otro de los territorios privilegiados del *pulp*, donde nacería *Tarzan*, de la mano de E. Rice Burroughs. Lee Falk fue el autor más prolífico en la *daily* y *sunday* con *The Phantom*, aventurero y justiciero cuyas historias transcurren en lugares exóticos con romances, villanos y un legado familiar milenario. Su carácter heroico y su condición de representante de la justicia lo convirtieron en el precedente de la mayoría de personajes enmascarados. El otro personaje célebre de Lee Falk es *Mandrake the Magician*.

Argumental e iconográficamente el *comic book* se alejó de la *daily* y *sunday* para atraer a lectores más jóvenes con escaso poder adquisitivo. La influencia de los personajes *pulp*, ya adaptados en la prensa, como *Tarzan*, *The Shadow* o *Doc Savage* propició que los editores de los *comic book* ofrecieran un nuevo género protagonizado por héroes justicieros. Cada uno de ellos adoptaba la máscara adecuada para su rol, a una misión que no hacía más que perpetuar y legitimar el *statu quo* de la sociedad norteamericana.

Con la llegada del cine sonoro y, amparándose en el éxito del *pulp*, los personajes más populares de estos relatos, como *Dick Tracy*, *Flash Gordon*, el agente secreto *X-9*, *Mandrake* o *The Phantom*, atrajeron la atención de Hollywood. Durante los años treinta y



Aventuras del capitán Maravillas (*Adventures of Captain Marvel*, John English, William Witney, 1941)

cuarenta, muchos de estos personajes fueron trasladados a la gran pantalla en producciones de bajo presupuesto confiando en su reconocimiento por parte del público (RUIZ, 1979: 13). Los seriales fueron realizados, en su mayoría, por las productoras especializadas en este tipo de producciones, Universal Pictures, Republic Pictures y Columbia Pictures.

Universal Pictures adaptó cuatro personajes: *Flash Gordon*, *Buck Rogers*, el agente secreto *X-9* y *Jim Bradley*. El personaje de Alex Raymond, interpretado por el nadador y campeón Olímpico en 1932 *Larry Buster Crabbe*, protagonizó los seriales *Flash Gordon* (*Frederick Stephani*, 1936) de trece capítulos, *Marte ataca a la Tierra* (*Flash Gordon's Trip to Mars*, *Ford Beebe* y *Robert Hill*, 1938) de quince capítulos y *Flash Gordon conquista el Universo* (*Flash Gordon Conquers the Universe*, *Ford Beebe* y *Ray Taylor*, 1940), de doce capítulos. Los doce capítulos de *Aventuras de Buck Rogers* (*Buck Rogers*, *Ford Beebe* y *Saul Godkin*, 1939), estaban dedicados al personaje creado por *Philip F. Nowlan* a partir de la novela *Armageddon 2419 A. D.* y de las ilustraciones del dibujante *Dick Calkins*, interpretado también por *Larry Buster Crabbe*. *Secret Agent X-9*, la *daily* del propio *Alex Raymond* y el escritor *Dashiell Hammett*, publicada en los periódicos de *William Randolph Hearst*, intentaba

destapar la corrupción policial y las conexiones de las altas esferas de la sociedad norteamericana con el hampa criminal. Por último, *Jungle Jim*, *sunday* creada por el guionista *Don Moore* y *Alex Raymond*, estaba protagonizada por *Jim Bradley*, explorador de selvas exóticas y misteriosas junto a su fiel sirviente *Kolu*. *Jungle Jim* era una *topper*, serie que se situaba en la parte superior de la *sunday* como complemento de la principal, *Flash Gordon*. Los doce capítulos de *Jim el intrépido* (*Jungle Jim*, *Grant Withers*, 1937), tuvieron éxito entre un

público ya familiarizado con las películas de *Tarzan* de la *Metro Goldwyn Mayer*.

Republic Pictures realizó los seriales del detective *Dick Tracy*, creado por el dibujante *Chester Gould*. Se produjeron cuatro, de quince capítulos cada uno, protagonizados por el mismo actor, *Ralph Byrd*: *Dick Tracy* (*Ray Taylor*, 1935), y los dirigidos por *William Witney* y *John English* *El regreso de Dick Tracy* (*Dick Tracy Returns*, 1938), *Dick Tracy contra los G-Men* (*Dick Tracy's G-Men*, 1939) y *Los crímenes del fantasma* (*Dick Tracy vs Crime Inc*, 1941).

Por su parte *Columbia Pictures* adaptó las dos series más destacadas del guionista *Lee Falk*, *Mandrake* y *The Phantom*. *Mandrake el mago* (*Mandrake the Magician*, *Sam Nelson* y *Norman Deming*, 1939), de doce capítulos, representaba el mundo de la magia y el misterio, mientras *El hombre enmascarado* (*The Phantom*, *Breezy Reeves Eason*, 1943), de quince capítulos, introducía al espectador en las selvas africanas, donde *The Phantom* impartía justicia.

Aprovechando que la *Metro Goldwyn Mayer* había cancelado la franquicia cinematográfica de *Tarzan*, *Columbia Pictures* contrató a *Johnny Weissmuller* para protagonizar dieciséis largometrajes de serie B de *Jungle Jim*. Los ejecutivos de la *Columbia Pictures* pensaron que la imagen de

Weissmuller entre el gran público publicitaria los largometrajes. Estos son *Jungle Jim* (William Berke, 1948); *La tribu perdida* (The Lost Tribe, William Berke, 1949); *Captive Girl* (William Berke, 1950); *La marca del gorila* (Mark of Gorilla, William Berke, 1950); *La isla de los pigmeos* (Pygmy Island, William Berke, 1950); *La furia de Congo* (Fury of the Congo, William Berke, 1951); *El cazador de hombres de la jungla* (Jungle Manhunt, Lew Landers, 1951); *Jungle Jim en la tierra olvidada* (Jungle Jim in the Forbidden Land, Lew Landers, 1952); *Voodoo Tiger* (Spencer G. Bennett, 1952); *Savage Mutiny* (Spencer G. Bennett, 1952); *El valle de los cazadores de cabezas* (Valley of the Headhunters, William Berke, 1953); *El mono asesino* (Killer Ape, Spencer G. Bennett, 1953); *Jungle Man-eaters* (Lee Sholem, 1954); *Ataque canibal* (Cannibal Attack, Lee Sholem, 1954); *Jungle Moon Men* (Charles S. Gould, 1955) y *Devil Goddess* (Spencer G. Bennett, 1953).

Algunos de los personajes de los recién nacidos *comic book* de superhéroes protagonizaron relatos serializados. En 1941, Republic Pictures produjo un serial de doce capítulos, *Las aventuras del Capitán Maravillas* (Adventures of Captain Marvel, William Witney y John English), protagonizado por el personaje creado por Bill Parker y C. C. Beck, quienes serían demandados por DC Comics, al considerar que su personaje era un plagio de Superman. Asimismo, esta productora adaptó el personaje más célebre de la editorial Timely, futura Marvel Comics Group, *Capitán América* (Captain America, John English y Elmer Clifton, 1944), dividido en quince capítulos según las historias desarrolladas por sus creadores, Jack Kirby y Joe Simons.

En 1943 Columbia adquirió de DC Comics los derechos cinematográficos de los dos personajes más populares de la editorial. Batman y Superman protagonizaban, mensualmente, las coleccio-

nes *Action Comics* y *Detective Comics* y las homónimas *Superman* y *Batman*. Creado por el dibujante Bob Kane y el guionista Bill Finger, Batman se adaptó en dos seriales de quince capítulos: *Batman* (Batman, Lambert Hillyer, 1943) y su secuela, *Batman y Robin* (Batman and Robin, Spencer Gordon Bennett, 1949).

El último hijo de Krypton, obra de Jerry Siegel y Joe Shuster, también protagonizó dos seriales de quince capítulos protagonizados por Kirk Alyn: *Superman* (Superman, Spencer Gordon Bennett y Thomas Carr, 1948) y *Atom Man contra Superman* (Atom Man vs. Superman, Spencer Gordon Bennett, 1950), en los que conservaba los ideales norteamericanos reflejados en los *comic book*.

Dos casos destacados: Tarzan y The Shadow

Entre todos los personajes *pulp*, Tarzan y The Shadow fueron, sin duda, los que gozaron de mayor fortuna, en el mundo del cómic y en el del cine.

Tras su éxito como *pulp*, *daily* y *sunday*, la primera adaptación cinematográfica de Tarzán se realizó fuera de Hollywood. Un vendedor de seguros, Bill Parson, ofreció a Edgar Rice Burroughs la posibilidad de realizar largometrajes. La premisa era crear una productora, la National Film Corporation of America, para rodar *Tarzán de los monos* (Tarzan of the Apes, Sydney Scott, 1918). La financiación procedería

de la venta de parte de las acciones de esta productora. Bill Parson le ofreció a Edgar Rice Burroughs cinco mil dólares por los derechos y cincuenta mil dólares más en acciones de la compañía. En 1918, Elmo Lincoln protagonizó el largometraje *Tarzán de los monos*, que se convirtió en una de las seis películas mudas que en recaudar más de un millón de dólares. Ese mismo año se estrenó *El romance de Tarzán* (Romance of Tarzan, Lucas Wilfred, 1918), de nuevo con Elmo Lincoln como actor protagonista.

En 1920 se estrenaría el primer serial, *El hijo de Tarzán* (The Son of Tarzan, Harry Revier y Arthur J. Flave, 1920), de quince episodios, con Perce Dempsey interpretando a Tarzan; un año después aparecía *Aventuras de Tarzán* (Adventures of Tarzan, Robert F. Hill y Scott Sydney, 1921), protagonizada, otra vez, por Elmo Lincoln. Su éxito fue tan grande que, en 1928, se realizó un montaje especial para estrenarla en las salas cinematográficas. En 1929 Universal Pictures produciría el serial de quince capítulos *Tarzán the Tiger* (Henry MacRae, 1929) y, en 1935, la Burroughs-Tarzan Enterprises realizaría el serial de doce capítulos *Las nuevas aventuras de Tarzán* (New Adventures of Tarzan, Edward Kull, 1935), protagonizado por el atleta olímpico Herman Brix.

The Shadow nació en las populares emisiones radiofónicas norteamericanas de la década de los treinta, tras el crack del 29. La radio había alcanzado su madurez a lo largo de estos años ofreciendo programación destinada a ofrecer esperanza a una población deprimida (BLACKBEARD, 1994: 5)

The Shadow debutaría en la CBS una calurosa noche de julio de 1930. El programa era semanal y presentaba diferentes relatos de misterio que se habían publicado en el *pulp* homónimo. Un joven Orson Welles interpretó a The Shadow durante una



Captain America (Elmer Clifton, John English, 1944)

temporada, haciendo suyas su personalidad e iconografía, con el rostro semio-culto por un abrigo alto y un pañuelo que, junto al sombrero, únicamente dejaban entrever su implacable mirada. The Shadow se ataviaba con una capa que le protegía y ocultaba entre la oscuridad de los callejones mientras su risa burlona y desafiante siempre se acompañaba de la frase «¿Quién sabe qué maldad acecha en el corazón de los hombres?». Para luchar contra el crimen organizado, The Shadow utilizaba diverso material, como coches, helicópteros y cualquier tipo de arma de fuego.

El éxito de *The Shadow* introdujo al personaje en el selecto mundo de la *daily* y en la industria cinematográfica. En Hollywood los personajes *pulp* todavía no contaban con producción de gran presupuesto y debían conformarse con largometrajes de serie B y seriales. Se realizaron seis producciones de serie B, las dos primeras —*The Shadow Strikes* (Charles Lamont, 1937) e *International Crime* (Charles Lamont, 1938), protagonizadas por Rod La Rocque— fueron bajo el amparo de la Grand National Pictures Inc.

Tres producidas por Monogram Pictures Corporation: *Tras la máscara* (Behind the Mask, Phil Karlson, 1946), *La mujer desaparecida* (The Missing Lady, Phil Karlson, 1946) y *El regreso de la Sombra* (The Shadow Returns, Phil Karlson, 1946), protagonizadas por Kane Richmond. La última —*El vengador invisible* (The Invisible Avenger, James Wong Howe, Ben Parker y John Sledge, 1958), con Richard Derr como The Shadow— fue realizada por Republic Pictures. *La Sombra* (The Shadow, James W. Horne, 1940), un serial de quince episodios protagonizado por Victor Jory, lo produjo Columbia Pictures.

La llegada de la televisión

Con la llegada de la televisión estos héroes acometerían su última reencarnación. Las productoras televisivas recurrieron a personajes de la *daily*, *sunday* y *comic book* para crear series y ciclos de telefilmes (COMA, 1990: 39). El éxito de

la adaptación televisiva de *Aventuras de Superman*, emitida por la ABC (Adventures of Superman, Whitney Ellsworth y Robert J. Maxwell: 1951-1957), volvió a atraer la atención del espectador infantil y juvenil. Esta serie se prolongó seis años. Sus ciento cuatro episodios fueron protagonizados por George Reeves, protagonista también de la versión cinematográfica *Superman y los hombres topo* (Superman and the Mole Men, Lee Sholem, 1951).

En la década de los sesenta la adaptación televisiva de Batman rompió los rígidos moldes del mundo de los superhéroes. *Batman* (William Dozier y Lorenzo Semple Jr, ABC: 1966-1969), fue una serie de televisión única tanto en el tratamiento como en los conceptos visuales utilizados, de un carácter vanguardista alejado del paternalismo de *Superman*. Potenciando facetas cómicas y pedagógicas consiguió *reinventar* un personaje con casi cuarenta años de vida. Pese al escaso periodo de tiempo que permaneció en antena, su gran éxito facilitó la realización de una película con los mismos actores y con el mismo *look*, *Batman* (Batman, Leslie H. Martinson, 1966).

Posteriormente, en la década de los setenta, la CBS emitiría una serie del personaje de DC Comics *Wonder Woman* (Douglas S. Cramer y Stanley Ralph Ross, ABC/CBS: 1977-1979), dirigida asimismo al público infantil. La serie contó con cuarenta y seis episodios, protagonizados por Linda Carter, encargada de dar vida a la princesa amazona de Isla Paraíso. A finales de los setenta, tras crear una sólida mitología popular y conseguir fidelizar a varias generaciones, el cómic se enfrentaba a dos problemas fundamentales: conquistar la gran pantalla y ampliar su espectro de lectores.

El interés de las productoras por este tipo de personajes se concretó en el mercado que entre el público infantil y adolescente habían congregado Batman y Superman. Originados en los primeros *comic book* de finales de los años treinta, su longevidad, en algunos casos, les llevó a ser conside-

rados iconos de la cultura popular norteamericana.

La adaptación a los nuevos tiempos

El *pulp*, la *daily*, la *sunday*, el *comic book* y el serial perseguían un mismo consumidor, de perfil joven y modesto poder adquisitivo, a quien ofrecer humor, terror, aventuras exóticas, paraísos extraterrestres, tramas policiales o episodios bélicos, siempre por un precio muy reducido.

El éxito del *pulp* se sustentaba en la cercanía y proximidad entre el escritor y el lector. Ambos compartían cotidianeidad, ilusiones, frustraciones y monotonía únicamente alterada en las páginas de unos relatos plagados de continuas referencias al éxito social, económico, sexual o intelectual.

En los relatos de The Shadow y Doc Savage, Walter Gibson y Lester Dent querían entretener al lector. La fuerza e inteligencia de Doc Savage o la determinación y medios técnicos de The Shadow se conectaban con sentimientos y deseos universales reconocibles por el público. Esa era la clave de un relato construido con una técnica literaria accesible, cuya finalidad no era inventar nuevas formas de expresión, sino utilizar formas eficaces de expresión ya existentes.

La *daily* y la *sunday* asumieron este lector y el propio de la prensa escrita, medio que otorgaba prestigio a estas historias que compartían con el *pulp* géneros y construcción narrativa fundamentados en los clímax. Para conseguir afianzar a su público infantil y juvenil, el *comic book* inscribió sus historias sobre un territorio urbano próximo a sus lectores, las grandes metrópolis norteamericanas, como Washington o New York, territorio de los principales mundos de ficción de las dos grandes editoriales norteamericanas, Marvel Comics Group y DC Comics. En estos espacios, con la fascinación que provocan las metrópolis, los guionistas y los dibujantes ubicaban a sus personajes sobrevolando edificios tan emblemáticos y reconocibles como el Empire State Building.

Con la llegada del cine sonoro y, amparándose en el éxito del *pulp*, los personajes más célebres de estos relatos fueron adaptados al serial. La relación del *pulp*, la *daily*, la *sunday* y el *comic book* con el serial será compleja, de un valor singularmente estratégico. El serial debía mantener el interés del espectador durante más de diez capítulos y, aproximadamente, unos tres meses. Adaptar estos personajes a un medio audiovisual requería ciertas licencias y obligó a redefinir los rasgos más destacados del lord inglés criado en la jungla, Tarzan, de Edgar Rice Burroughs, y del justiciero de las sombras de Walter Gibson, The Shadow.

El Tarzan cinematográfico afianzó su imagen con su famoso grito, que imponía miedo y justicia en la selva, y su carácter salvaje, muy estereotipado, con expresiones simples que poco se asemejaban al Tarzan relatado por Edgar Rice Burroughs. Los elementos principales de The Shadow eran la invisibilidad, dos pistolas gemelas del calibre cuarenta y cinco, una amplia red de informadores y un anillo con el que nublar las mentes de sus enemigos. La mayoría fueron desechados en su versión cinematográfica para abaratar costes de producción.

Estas adaptaciones se convirtieron en el dispositivo sobre el que se configuró la iconosfera moderna y el universo de ficción construido por el *pulp*, la *daily* y la *sunday*. Que, además, contribuirá a la constitución de la iconografía contemporánea únicamente aprovechada por el *comic book* que obtuvo su propia independencia al ensanchar las fronteras de su dominio narrativo, su repertorio temático, su galería de personajes y definiendo un modelo de lector.

El cine y, después la televisión, afianzarán este territorio discursivo, abriendo a estos personajes la puerta del mercado publicitario. Prosperará con su propio *merchandising* siendo un producto netamente industrial por adaptable al medio cinematográfico en grandes superproducciones apoyadas en el conocimiento previo del público. ■

Notas

* Las imágenes de las películas que se han utilizado para ilustrar el artículo no cuentan con distribución en España actualmente.

Bibliografía

- BLACKBEARD, Bill (1994). El padre adoptivo de Tarzan. *Tarzan de Hal Foster*, 2, 4-10.
- COMA, Javier (1990). *El trazado vivificado de los cómics al cine*. Teruel: Semana internacional de cine de Teruel.
- GUBERN, Roman (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HORN, Maurice (1982). El reino animal. De los ratones y los hombres. En J. TOUTA (ed.) *Historia de los cómics*, 1 (pp. 169-1974). Barcelona: Toutain editor.
- RUIZ, Miguel (1979). Doc Savage en los cómics. *Sunday cómics, revista sobre estudios e investigación de la historieta*, 1, 45-60.
- STERANKO, Jim (1972). *The Steranko history of comics*. Pennsylvania: Supergraphics.
- WARNER, Johnny (1976). Ron Ely: el hombre de bronce. *Doc Savage —El hombre de bronce—*, 2, 61-62.

Diego Mollá (Valencia, 1969) es profesor de Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Es autor de *El dominio discursivo del cómic: pulp, daily, sunday y comic book* y de varios artículos sobre la relación entre el pulp, el cómic y el cine.