



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y  
LETRAS**

Colegio de Letras Modernas

**CAPTAIN UNDERPANTS COMO PARODIA DE SUPERMAN:  
DAV PILKEY Y LA REESCRITURA CÓMICA DEL  
SUPERHÉROE MÁS FAMOSO DE LOS CÓMICS**

**TESINA**

Que para obtener el título de

**Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas  
(Letras Inglesas)**

**P R E S E N T A**

Miguel Ángel Moya Montes de Oca

**Asesora:**

Dra. Rocío Saucedo Dimas



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., Mayo 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

En el ámbito familiar quiero agradecer a mi padre y a mi madre por siempre apoyarme en la vida así como en la elección de mi carrera. Fueron muy felices cuando ingresé a la licenciatura y siguieron de cerca todos mis logros y fracasos; siempre extendieron sus manos en mi ayuda y me abrazaron para felicitarme.

En el ámbito académico quiero agradecer muy especialmente a Moisés Massuttier por haberme platicado sobre lo que él estudiaba y así inspirarme a estudiar literatura. No me avergüenza confesar que yo me retrasé en mi ingreso a la carrera y tuve que esperar un año entero para volver a intentarlo. Debido a esa espera fui generando una ambición muy grande dentro de mí y cuando llegó el momento de iniciar el primer semestre acepté gustosamente cada reto que me fue dado. Desde entonces enfrenté cada tarea, examen, presentación en clase y trabajo final como una batalla en la que demostraba cuánto valoraba el estar en la carrera y cuánto quería aprender. Como resultado, pasar de un semestre a otro representaba una gran victoria para mí y me hacía ver que mi esfuerzo había rendido frutos.

Agradezco a cada docente que tuve a lo largo de la carrera por sus maravillosas clases y por todas las lecturas que me asignaron. Disfruté llegar a la Facultad todos los días y organizarme para poder cumplir con todas mis tareas y preparar mis ensayos. Las instalaciones de Filosofía y Letras fueron verdaderamente acogedoras para mí, pues a pesar de ser una facultad pequeña tenía todos los recursos que yo pudiera necesitar y además estaba situada al lado de las hermosas “islas” donde podía reflexionar sobre los temas que veía en clase o simplemente apreciar el presente. Un agradecimiento muy especial a mi asesora, la Dra. Rocío Saucedo Dimas, por aceptar guiarme en el largo trayecto que representa la tesina, por no dudar de mi objeto de estudio y por tenerme una infinita paciencia a lo largo de todas las correcciones. También quiero destacar el grandioso Seminario de Titulación que impartió la Mtra. Julia Edith Constantino Reyes, quien le compartió

a mi grupo y a mí reflexiones invaluable sobre la Tesina y nuestro rol como estudiantes en proceso de escribirla. Agradezco a mis jurados por aceptar leer mi tesina y brindarme sus perspectivas que resultaron muy útiles para mejorar la tesina cada vez más.

Y por último quiero dedicar mi trabajo a cada sustentante que se encuentre lidiando con la escritura de su propia tesina o tesis y que sienta que no será capaz de terminar. Recuerden que toda disciplina que pretende acercar a la humanidad a algún conocimiento requiere de individuos que investiguen, analicen, comprueben, revisen, cuestionen y publiquen para poder alcanzar su objetivo. La ciencia, ya sea exacta o social, no puede existir sin personas que le den importancia y decidan adentrarse en alguna problemática o tema de interés. Ustedes importan, así como sus perspectivas, sus elecciones de un objeto de estudio, sus metodologías y sus resultados. Quiero felicitarles por haber llegado a la recta final de sus respectivas carreras y decirles que sigan adelante aunque sea sólo un paso a la vez. Sé que a veces es tentador rendirse y olvidarse de todo, pero ustedes se merecen la satisfacción de verse en la meta. Sigán así.

## Índice

Introducción.....	1
Capítulo I: Superhéroes.....	8
a) Origen de Superman y los cómics de superhéroes.....	8
b) Misión, poderes e identidad de Superman.....	11
Capítulo II: Parodia.....	19
a) Planteamientos teóricos.....	19
b) El fenómeno intertextual de la parodia y sus componentes cómicos y críticos.....	23
Capítulo III: La parodia realizada por Pilkey.....	28
a) El M.P.I de Captain Underpants (cómico).....	28
b) El M.P.I de Captain Underpants (Mr. Krupp).....	35
c) La reconfiguración de Superman en <i>Captain Underpants</i> .....	38
Conclusiones.....	42
Anexo.....	47
Bibliografía.....	49

## **Introducción**

*The Adventures of Captain Underpants* de Dav Pilkey presenta a un superhéroe<sup>1</sup> muy inusual cuando se le compara con los superhéroes clásicos de los cómics. A diferencia del elegante uniforme que portan algunos, él solamente usa calzoncillos y una cortina como capa. En lugar de poseer una musculatura física pronunciada, tiene una figura robusta. Y la característica más importante de todas es que no tiene superpoderes de ningún tipo. Si se toman en cuenta estos puntos, podría parecer que Captain Underpants es un intento fallido de superhéroe, pero no es así, pues se trata de una parodia al superhéroe más famoso de los cómics que instauró los preceptos de este tipo de personajes.

Los superhéroes se encuentran entre los personajes ficcionales más famosos en la cultura popular occidental contemporánea. Forman parte de tramas extensas que se han mantenido vigentes por varias décadas, con lo que han logrado captar la atención de muchas generaciones de personas lectoras a lo largo de los años. Algunos de sus cómics han sido adaptados a otros medios, lo que ha contribuido a que sus protagonistas le sean familiares a múltiples audiencias: quienes ven la adaptación fílmica, la serie animada y quienes se sumergen en la realidad virtual de los videojuegos. A pesar de que hay audiencias cuyo acercamiento a los superhéroes es a través de estos medios y no los cómics, es imperante recalcar que las narrativas que crean tanto las películas como las series televisivas y los videojuegos constantemente se inspiran en los cómics de los personajes, de manera que aun si los espectadores y las espectadoras no han leído las publicaciones seriadas de los cómics, poseen algún conocimiento indirecto de sus contenidos.

*Captain Underpants* abre la puerta a los superhéroes a un formato en el que no es frecuente hallarlos: los *picture books*, conocidos en español como libros álbum. Si bien los superhéroes se

---

<sup>1</sup> En el capítulo III de esta tesina se profundiza en la división que existe en la obra de Pilkey entre los dos personajes que portan el título de Captain Underpants; aquel que es un dibujo en un cómic y el director de escuela hipnotizado.

crearon casi un siglo después de que el libro álbum se consolidara en 1846<sup>2</sup>, es curioso que tuvieron que pasar varias décadas del siglo XX antes de que alguien decidiera incorporar superhéroes a dicho formato. Como otras ramas de la literatura infantil, los libros álbum centran sus narrativas en personajes de edades cortas y están dirigidos específicamente a un público compuesto por niños y niñas.

En la introducción a *The Norton Anthology of Children's Literature*, Jack Zipes resalta las diferencias que hay entre los *picture books* y los *illustrated books*; los primeros requieren tanto de la escritura como de las ilustraciones para su lectura mientras que los segundos se enfocan principalmente en el texto y contienen imágenes que son complementarias (10). Un ejemplo de un *illustrated book* sería una obra reeditada que incorporase ilustraciones que la edición original no contenía, como una Biblia para niños. Un libro álbum sería un libro en el que las ilustraciones no son complementarias, sino que tienen tanta importancia como el lenguaje verbal, como *The Adventures of Captain Underpants*.

Todas las páginas de esta obra tienen un dibujo, hecho por el mismo Pilkey, que trabaja de la mano con las palabras escritas. A diferencia de los *illustrated books*, no es posible quedarse únicamente con el texto e ignorar los dibujos para realizar la lectura. Cuando el narrador habla de Captain Underpants, por ejemplo, la voz narrativa no lo describe físicamente, sino que sus rasgos físicos los proporcionan los dibujos que también forman parte de la narración. Es así que la apariencia física del protagonista no está determinada únicamente por el lenguaje verbal. Tampoco se puede dar el caso contrario; si los lectores y las lectoras se remitiesen a ver los dibujos sin considerar el texto que los acompaña, se quedarían con una lectura “a medias”. Las ilustraciones trabajan en conjunto con las palabras para transmitirles el mensaje.

---

<sup>2</sup> Con la publicación de *A Book of Nonsense* de Edward Lear.

Como se observa en “Elementos para una lectura del libro álbum” de Fernando Vázquez: “un libro álbum es aquel tipo de libro en el que las imágenes y el texto guardan una relación de correspondencia, interacción o interdependencia significativa. En el libro álbum tanto el texto como la imagen son igualmente importantes y su lectura requiere atender a los elementos propios de la narrativa como aquellos otros propios de la imagen” (338). Esta concepción es muy similar a la de Zipes dado que él también resalta que es necesario reconocer en esta clase de libro tanto el texto como las imágenes para poder leerlo debidamente.

A diferencia de los libros álbum, los cómics fueron publicados inicialmente en los periódicos y después fueron vendidos aparte en los puestos de revistas. En cuanto a su formato, eran impresiones de una extensión corta de páginas con viñetas a color en cada hoja y su publicación era de forma serializada con un número determinado de volúmenes nuevos lanzados al año. Los superhéroes, a su vez, surgieron en Estados Unidos a finales de la década de 1930. Estos personajes han mantenido su presencia en el medio de los cómics hasta la fecha, aunque también han sido adaptados a la televisión, el cine, los videojuegos e incluso algunas novelas. Sin embargo, todo parece indicar que no incursionaron en los libros álbum hasta 1997 con *The Adventures of Captain Underpants*.<sup>3</sup>

*Captain Underpants* es una serie de libros que consta en total de doce volúmenes; sin embargo, para los propósitos de esta tesina sólo analizaré el primero. La trama de esta obra tiene como personajes a dos niños con mucha imaginación, George y Harold, que van a la escuela juntos y tienen un director muy estricto: Mr. Krupp. Los chicos pasan su tiempo libre entre bromas y la

---

<sup>3</sup> En todas mis búsquedas por internet sobre libros álbum que incluyan a superhéroes antes del año 1997 no he encontrado ninguna obra. Menciono como ejemplo el sitio web [whatdowedoallday.com](http://whatdowedoallday.com) que en un artículo escrito el 27 de abril de 2020 titulado “Awesome Superhero Picture Books For Kids” enlista diez libros álbum con personajes superheroicos de los cuales nueve fueron publicados después de 1997. El libro restante sí apareció el mismo año que *Captain Underpants*, el cual es *The Adventures of Sparrowboy* de Brian Pinkney; sin embargo, el protagonista no puede ser considerado un superhéroe con base en las características que se exploran en esta tesina.

creación de cómics, lo que los impulsa a inventar un superhéroe llamado Captain Underpants. Después de que arruinan un juego de fútbol americano para todos los participantes, su director les impone un severo castigo y los chicos deciden hipnotizarlo para que los exima de su sanción. Las cosas se salen de control cuando los niños le hacen creer al director hipnotizado que él es Captain Underpants y Mr. Krupp se lanza a las calles dispuesto a combatir el crimen mientras viste solamente una cortina en los hombros y su ropa interior. George y Harold intentan evitar que se meta en problemas y lo traen de regreso a la escuela para que vuelva a ser su director.

Captain Underpants es un superhéroe con vestimenta y habilidades inusuales; esto se debe a que el personaje es una parodia y por ende una crítica al concepto de los superhéroes que instauró Superman. Existen muchas definiciones de parodia; sin embargo, he decidido optar por la que Margaret A. Rose proporciona en *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*: “the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material” (52). A diferencia de otras propuestas teóricas, como la de Fred W. Householder Jr. o Víktor Shklovsky, la de Rose sí considera relevante la presencia de lo cómico en la parodia, así como el carácter constructivo de la reconfiguración que realiza del texto base. Esta autora menciona que existe la noción de que la parodia puede ser destructiva con respecto al texto parodiado. Esto se debe a que, como ella señala, el término *parodia* está constituido por el prefijo *para*, ‘oposición’, y la raíz *oda*, ‘canción’, por lo tanto una parodia sería una canción cantada contra otra (46).

Esto puede ser posible ya que el autor o autora parodista quizá tenga la intención de atacar el texto en el que se basa. Sin embargo, como sugiere Lutz Rörich, la perspectiva paródica puede entenderse no sólo como destructiva: “Parodistic changes of pre-given traditions need not only be viewed negatively as a destruction of that which has been sung or spoken. They reveal at the same time a process of linguistic reformation and new-formation” (citado en Rose 46). Esta declaración se conecta con la definición que Rose plantea, pues el texto paródico le da una nueva función a

ciertos elementos o aspectos del texto base. Por todo lo anterior, los planteamientos de Rose resultan adecuados para mi objeto de estudio, que es propiamente la parodia que se lleva a cabo del personaje de Superman en *The Adventures of Captain Underpants*.

Para analizar la obra de Pilkey como texto paródico me basaré en un entendimiento de la parodia como un fenómeno intertextual que incluye, como señala Rose, un componente cómico y uno crítico. Para complementar este último aspecto, recurriré al trabajo de Simon Dentith y Linda Hutcheon. Cada componente es tratado en el capítulo II; sin embargo, primero se incluye un breve resumen del recorrido que Rose lleva a cabo por las épocas antigua, moderna y posmoderna para mostrar los antecedentes que determinan que estos dos componentes son esenciales para la parodia. Rose se enfoca en esos tres periodos históricos porque los considera los más relevantes para la concepción que tiene de la parodia.

Por otra parte, antes de ahondar en las características de los héroes en los cómics, primero hay que definir qué son los “cómics”. En *Narrative Structure in Comics*, Barbara Postema los concibe como:

...a system in which a number of disparate elements or fragments work together to create a complex whole. The elements of comics are partly pictorial, partly textual, and sometimes a hybrid of the two. These elements include the comics images or cartoons; the frames or panels that contain the images—of which the page layout (including the book design) is an important part; and the captions, word balloons, and the words themselves, whether inserted in balloons and captions or integrated into the image. (xii)

Los cómics entonces están contruidos a partir de imágenes y palabras y puede haber un grado de hibridación entre estos dos aspectos. La hibridación que la autora señala crea mensajes más ricos en significado que si se hubieran utilizado los dos sistemas por separado: “the blend of word and

image is working to create meaning that neither conveys itself” (81). Por eso los cómics emplean las capacidades que cada sistema aporta.

Como se puede observar, los cómics usan los mismos códigos de representación que los libros álbum. Ambos emplean dibujos y palabras para desarrollar sus narrativas y por ende las personas lectoras utilizan herramientas de decodificación similares al momento de acercarse a cualquiera de los dos. Esto no significa que los cómics y los libros álbum sean lo mismo, pues hay diferencias notorias. Por un lado, los cómics suelen estar compuestos de viñetas en la mayoría de sus páginas. Una sola de éstas puede estar dividida en varios cuadros que permiten mostrar una cronología fina de los acontecimientos. Por el otro, los libros álbum tienden a incluir más texto y menos imágenes que los cómics en cada una de sus páginas, pueden contener párrafos enteros y oraciones largas, mientras que los cómics usualmente se limitan a comentarios explicativos breves y diálogos cortos que son repartidos en varios globos a la vez. Sin embargo, cuando se lee un cómic o un libro álbum se debe prestar atención a cómo las imágenes y las palabras actúan en conjunto.

En el capítulo I de esta tesina se aborda el contexto necesario para comprender la importancia de Superman en los cómics, que consiste en una breve historia del género de los superhéroes en dicho medio y la composición tripartita de los fundamentos del personaje. A lo largo de la tesina, se alude a ejemplos de superhéroes publicados por las compañías DC Comics y Marvel, esto debido a que son dueñas de los personajes más famosos de este género. En esta tesina también se hace referencia a Superman con otros alias como Kal-El, el Hombre de Acero, el superviviente de Kriptón y Clark Kent cuando es necesario. No incluyo el concepto de “supervillano” ya que no enfoco el análisis en el villano que aparece en la obra de Pilkey, Dr. Diaper, ni abordo el capítulo que Coogan dedica a esos personajes

En el capítulo II exploro los planteamientos de Rose en torno a la parodia para así explicar cómo se compone y de qué manera funciona. Primero se retoma brevemente la discusión teórica

sobre este término para dejar en claro por qué Margaret Rose difiere de la mayoría de fuentes en cuanto a su concepción de la parodia y por qué su planteamiento me resulta útil en esta tesina. Después se señalan los dos componentes básicos de la parodia (comedia y crítica).

Por último en el capítulo III se muestra la manera en que Pilkey emplea en su obra los componentes de la parodia. Cuando abordo la parodia de Pilkey analizo los códigos textual y visual en su obra a través de algunos ejemplos, esto es debido a que su libro álbum amerita una apreciación de ambos lenguajes, tanto en la diégesis principal como en la del cómic insertado dentro de la narrativa que es creado por George y Harold. No obstante, el énfasis del análisis recae ante todo en la construcción de Captain Underpants a través del discurso verbal. Por último, todas las ilustraciones referidas en esta tesina son presentadas en un anexo al final con su designación de “figuras” y enumeradas por orden de mención.

## Capítulo I-Superhéroes

### a) Origen de Superman y los cómics de superhéroes

El objetivo de este capítulo es ofrecer un panorama sobre el personaje de Superman, el cual sirve para entender las referencias que Pilkey hace a él en su obra paródica. Primero, resumiré la historia del medio de los cómics para subrayar el giro que dio éste en la industria de las publicaciones impresas una vez que se popularizaron los superhéroes. Los cómics surgieron propiamente en Estados Unidos cuando en 1930 se dejaron de publicar en los periódicos y comenzaron a ser compilados para su venta y distribución independientes. Las editoriales anticiparon un negocio altamente lucrativo en este nuevo mercado y poco a poco se llevó a cabo una emigración por parte de todos los artistas que trabajaban en los diarios y querían crear contenidos específicos para los cómics (Postema 134). En 1938 apareció el personaje que definiría el modelo tradicional del superhéroe durante muchos años por venir. Superman fue creado por Jerry Siegel y Joe Shuster y desde entonces encarna el modelo clásico del superhéroe que ha sido preservado hasta nuestros días y que puede apreciarse también, aunque parodiado, en la figura de Captain Underpants. Este arquetipo del guerrero bondadoso que lucha contra el mal y salva a las personas indefensas del peligro se repetirá muchas veces en futuras conceptualizaciones de personajes superheroicos.

La investigación que he realizado sobre los cómics me ha llevado a considerarlos como un medio y a los cómics de superhéroes como un género. En “Why Are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?”, Thierry Groensteen pone en perspectiva los alcances genéricos de los cómics:

This placing of comics on the same plane as the various genres of paraliterature needs examining. It is evident that comics cannot be considered a genre in that sense, as they englobe and traverse many different genres: there are science-fiction comics,

sentimental, erotic or autobiographical comics, detective stories, and westerns in the form of comics. . . . Comic art is an autonomous and original medium. (9-10)

Los cómics son autónomos porque cuentan con características que los distinguen. Están impresos en formatos específicos e identificables y tienen su propia sección en las librerías y bibliotecas. En el caso de los superhéroes, mantienen una primacía en cuanto a la presentación de estos personajes frente a otros medios como las películas. A pesar de que se han visto muchos superhéroes en el cine, la gran mayoría de ellos provienen de los cómics y no son creaciones de los filmes.

Los cómics de superhéroes, en cambio, sí pueden ser vistos como un género debido a que constituyen un tipo de narraciones en particular que se diferencia de otros como la ciencia ficción, el horror o la fantasía. Como se verá más adelante con la definición de Peter Coogan, los superhéroes son tan identificables que no pueden ser confundidos con los protagonistas de otros géneros. Tanto el científico o viajero espacial de la ciencia ficción, el monstruo del horror o el héroe en la fantasía tienen sus propias características que los distinguen dentro de sus géneros y estas cualidades no son las mismas que poseen los superhéroes. Además en estos tres géneros mencionados no suelen existir los superhéroes porque resultarían inverosímiles para la narrativa. Por el contrario, en las historias de superhéroes sí se puede encontrar a personajes característicos de la ciencia ficción, el horror y la fantasía. Como ejemplo, hay superhéroes que son científicos como Mr. Fantastic, monstruos como Hulk o que son héroes en un reino con atributos fantásticos como Raven.

Para comprender la relevancia que ha tenido Superman en el género de los superhéroes es necesario entender cómo se componen estos personajes y una vez que se expliquen las principales características de su conformación se observará que el Hombre de Acero las instauró. Peter Coogan hace un estudio extenso de los superhéroes en *Superhero: The Secret Origin of a Genre* y en el capítulo 3 ofrece una definición que permite clasificar a estos personajes:

A heroic character with a selfless, pro-social mission; with superpowers—extraordinary abilities, advanced technology, or highly developed physical, mental, or mystical skills; who has a superhero identity embodied in a codename and iconic costume, which typically express his biography, character, powers, or origin (transformation from ordinary person to superhero); and who is generically distinct, i.e. can be distinguished from characters of related genres (fantasy, science fiction, detective, etc.) by a preponderance of generic conventions. Often superheroes have dual identities, the ordinary one of which is usually a closely guarded secret. (30)

Esta concepción tiene su raíz en un juicio legal que se llevó a cabo en 1939 en el que *DC Comics* demandó a Victor Fox por plagiar al personaje de Superman para crear a su propio superhéroe, Wonder Man. El juez a cargo dictaminó la violación de derechos de autor con base en tres principales similitudes que encontró entre estos personajes: misión, poderes e identidad (*mission, powers, identity* o *MPI triumvirate* como lo abrevia Coogan). Peter Coogan se basa en este caso legal para su definición del superhéroe, pues considera que las tres propiedades resaltadas son fundamentales para la conceptualización de estos personajes. También son las propiedades que los distinguen entre sí; por ejemplo, el M.P.I de Black Widow es muy diferente al de The Invisible Woman a pesar de que ambas personajes son de Marvel. Cabe aclarar que Coogan no distingue entre sexos cuando propone su definición del superhéroe. El término específico que él usa es “character”, por lo que sostengo que su conceptualización aplica tanto para superhéroes hombres o superhéroes mujeres (también llamadas superheroínas). Las superheroínas también poseen misiones específicas que cumplir, superpoderes o habilidades extraordinarias que las distinguen del resto de personajes femeninos en los cómics y una identidad heroica con un traje colorido y un símbolo icónico, por lo que el análisis del M.P.I. también puede incluirlas a ellas cuando se discutan las tres características esenciales. En esta tesina se consideran también estos personajes femeninos

al momento de señalar la importancia de los cómics de superhéroes en la cultura popular. Todo superhéroe puede ser analizado en cuanto a su misión, poderes e identidad, es por eso que a continuación se desarrollará cómo se materializa el M.P.I. en Superman.

### **b) Misión, poderes e identidad de Superman**

Kal-El fue enviado a la tierra en una nave espacial con una misión por cumplir. Existen diferentes versiones sobre esta historia y en mi investigación he podido encontrar cinco diferentes que relatan los orígenes de este personaje:<sup>4</sup> *Action Comics #1* (1938), *Superman #1* (1939), *Superman #53* (1948), *The Man of Steel #1* (1986) y *Secret Origins Vol. 3 #1* (2014). Todas estas publicaciones coinciden en que Kal es un bebé que vive en un planeta lejano que está condenado a la destrucción y su padre lo coloca en una nave para enviarlo a otro mundo donde pueda sobrevivir. Sin embargo, las variaciones más importantes surgen en torno a las razones por las que deciden mandarlo a la Tierra y cómo es que el personaje asume el rol de superhéroe para proteger a la humanidad. Si se toman en consideración todos los cómics mencionados anteriormente, se puede argumentar que Kal fue enviado a la Tierra para convertirse en un salvador y gracias a la crianza de sus padres adoptivos, John y Martha Kent, se da cuenta de que ése es su deber. Esto corresponde al inicio de la carrera de superhéroe de Superman; ahora es necesario ver de qué manera decide influir en la Tierra. La motivación del Hombre de Acero ha quedado inmortalizada en la famosa frase: “Truth, Justice, and the American Way”. Ésta se originó en los cómics como simplemente “Truth and Justice” y después se le agregó la frase patriótica cuando el superviviente de Kriptón tuvo su primer programa de televisión en 1951 (Hadju 94).

---

<sup>4</sup> Reconozco que existen más versiones sobre los orígenes de este personaje, sin embargo me limito a estas cinco porque cada una incorpora nuevos elementos a la historia del superviviente de un planeta extinto que ha sido utilizada como base desde la creación de Superman. Existe, por ejemplo, una versión en *Action Comics #158* (1951), que es idéntica a la que apareció tres años antes en *Superman #53* (1948) y por eso no la incluyo en el análisis.

Superman pelea contra criminales o villanos que ponen en peligro estos ideales y es su deber defenderlos o restaurarlos. En cuanto a la “verdad” en su discurso, David Hadju argumenta en “Clark Kent, Reporter” que ese elemento no le concierne tanto a Kal-El sino a Clark Kent, pues él es un reportero en el periódico *Daily Planet* y su trabajo consiste en averiguar la verdad de los hechos (94). Como señala Hadju en el mismo texto, la trama en los cómics de Superman muchas veces se desarrolla a partir de los reportajes de su *alter ego*. En *Action Comics #1*, Kent es enviado a investigar sobre una guerra en el país de San Monte y debido a ello es que tiene la oportunidad de intervenir como Superman. Luchar por la verdad, por lo tanto, implica para este superhéroe descubrir los planes malévolos de los criminales. Una vez que los derrote, los enviará a prisión donde pagarán por sus crímenes y así se garantizará la aplicación de la justicia. Al haber derrotado a los criminales, el Hombre de Acero permite que la gente (en su mayoría estadounidense) continúe con su estilo de vida habitual.

Si bien Superman a veces combate fuerzas enemigas que ponen en peligro a todo el planeta Tierra, el hecho de que él radique en la ciudad Metrópolis dentro de Estados Unidos significa que los principales beneficiados con sus actos heroicos son los estadounidenses. Es posible sugerir que los ideales de Superman (verdad, justicia y el estilo de vida estadounidense) fueron escogidos porque representan las bases fundamentales de la sociedad estadounidense, de manera que la verdad y la justicia por las que él pelea no son motivaciones universales, sino las que Estados Unidos persigue específicamente. La verdad que Superman busca sacar a la luz se relaciona con el derecho de los habitantes de dicho país de estar informados de lo que ocurre. La justicia, a su vez, se define por lo que Estados Unidos considera bueno y malo. Y el estilo de vida estadounidense es propuesto como el máximo modelo por seguir por otras naciones. Por lo tanto, el Hombre de Acero encarna la ideología estadounidense en todo su esplendor y ese atributo también ha contribuido a su éxito inigualable.

No menos impresionantes son sus habilidades sobrehumanas; los súperpoderes de Kal-El fueron explorados a lo largo de varias décadas con constantes cambios y reescrituras. Al igual que su motivación, sus habilidades eran anunciadas en los programas de radio de Max Fleischer como: “Faster than a speeding bullet. More powerful than a locomotive. Able to leap tall buildings in a single bound” (Scivally 40). Más adelante se harían cambios a sus habilidades y se le añadirían otras tantas, pero de entre todas destacan: súper fuerza, invulnerabilidad, capacidad de volar, súper velocidad, visión de rayos láser, visión de rayos X y aliento congelante. Con estas habilidades a su disposición no parece haber desafío que Superman no pueda enfrentar. No obstante, sus superpoderes son inefectivos ante la hechicería y debido a ello es que el Hombre de Acero tiene problemas para enfrentar a superhéroes como Shazam. Aunado a esto, su salud se debilita ante la presencia de Kriptonita que es un mineral proveniente de su planeta natal que puede debilitarlo o incluso matarlo si queda expuesto por un tiempo prolongado.

En cuanto a identidad, Coogan menciona “superhero identity” en su definición, con lo que se refiere al personaje que porta una vestimenta particular que le permite ser reconocido como superhéroe por cada habitante de la ciudad que protege. La identidad de Superman como un salvador de la humanidad propiamente dicho se refleja en el traje que porta. Los colores azul y rojo de la bandera de Estados Unidos le inspiraron confianza a la gente y representan los valores hegemónicos de la sociedad de dicho país. El traje lleva un símbolo, generalmente en el pecho que, como menciona Coogan, es una simplificación de todo lo que representa el personaje en una sola imagen (33). En los primeros cómics de Superman la “S” en su pecho solamente se refería a la primera letra de su nombre, pero después con la versión fílmica de Richard Donner se propuso que en realidad es un símbolo proveniente del planeta Kriptón y más tarde escritores como Mark Waid establecieron en Superman: Birthright (2003) que es un símbolo que significa “esperanza”. Otro

término que se emplea comúnmente en los cómics de superhéroes y sus adaptaciones fílmicas es la “identidad secreta” para referirse a quiénes son los superhéroes cuando no usan su súper traje.

Propongo que esta concepción no es lo suficientemente exacta ya que se puede invertir la situación y argumentar que la identidad secreta más bien es la carrera heroica que un determinado individuo decide ocultar a sus seres queridos. Si se toma esto en cuenta, se observa que en realidad hay que hablar de dos identidades, la civil y la heroica, pues quien se convierte en superhéroe ya cuenta con una vida y un entorno social establecidos que deberá defender con sus nuevas habilidades. Al momento de ingeniar un nombre de superhéroe, el individuo crea una *persona* en el sentido latino de la palabra,<sup>5</sup> lo cual da como resultado a un nuevo sujeto. Por un lado, Bruce Wayne es un empresario millonario de día que puede ser muy amigable y refinado, y esa sería su identidad civil. Por el otro, cuando se pone el traje y la capa se convierte en alguien serio, temible, frío en su forma de hablar y relacionarse con los demás; esa sería su identidad heroica. Esta última tiene la posibilidad de gozar de más libertades que el ciudadano común; al no tener registros, un superhéroe puede infiltrarse en propiedades privadas, desafiar al gobierno o la policía con tal de llevar a cabo su trabajo y sin atenerse a consecuencias judiciales. Superman, por ejemplo, no suele atenerse a las leyes de las sociedades humanas cuando combate al mal. Él está dispuesto a destruir equipo militar o propiedad pública si eso se interpone en la captura de un villano.

La identidad civil, por su parte, posee una gran importancia porque representa una vulnerabilidad de los superhéroes. Si sus enemigos llegasen a descubrirla, podrían averiguar los paraderos del superhéroe o lastimar a sus amigos y familiares. Justamente, en *Batman: Knightfall Volume One* (Moench et. al. 2012) Bane descubre que Batman es Bruce Wayne y con esa

---

<sup>5</sup> Según el diccionario en línea de la Real Academia Española, la raíz etimológica de la palabra “persona” es: “Del lat. *persōna* 'máscara de actor', 'personaje teatral', 'personalidad', 'persona', este del etrusco *persu*, y este del gr. *πρόσωπον* *prósōpon*”. La identidad superheroica de un personaje es como una máscara que porta para actuar de manera diferente a como lo hace en su vida diaria.

información decide después emboscarlo en su mansión para derrotarlo. Bane toma a Batman desprevenido y le rompe la espalda. Existen, no obstante, algunas excepciones cuya identidad civil ya es conocida de antemano, como Captain America y The Fantastic Four. El primero fue un sujeto de pruebas para un experimento militar de Estados Unidos durante la segunda guerra mundial y por eso su nombre civil se hizo famoso una vez que acabó el conflicto. En cuanto a los segundos, ellos fueron víctimas de una exposición a rayos cósmicos que también fue muy difundida por la prensa, por lo que no tuvieron oportunidad de esconderse.

El caso de las identidades de Superman es peculiar porque a diferencia de la mayoría de superhéroes que cuentan con dos identidades (su persona civil y su *persona* superheroica) él tiene tres en total: Kal-El, ser originario del planeta Kriptón; Clark Kent, reportero proveniente de Smallville; y Superman, defensor de la Tierra y, específicamente, Estados Unidos. De manera que hay que añadir una identidad más en su caso particular y el de otros superhéroes provenientes de otros mundos (Supergirl, Starfire, Martian Manhunter, etc.). Propongo una “identidad extraterrestre” que tienen estos personajes al nacer y después complementan con una “identidad civil” cuando deciden habitar la Tierra y más tarde una “identidad superheroica” al momento de defenderla. Clark Kent fue el nombre que le dieron sus padres adoptivos y que le permitió acercarse a la cultura humana en un inicio. A pesar de que los Kent adoptaron a Kal desde que era bebé, los cómics solían mantener ambigua su vida hasta el momento en que crece y se convierte en superhéroe. Por lo tanto la apariencia y personalidad de Clark Kent como un hombre tímido con lentes grandes se manifiestan hasta que se convierte en adulto.

En la versión de *Action Comics #655 Ma Kent's Photo Album* (1990), Roger Stern profundiza en la vida que tiene Clark en Smallville y se puede ver que en rasgos generales es un niño normal. Tiene amigos de la infancia, asiste a clases, juega fútbol americano en la escuela y consigue pareja para el baile de graduación. Una vez que se convierte en superhéroe es que altera

su actitud y aspecto civil para pasar desapercibido y así surge el conocido Clark Kent que usa lentes grandes. Kent porta una vestimenta típica de oficina que no sobresale entre sus compañeros de trabajo y su manera de hablar es educada, pero tiende a trabarse en su dicción. En su trabajo en Metrópolis muchos de los empleados suelen ignorarlo o subestimarlos al grado de considerarlo un estorbo. Esto nunca le ocurrió en Smallville porque todavía no desarrollaba sus superpoderes, pero una vez que llega a la adultez y sale de su pequeño pueblo hacia la gran ciudad de Metrópolis es que decide adoptar una personalidad y apariencia diferentes.

Esta *persona* que construye Kal-El no es una versión superior de sí mismo, como suele ocurrir con otros superhéroes, sino inferior. Clark no resalta en su entorno social para que nadie lo reconozca como Superman, lo cual trae como consecuencia que Kal se limite a sí mismo y aparente ser torpe o descuidado ante los demás. Se podría pensar que Superman no necesita su identidad civil de reportero ya que podría dedicarse a salvar vidas de tiempo completo y evitarse los problemas de la interacción con otros. No obstante, Mark Waid, un aclamado escritor contemporáneo de cómics de Superman, considera que Clark Kent es una parte fundamental de la vida del Hombre de Acero y añade que es uno de los aspectos del personaje que le han permitido seguir impactando al público lector a lo largo de tantos años:

He has to hide who he is in order to function in the world, in order to pass as Clark Kent and have any sort of personal relationships with anybody. He has to sort of hide away who he really is and I think that's a huge part of the appeal of Superman, it always has been; it's the Clark Kent aspect. The idea that all of us at one point in our life or another know what it's like to feel like rejected or ignored because people don't see who we really are inside [...] That's a universal experience; I think.  
(Revenge of the Fans 00.07.25-00.08.08)

Waid subraya el lado humano de Superman como una de sus características más memorables. El que sea menospreciado en su trabajo es una consecuencia de que mantenga su identidad heroica en secreto, pues si todos supiesen que Clark Kent es el Hombre de Acero lo aclamarían todo el tiempo. A partir de que se dedica a ser superhéroe, él ya no puede considerarse a sí mismo como otro habitante más de la Tierra. No puede convivir con los humanos si no finge ser alguien más, pues Superman reaccionaría inmediatamente ante el peligro mientras que Clark debe reprimirse a sí mismo. Por lo tanto, como Waid propone, una de las características más llamativas de Superman es que pese a tener superpoderes él opte por experimentar sufrimiento.

La *persona* de Clark Kent también le resulta útil al superviviente de Kriptón pues le impide vanagloriarse. Tener un empleo en el que obtenga poco o ningún tipo de reconocimiento también ayuda a perseguir este objetivo, pues le hace pasar por situaciones en las que él es un habitante más de la Tierra sin ninguna cualidad especial. Kal pudo haberse vuelto un gran médico con su visión de rayos X o el mejor policía de la ciudad por ser invulnerable al daño físico, pero eso lo habría elevado de categoría ante la sociedad. Sus superpoderes no influyen en que sea un mejor reportero ya que Clark procura mantener su identidad heroica en secreto y no utiliza sus dones si no viste el súper traje. También tiene que competir con su colega Lois Lane quien tiene más experiencia y hasta posee un premio Pulitzer, así que obligarse a sí mismo a ir a la oficina todos los días y actuar como una persona incauta lo mantiene con una actitud humilde.

Como se vio en este capítulo, el género de los superhéroes al igual que las características fundamentales de sus protagonistas surgen con la publicación del primer cómic de Superman en 1938. De ahí en adelante se preservaron los tres fundamentos que distinguen a los superhéroes entre ellos y de cualquier otro personaje de cómics. Una vez que se consolida un género o una obra, es posible efectuar un análisis para su estudio, su crítica e incluso su mofa por parte de otros autores. Esto último sucede cuando un parodista o una parodista se aproximan a un texto de su interés. El

proceso de creación de la parodia empieza con una lectura cuidadosa de la obra original. Después se utilizan los diferentes componentes propios de este recurso literario.

## Capítulo II-Parodia

### c) Planteamientos teóricos

En este capítulo expongo la teoría de la parodia de Margaret A. Rose para después aplicarla al objeto de estudio de mi tesina en el capítulo siguiente. Como mencioné en la introducción, lo que me hizo seleccionar la propuesta de Rose es el hecho de que ésta, a diferencia de otras revisadas para esta investigación, insiste en la presencia de lo cómico en la parodia: “the comic refunctioning of pre-formed linguistic or artistic material” (52). También considero invaluable su argumento de que la parodia revaloriza el texto base que utiliza de inspiración. La parodia, según Rose, no sólo toma prestado un texto anterior, sino que le otorga algo nuevo con su reescritura cómica. A continuación ilustraré brevemente las concepciones de la parodia según Rose en la antigüedad, modernidad y posmodernidad. Después introduciré los dos componentes paródicos que también se explorarán en este capítulo: comedia y crítica.

En *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Rose enlista las tres concepciones de la parodia que según ella han tenido el mayor impacto en los estudios literarios: antigua, moderna y posmoderna. Reconozco que hay muchos siglos que Rose no considera en su libro, pero me remito a sus observaciones para explicar cómo es que la parodia actual puede ser entendida de acuerdo a la definición que ella ofrece. En cuanto a la perspectiva antigua Rose cita a Fred W. Householder Jr. quien reúne las descripciones de Aristóteles, Hegemón de Tasos y Ateneo de Náucratis para decir que la parodia es: “a narrative poem of moderate length, in epic meter, using epic vocabulary, and treating a light, satirical, or mock-heroic subject” (citado en Rose 7). Esta definición sirve como punto de partida para señalar una contraposición fundamental en la época antigua entre la forma de la parodia vista como “épica” y el contenido considerado como “satírico” o “de mofa”.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup>He decidido traducir *mock* al español como “mofa” por la raíz francesa de *moquer* que impulsó el desarrollo del término hasta el actual en su forma inglesa. A pesar de que varias veces se ha traducido “mock” como “burlesco” en

El ejemplo más famoso de esta época es la *Batracomiomaquia* en que se representa un enfrentamiento entre ratones y ranas, pero es relatada como si se tratase de una gran guerra. Este texto es específicamente una parodia de *La Ilíada* porque utiliza la misma métrica que Homero y una dicción de tono similar a su texto, pero con sujetos que son considerados como “livianos” en comparación con los combatientes en Troya.

Dentro de la parodia moderna, Rose considera obras provenientes desde el siglo XVIII hasta principios del XX. Según la autora, la teoría producida en este periodo representó un desprestigio para la parodia en comparación con la categoría antigua:

The modern reduction of parody to a type of burlesque in descriptions given of it in the eighteenth century and after has already been seen to have limited the meaning of the more ancient definitions and uses of parody. Not only is the term burlesque of more recent origin than the Greek words for parody, but it is usually described as being derived from the Italian *burla* meaning a joke or a trick, rather than from equivalents for the words which the term parody is derived, and is for this reason, and the meanings given to it by its early users, less able to describe the way in which the parody (or ‘*para-ode*’) imitates and then comically transforms other works in ambiguous and often complex meta-fictional ways. As Householder has pointed out, some burlesque does not even require a specific literary model, and the word has been used to describe a variety of types of comic and even non-comic entertainments (54, *itálicas en el original*).

Rose considera conflictiva la versión moderna de la teoría de la parodia debido a que se relacionó con cierta terminología que según ella no debió ser incluida en primer lugar. Rose declara que la

---

español, me parece que mi traducción no entra en conflicto con la teoría de Rose, la cual está en contra de lo que varios autores del siglo XVIII consideraban “burlesco”; esto será explicado a continuación.

comedia burlesca del siglo XVIII es descrita como demasiado simple en comparación con el tratamiento humorístico que se le dio a la parodia en la edad antigua. La *burla* no puede ser equiparada con la parodia porque esta última no proviene de lo burlesco y no sólo se mofa de la obra original sino que también la reconfigura. Además, en la misma cita, Rose se remite a Householder Jr. para señalar que lo burlesco ha sido relacionado con obras que no son cómicas y la parodia según ella no puede separarse de la comedia.

Rose propone que hubo confusión en el siglo XVIII respecto a los conceptos de lo burlesco y la parodia. Ésta fue causada por autores como Joseph Addison a través de sus textos publicados en *The Spectator*, el prefacio de Henry Fielding en su novela *Joseph Andrews* y críticos que estuvieron de acuerdo con Addison, tales como David Worcester y Henry Homes (Lord Kames). Estas concepciones que equiparan la parodia con lo “burlesco” serían después retomadas en el siglo XX por críticos como E. Bradlee Watson, W.J. MacQueen-Pope y John Jump (57-67). Si bien en las lenguas romances el burlesco tuvo más prestigio e incluso obras canónicas como *Don Quijote* fueron consideradas como burlescas, Rose se basa puntualmente en el señalamiento que hizo Addison en 1711. El autor divide la comedia y lo burlesco y señala que la primera, a la que otorga mucho más mérito, representa comportamientos humanos tal como son, mientras que lo burlesco los distorsiona y recurre para ello a estilizaciones “incongruentes” e “impropias”. Más importante aún, Addison y varios de sus contemporáneos asocian lo burlesco con lo paródico, lo cual resultó en una demeritación de la parodia (57).

Esta visión de que lo paródico es burlesco y que lo cómico existe independientemente de él dio como resultado que muchas propuestas teóricas posteriores no consideraran la comedia como necesaria para la parodia. En el caso de los formalistas rusos, y de Viktor Shklovsky en particular, no hay una mención detallada de la comedia porque, como Rose señala, su interés es la manera en que la parodia demuestra que es un texto literario mediante una exhibición de sus recursos

estilísticos (109). Con esta muestra al descubierto también se suele percibir la influencia de textos anteriores: “making something new from an old or dead form by ‘laying bare’ its devices” (110). Si una parodia reutiliza recursos de otro texto, entonces se forma una intertextualidad entre ella y una obra original, por lo que la parodia según Shklovsky es primordialmente intertextual. A su vez, su consideración de que existen recursos que ya están “viejos” o “muertos” no necesariamente sugiere que son irrelevantes, sino que dejan de ser utilizados temporalmente.

En cuanto al aspecto cómico, Rose aclara que Shklovsky no profundiza en ello: “he too makes no specific investigation of the particularly comic character of the parody, although he knows that he is using the term parody to describe stories which have changed other texts in a manner which other readers, and writers, have perceived to be comic” (112). Algunas de estas obras que Shklovsky analizó fueron *Don Quijote* de Miguel de Cervantes, *Tristram Shandy* de Laurence Stern, y “¡Esa era ella!” de Antón Chéjov. Las tres son obras paródicas que Shklovsky utilizó para su estudio; sin embargo, se dedicó más a analizar su estructura que la presencia de la comedia. Rose continua: “In Shklovsky’s description of Chekhov’s story [...] the term parody is also used to describe the comic imitation and rejuvenation of worn-out devices, although the particularly comic character of parody is again not explicitly investigated” (112), de manera que podemos sugerir que Shklovsky considera la comedia como irrelevante para la parodia.

A lo largo de la mayoría del siglo XX se encuentran posturas que consideran la parodia como cómica, intertextual o incluso metaficcional,<sup>7</sup> pero nunca más de una a la vez. Rose considera posmodernos los planteamientos que han superado la visión moderna de la comedia:

---

<sup>7</sup> Rose concibe la “metaficción” como “... a work of fiction which comments or reflects upon another text” (99). Rose reconoce que no toda la metaficción es paródica y que no toda la parodia es metaficcional (94). Rose menciona la metaficción porque la considera capaz de señalar recursos desgastados como menciona Shklovsky.

...only works of theories of parody may be described as ‘post-modern’ which have (1) overcome both (a) the reduction of parody to *either* the meta-fictional *or* the comic, and (b) the modern understanding of the comic as something negative, and (2) followed the ‘modern’ period and its works in time, and with some conscious transformation of modernist principles. (257)

Rose presenta aquí un progreso en el desarrollo de la teoría de la parodia, pues la etapa posmoderna funciona como una reconciliación de los debates heredados del siglo XVIII y principios del XX. Rose plantea con su definición de la parodia que ya se puede aceptar que el humor que emplea no es negativo porque no se trata de la burla o ridiculización como se percibía en la Ilustración. Ya también es posible concebir la parodia como cómica y metaficcional o intertextual al mismo tiempo.

La parodia, como Rose la concibe utiliza elementos provenientes de una obra anterior, con lo que forja una intertextualidad con dicha obra. Esos elementos son alterados con una intención cómica que va mucho más allá de un simple chiste o una broma, más bien se revaloriza un texto de manera crítica. Dichos cuestionamientos críticos pueden atacar el texto base o también pueden replantear alguna de sus ideas de manera constructiva. De cualquier forma, se ofrece una apreciación desde una nueva perspectiva que incluso puede revivir o aumentar su difusión. Todas estas características de la parodia serán explicadas en el siguiente inciso.

#### **d) El fenómeno intertextual de la parodia y sus componentes cómicos y críticos**

Comenzaré con la intertextualidad en la parodia. Rose hace referencia a una comunicación entre la parodia y el texto base que es de carácter intertextual. Ella dice que el público lector puede encontrar “‘signals’ given in the parody text which relate to or indicate the relationship between the parody and the parodied text and its associations” (41). Rose estipula que hay elementos

insertados en la parodia que remiten a los y las lectoras a una obra anterior. Estas “señales”, como ella las llama, evidencian una conexión entre la parodia y el texto en el que se basa, cuya unión puede tener varios propósitos. De entre todos los que tienen destacan los que Rose engloba en las siguientes categorías.

Primero, la parodia puede cambiar la semántica de la obra original en pasajes específicos o alterar algún mensaje particular que sea parte de su composición. Después, puede hacer señalamientos directos sobre el autor de la obra original, menciones al texto parodiado, a la parodia misma o incluso al público lector. Y por último, es posible realizar cambios de estilo al texto original. Por ejemplo, si se imita la dicción de otro autor para crear un efecto específico o se adapta su trabajo para que se asemeje a la obra original lo más posible y sea más difícil identificar cuál es la parodia y cuál el texto parodiado. (37-38) Todas estas funciones son muestra de que la parodia puede asociarse a una o varias obras anteriores de manera intertextual.

En cuanto a la comedia, el argumento principal de Rose es que la parodia era vista como cómica en la Edad Antigua. Si bien ya existían las comedias, éstas eran textos originales que existían de manera independiente de las demás obras. Mientras que las parodias aprovechaban las epopeyas de otros autores: “[parody was] used by the time of the fourth century BC to describe the comic imitation and transformation of an epic verse work” (280). Rose entiende lo “cómic” como el carácter específico que tenían las reacciones del público: “...parody *was* understood as being humorous in the sense of producing effects characteristic of the comic” (25 *itálicas* en el original). De manera que Rose defiende lo humorístico en la parodia como una de sus características fundamentales. La parodia causa efectos cómicos en el público, pero a diferencia de las comedias, esta comicidad proviene de que se sabe que hay una alteración de por medio de una obra épica.

Un aspecto muy importante para la parodia según Rose es la incongruencia cómica. Ésta se genera entre la parodia y el texto base por medio de la intertextualidad: “the comic in parody will

be looked for in the creation of any type of comic incongruity, be it a dissimilarity or an inappropriate similarity between texts” (32). En el momento en que una parodia se refiere al texto en el que se basa se suele crear un contraste notable. Esto puede deberse a muchas razones, desde el hecho de que haya señalamientos directos al otro autor o la autora y su obra, o que los estilos de ambos textos sean muy diferentes y por ende las diferencias entre ambos se vuelvan evidentes. El contraste que se crea como resultado es entonces utilizado a sabiendas por el autor o la autora parodista: “...the controlled discrepancy or incongruity between the parodied text and its new context is also one of the chief sources of the comic effect” (32). Por lo tanto, la comedia, según las observaciones de Rose, no puede faltar en la parodia por ser uno de sus recursos primordiales.

Sobre el aspecto crítico, Rose sugiere que la parodia inserta la obra original dentro de su propia composición y que esto tiene implicaciones críticas: “the embedding of the parodied text within the text of the parody both contributes to the ambivalence of the parody which derives from its ability to criticize and renew its target as part of its own structure and ensures some continued form of existence for the parodied work” (41). Rose menciona que la parodia incluye el texto parodiado para poder existir, es decir, que la parodia siempre debe reconocer la obra que utiliza como inspiración. Una vez que la incorpora, la parodia critica la obra original y la renueva con este cuestionamiento. La parodia puede traer a la luz aspectos del texto base que su autor o autora original no consideró y por lo tanto les otorga una nueva perspectiva. Asimismo, Rose aclara que el aspecto crítico de la parodia no contrarresta su potencial cómico: “Even explicitly critical parody can make the comic discrepancy between the parodist’s style and that of the target text into a weapon against the latter and at the same time refunction the target’s work for a new purpose within the parody” (51). La parodia permite considerar nuevas perspectivas en relación con un texto anterior que podrían cambiar la aproximación de los lectores y las lectoras a la obra original.

En la introducción se mencionó que la parodia puede ser vista como destructiva o no con base en la intención del autor o autora parodista. La cita anterior sugiere que la parodia puede en efecto atacar el texto en el que se basa, mientras que la observación de Lutz Rörich citada al inicio de esta tesina introduce un importante matiz: “Parodistic changes of pre-given traditions need not only be viewed negatively as a destruction of that which has been sung or spoken. They reveal at the same time a process of linguistic reformation and new-formation” (citado en Rose 46). Aquí Rörich alude a una destrucción “positiva” que más bien debe ser entendida como “reconstrucción”. En lugar de alterar algo por completo, se modifica lo suficiente para construir a partir de ello. Esto implica acabar con parte de lo establecido pero para formar algo nuevo. Sea cual sea la inclinación del parodista o de la parodista, Rörich hace hincapié en que se lleva a cabo una “reformación lingüística”, es decir, se reconfiguran los elementos de la obra original.

Como complemento de lo que Rose menciona, me serviré de las observaciones de Simon Dentith y Linda Hutcheon. Dentith explica en *Parody* que: “One of the typical ways in which parody works is to seize on particular aspects of a manner or a style and exaggerate it to ludicrous effect. There is an evident critical function in this, as the act of parody must first involve identifying a characteristic stylistic habit or mannerism and then making it comically visible” (32). El o la parodista reinterpreta la obra original mediante una lectura crítica que cuestiona las convenciones genéricas, temáticas o estilísticas que ésta contenga. Se extraen elementos de la obra por parodiar y después se convierten en cómicos mediante la exageración y la distorsión para que sean reconocibles como objeto de crítica. Linda Hutcheon está de acuerdo con la idea de que hay crítica en la parodia y resalta que es una de las características que la diferencia de la obra original: “Parody [...] is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work” (32). La relación entre parodia y texto base está entonces compuesta de referencias intertextuales y también de cuestionamientos críticos.

Existe pues una relación estrecha entre la obra original y la parodia. Las dos obras podrán tener los mismos personajes y la trama será muy similar, pero una ofrece sus planteamientos de manera seria, mientras que la otra pone en duda parte de lo establecido por el texto original. Así se observa que la parodia como la concibe Rose es cómica y crítica. El autor o la autora parodista realizan una lectura muy cuidadosa de la obra en la que se basará para componer su texto y la reescriben de acuerdo a los rasgos ya mencionados. Éste es el caso de Dav Pilkey con *The Adventures of Captain Underpants*, quien se inspira en el superhéroe más famoso de los cómics y en los ideales que representa para crear su versión paródica. En el siguiente capítulo se explorará cómo es que se lleva a cabo esta reescritura de acuerdo con los dos componentes paródicos ya señalados.

### **Capítulo III: La parodia realizada por Pilkey**

#### **a) M.P.I. de Captain Underpants (cómic)**

Ya que se ha hablado de cómo se componen los superhéroes en el capítulo I y de cómo funciona la teoría de Rose en el capítulo II, corresponde ahora ver la utilización del texto base en la obra de Pilkey así como la aplicación de los postulados sobre la parodia. Me centro específicamente en cómo el M.P.I. de Superman es parodiado a través de Captain Underpants y más tarde en la propuesta de tener una narrativa de superhéroe graciosa. Si se retoma la definición de Peter Coogan se recordará que los superhéroes tienen una misión específica, superpoderes o alguna capacidad superior a la normal que les facilitan el cumplimiento de dicha misión y una identidad que crean para mostrarse ante el mundo como seres extraordinarios. Con el modelo de Superman, se vio que su misión es defender la Tierra (o la ciudad Metrópolis por lo menos) y aprovechar sus cualidades sobrehumanas para salvar a la gente. Y por último, su identidad superheroica es el poderoso Hombre de Acero que viste un traje icónico con los colores de la bandera de Estados Unidos.

Captain Underpants cuenta con varias de las características del superviviente de Kriptón, sin embargo, éstas se encuentran teñidas por la comedia y la crítica de la parodia. Primero es necesario aclarar que existen dos superhéroes en *The Adventures of Captain Underpants*. Como se señaló en el resumen de la trama durante la introducción de esta tesina, George y Harold crean un cómic en el que aparece Captain Underpants y después hipnotizan a su director de escuela para hacerle creer que él es la encarnación de ese superhéroe. Por lo tanto, está el Captain Underpants (cómic) (fig. 1) y Captain Underpants (Mr. Krupp) (fig. 2) y los dos ayudan al desarrollo de la parodia en sus respectivas maneras. A partir de ahora se les referirá así para evitar confusiones.

También es importante aclarar que el funcionamiento del anillo hipnótico en la obra parece ser muy lógico, pero en realidad no lo es. George y Harold mueven el anillo para crear un trance en Mr. Krupp y así ordenarle cualquier cosa que quieran. Después de estipular sus deseos, los niños

chasquean los dedos e inmediatamente Mr. Krupp obedece. Sin embargo, cuando al final de la obra llega el momento de deshipnotizar a Captain Underpants (Mr. Krupp) le ordenan que se convierta otra vez en el director de escuela primaria y el anillo no surte ningún efecto en él, al grado de que Captain Underpants (Mr. Krupp) pregunta confundido: “Who’s Mr. Krupp?” (Pilkey 112). Este resultado es en verdad ilógico ya que no sigue las mismas reglas que son establecidas la primera vez que George y Harold usan el anillo. La razón de esta incoherencia es que Pilkey se toma una libertad creativa con tal de no quitarle su identidad superheroica a Mr. Krupp y que pueda luchar por la justicia en futuros volúmenes.

Otro aspecto digno de explicar es el estado de trance en el que Mr. Krupp se encuentra a partir de que George y Harold le muestran el anillo. Al principio, Mr. Krupp está a merced de cualquier cosa que le ordenen hacer y por lo tanto no parece tener conciencia propia. Sin embargo, una vez que le piden convertirse en Captain Underpants aparentemente se pierde este trance y Mr. Krupp adopta la conciencia del superhéroe de los cómics de George y Harold. Es como si le hubiesen borrado la memoria, porque no recuerda que es Mr. Krupp, y le hiciesen creer que siempre fue un superhéroe. Entonces, cuando Mr. Krupp recorre la ciudad creyendo que es un superhéroe tiene la capacidad de actuar y decidir por sí mismo sin la necesidad de que le ordenen enfrentar al mal o detener a algún criminal. Así que los efectos del anillo hipnótico en Mr. Krupp deben de ser asimilados por el público lector con la noción de que el autor establece los límites de acuerdo a su conveniencia.

Empezaré por analizar cómo Pilkey desarrolla el M.P.I (misión, poderes e identidad) en Captain Underpants (cómico) y después cómo se sirve de la parodia para hacerlo. Para esto, me remitiré al cómic que dibujan George y Harold, titulado *The Really Cool Adventures of Captain Underpants*, y que se incluye íntegro en el libro como un relato enmarcado que ocurre en un nivel ficcional subordinado. Los dibujos son hechos por Harold mientras que el texto es elaborado por

George. Cabe añadir que la escritura es llevada a cabo con muchas faltas de ortografía, esto es debido a que George y Harold no son alumnos ejemplares y por lo tanto tienen deficiencias en su aprendizaje, así que estas fallas se mantendrán intactas a la hora de citarla. En la primera viñeta se lee: “It was a time of darkness and dispare for planet earth. Bad guys had taken over the streets, and all of the superherose in the world were too old to fight evil” (Pilkey 10). Aquí se establece una parte de la misión que debe cumplir Captain Underpants (cómic), la cual es retomar la lucha contra el mal porque los superhéroes han envejecido.

Las palabras señalan que hay una crisis en todo el mundo y que el mal ha triunfado. También se sugiere que la habilidad de los superhéroes de luchar por la justicia está relacionada con su edad. Si bien los superhéroes son agentes de cambio que usualmente tienen la capacidad de intervenir directamente en la sociedad, en este caso han perdido toda influencia. Esto es debido a que la edad ya no les permite recurrir a sus habilidades extraordinarias para hacer una diferencia notable. Las fuerzas del bien quedan estancadas mientras que el mal se mantiene constante. Es común que en las narrativas de superhéroes haya un orden que restaurar, generalmente porque existen malhechores que lo alteran. No obstante, en el caso de Captain Underpants (cómic) el desbalance de la paz se ocasiona porque los superhéroes establecidos envejecen.

Por medio de las imágenes, se revela en la misma viñeta de la cita anterior que los superhéroes envejecidos son claramente Superman, Wonder Woman y Batman (fig. 3). Pilkey, a través de los personajes de George y Harold, toma algunos de los modelos más famosos del género de los superhéroes y los muestra como incapaces para continuar con su trabajo. Superman incluso es representado cómicamente en este contexto como una figura fracasada que no puede mantener al mundo a salvo. Considérese los superpoderes<sup>8</sup> de Superman que ya fueron nombrados en esta

---

<sup>8</sup> Súper fuerza, invulnerabilidad, capacidad de volar, súper velocidad, visión de rayos láser, visión de rayos X y aliento congelante.

tesina y después compárese con la representación visual del superviviente de Kriptón en este cómic. Este Kal-El se aleja mucho de la figura imponente que comúnmente se asocia con el Hombre de Acero. No sólo se percibe que ha perdido su musculatura y cabello, sino que ya ni siquiera es capaz de atrapar a un criminal que corre justo enfrente de él. Wonder Woman y Batman tampoco pueden detenerlo porque no tienen ni la fuerza para ponerse de pie. Por lo que a pesar de que los superhéroes siguen existiendo, no están en condiciones para combatir al crimen y se necesita de Captain Underpants.

La cita anterior explica la situación con un tono épico pues representa el mundo como sumergido en “darkness and dispare” (sic.) y propone una crisis de grandes proporciones que abarca a todo el planeta Tierra a merced de la maldad. Éste es el contexto en el que surge Captain Underpants (cómic), mientras que los dibujos son de un diseño gracioso con la representación senil de los superhéroes más famosos de DC Comics. Este contraste es una muestra de la comicidad con la que se presenta a Captain Underpants (cómic); si bien su caracterización sigue la estructura tripartita tradicional de los superhéroes (M.P.I), lo hace de una manera fuera de lo convencional y persigue un fin cómico. La otra parte de su misión también demuestra una intención cómica ya que queda anunciada como “Night and day, Captain Underpants watched over the city, fighting for truth, justise, and all that is pre-shrunk and cottony” (11). Se observa que ésta es una referencia directa a la misión de Superman, que es: “truth, justice and the American Way” (Scivally 8), sólo que se altera el final con fines cómicos.

Se expuso en el capítulo I que Superman pelea por preservar los ideales de Estados Unidos; en el caso de Captain Underpants (cómic) la ropa interior es tan importante como la verdad y justicia e incluso más necesaria que el estilo de vida estadounidense, pues lo reemplaza en su discurso. La identidad de Superman también es tomada como referencia intertextual en cuanto a la frase con la que los habitantes de Metrópolis lo reciben, la cual apareció en la radio y después los

cómics como: “Up in the sky, look! It’s a giant bird! It’s a plane! It’s SUPERMAN!” (26, mayúsculas en el original). Éstas son expresiones que muestran la relevancia del Hombre de Acero para los ciudadanos comunes, pues cuando necesitan que alguien los rescate saben que la ayuda llegará desde el cielo. Superman hace sus entradas en el aire, símbolo de la superioridad que hay entre él y la raza humana. En cuanto a Captain Underpants (cómico) la última frase es sustituida por: “Look up in the sky, it’s a bird. It’s a plane. It’s a egg-salad sandwich” (Pilkey 10). Aquí Pilkey, a través de George y Harold, se mofa del hecho de que los ciudadanos se percatan de un objeto volador a la distancia y fallan en adivinar qué es; sus propuestas están tan alejadas de la verdad que bien podrían sugerir opciones absurdas como un emparedado.

Por último en cuanto a la misión de Captain Underpants (cómico), cuando Clark Kent se entera de algún peligro que requiere su atención suele quitarse la ropa de oficina y revelar que lleva su súper traje debajo. A veces exclama: “This looks like a job—FOR SUPERMAN!” (Scivally 29, mayúsculas en el original). Este es el momento clave en las historias de Superman porque marca el cambio entre la trama simple en la que participa Clark Kent y la trama de acción en la que aparecerá el Hombre de Acero. En el cómic de George y Harold la frase es muy similar, no obstante quien enuncia la primera mitad es un director que está en riesgo y la segunda es un grupo de niños y niñas felices de que ya llegó el superhéroe: “This looks like a job for...CAPTAIN UNDERPANTS!” (Pilkey 13, mayúsculas en el original). Se aprecia que el llamado a la acción viene de la gente a la que protege el superhéroe, quienes lo invocan con sus voces y así Captain Underpants (cómico) aparece en el preciso momento en el que se le requiere. Esta llegada resulta muy conveniente ya que es instantánea, con la que Pilkey muestra la eficiencia de Captain Underpants. No hay una serie de viñetas que muestren al superhéroe en camino al lugar de los hechos o que prepare su salida, como sí ocurre con Clark Kent. Más bien Captain Underpants (comic) se presenta en el cuadro inmediatamente después de que lo llaman.

Los poderes de Captain Underpants (cómico) se relacionan con la prenda que lleva puesta y que le da nombre: “Captain Underpants was faster than a speeding waistband...more powerful than boxer shorts...and able to leap tall bildings without getting a wedgie” (11). En tres viñetas se ilustran las capacidades de este personaje y las imágenes permiten apreciar un poco más las habilidades del superhéroe (figs. 4, 5 y 6). A simple vista parecería que son superpoderes inútiles, pues es difícil imaginar un peligro o una crisis que puedan ser solucionadas con habilidades como ésas. No obstante, son muestra de la incongruencia cómica en la parodia. Además, en términos comunes de los cómics se puede ver que Captain Underpants (cómico) posee súper velocidad, súper fuerza y puede volar.<sup>9</sup> El que sean descritos con otros nombres sigue los objetivos cómicos y críticos de Pilkey; por un lado, son versiones graciosas de los poderes del Hombre de Acero y, por el otro, son presentados como suficientemente poderosos para detener al crimen.

Estos superpoderes también son una referencia a la manera en que se anunciaban las habilidades de Superman en los programas de radio y televisión: “Faster than a speeding bullet. More powerful than a locomotive. Able to leap tall buildings in a single bound” (Scivally 40). Con la comedia que utiliza Pilkey en la parodia ya no se mide la velocidad con objetos que se desplazan más rápido de lo que la vista humana alcanza a percibir, como con Superman, sino con una prenda que es estirada hasta salir volando. La pesada maquinaria de un vehículo cuyos mecanismos trabajan constantemente para funcionar ya no es un referente para la potencia que se puede ejercer, más bien lo es la resistente tela de unos bóxer. Y finalmente, la impresión que causaría ver a alguien

---

<sup>9</sup> A pesar de que se ha argumentado en esta tesina que Captain Underpants (cómico) tiene la capacidad de volar, si se observa la figura 6 podría parecer que en realidad sólo salta edificios. Esto no es una contradicción ya que el dibujo en la figura es un homenaje a los primeros cómics de Superman en los que él todavía no volaba. Fue hasta la caricatura de Superman producida por Max Fleischer en 1951 que se mostró por primera vez al superviviente de Kriptón volar por los cielos (Scivally 41). Si se considera la figura 1 en el anexo se comprobará que Captain Underpants (cómico) en efecto vuela.

saltar un edificio entero sólo es impactante cuando se considera que debió haber aguantado una tensión dolorosa en su ropa interior.

En cuanto a su identidad heroica, el súper traje se compone únicamente de unos calzoncillos y una capa, como puede apreciarse en todas las figuras referidas hasta ahora. Esta elección de vestimenta se debe a que George y Harold diseñan al personaje con un giro paródico de las convenciones del género de los superhéroes: “Most superheroes *look* like they’re flying around in their underwear [...] Well, this guy actually *is* flying around in his underwear!” (Pilkey 7, itálicas en el original). Los dos niños crean un personaje que no usa un atuendo patriótico o amenazante, como en otros casos, sino alguien que se remite a lo mínimo de los trajes de superhéroe. Con respecto a una identidad civil, no se sabe quién es Captain Underpants (cómic) cuando no se dedica a combatir el crimen. El cómic de George y Harold no alude a la existencia de una vida normal que lleve el superhéroe en su tiempo libre. Esto se debe a que en el contexto de la obra de Pilkey, Mr. Krupp será quien se convierta en Captain Underpants.

El nombre de este superhéroe surge precisamente de su vestimenta, pues George y Harold se deciden por el aspecto cómico de su identidad. Existen personajes con un rango militar en sus nombres de superhéroe, como Captain America o Captain Marvel<sup>10</sup> y en estos casos se entiende qué defienden o qué clase de superhéroes son. Captain America lucha por la libertad de Estados Unidos frente a la tiranía que representa el régimen nazi y más adelante cualquier villano. Con los dos Captain Marvel se anuncia que son tan impresionantes que logran maravillas, mientras que con Captain Underpants (cómic) parecería que no se comunica ninguna información útil, lo cual es otro rasgo de la incongruencia cómica en la parodia. Pilkey aprovecha el término “captain” que se

---

<sup>10</sup> Me refiero tanto a Billy Batson como Carol Danvers quienes se llaman Captain Marvel a pesar de pertenecer a diferentes compañías (DC Comics y Marvel respectivamente). Si bien actualmente se le prefiere decir “Shazam” a la identidad heroica de Billy Batson (como en la versión fílmica de 2019) considero que el argumento de la grandeza en el nombre “Captain Marvel” puede aplicar a ambos.

volvió común en los cómics y se lo otorga a su protagonista. Como se ha señalado, en cuanto a los componentes principales de los superhéroes que enlista Coogan se observa una reestructuración cómica de parte de Pilkey. Captain Underpants (cómico) posee su propia misión, poderes e identidad, pero estos tienden a ser parodias de Superman directamente o en otros casos de las convenciones del género de superhéroes que instauró Superman.

#### **b) M.P.I. de Captain Underpants (Mr. Krupp)**

El M.P.I (misión, poderes e identidad) en Captain Underpants (Mr. Krupp) es casi el mismo que el de Captain Underpants (cómico) en cuanto a misión. Ambos superhéroes consideran la ropa interior de suma importancia y luchan por “Truth, Justice and *all* that is Pre-Shrunk and Cottony!” (65, itálicas en el original). La diferencia más importante es que en el cómic el superhéroe puede enunciar sus ideales de la ropa interior y nadie los cuestiona porque se trata de la versión metadieética<sup>11</sup> dentro de la obra de Pilkey. Es decir, el cómic de George y Harold no necesita ofrecer justificaciones a sus planteamientos, pues es una narrativa creada por los dos personajes infantiles. Sin embargo, cuando Captain Underpants (Mr. Krupp) repite esos discursos en el mundo de George y Harold se obtiene una incongruencia cómica con el entorno.

Debido a esto, varios de los personajes que aparecen después de que Mr. Krupp se convierte en Captain Underpants se ríen de él o lo ignoran. A diferencia del cómic de George y Harold, en la diégesis de Mr. Krupp no existen los superpoderes ni ciudades sumergidas en la oscuridad y la perdición. Se observa que el efecto que Captain Underpants (Mr. Krupp) provoca en los personajes no es admiración, como sería en un cómic tradicional de superhéroes, sino risa. Captain Underpants (Mr. Krupp) es en esencia un superhéroe gracioso que forma parte de una narrativa cómica. Si bien

---

<sup>11</sup> Metadieética porque es un comic íntegro que esta insertado en la narrativa de la obra de Pilkey.

hay algunos superhéroes con un tono humorístico como Spider-man o Booster Gold, ellos también pasan por algunos episodios trágicos que evitan que sus series sean consideradas como totalmente cómicas. Captain Underpants (Mr. Krupp), por el contrario, no sufre ningún tipo de dolor o pérdida que cause una reacción triste en los demás personajes o el público lector. De manera que éste es un superhéroe que propone un acercamiento más divertido al género que los modelos trágicos ya conocidos.

Sobre los superpoderes, la diferencia radica en que la versión de Captain Underpants (cómico) sí tiene habilidades extraordinarias y el director de escuela transformado no. Éste es uno de los aspectos paródicos más relevantes de la obra de Pilkey, pues se pretende que este superhéroe pueda detener al mal sin contar con ninguna habilidad que le permita triunfar. Existen varios superhéroes que no cuentan con superpoderes como Batman, Nightwing, Green Arrow, Hawkeye, Ironman y Black Widow. No obstante, tienen habilidades físicas o mentales que compensan esa carencia. Captain Underpants (Mr. Krupp) no cuenta con ninguno de esos atributos, pero como fue hipnotizado para actuar como el personaje del cómic cree que sí tiene superpoderes.

Por último en el M.P.I de Captain Underpants (Mr. Krupp), su identidad superheroica es la encarnación del personaje de cómics de George y Harold. Cabe considerar que la capa que porta la versión en los cómics es una prenda auténtica, mientras que la que tiene Mr. Krupp es una cortina. Esto contribuye al aspecto gracioso del superhéroe porque de nuevo es otra incongruencia cómica con el modelo tradicional de los superhéroes de cómics. La capa de color rojo nos remite una vez más a Superman, quien posee una muy similar en su propio súper traje y la viste con orgullo. Parte de la importancia de esa prenda es que se resalte la figura del superhéroe cuando vuela o aterriza en el suelo. Es un atuendo que le otorga majestuosidad a la figura musculosa del defensor de la justicia. En el caso particular de Superman, hay versiones que proponen que su capa es la manta con la que sus padres biológicos lo envolvieron antes de enviarlo a la Tierra. Sirve como un

recuerdopreciado de la civilización extinta de Kal-El que lo mantiene unido a sus padres y sus antepasados. Se trata de un aditamento especial que lo distingue de cualquier otra capa que Superman pudiese haber conseguido para su traje. En el caso de Captain Underpants (Mr. Krupp) se elimina esta relevancia para convertir la capa en un accesorio aparentemente mundano e incluso risible, lo cual es parte del funcionamiento paródico del texto.

Con respecto a la identidad civil, este Captain Underpants es el director de escuela de George y Harold. Mr. Krupp puede ser considerado como un sujeto muy extraño para convertirse en superhéroe, pues su personalidad es ruin y desalmada, tal como señala la voz narrativa de la obra: “Mr. Krupp was the meanest, sourest old principal in the whole history of Jerome Horwitz Elementary School. He hated laughter and singing. He hated the sounds of children playing at recess. In fact, he hated children altogether!” (18). Es un protagonista cuya actitud difiere totalmente de la de los personajes de los cómics que se convierten en superhéroes. Clark Kent, por ejemplo, suele ser amigable y siempre está dispuesto a ayudar a sus compañeros de trabajo cuando necesitan un favor; él es en esencia una persona bondadosa. Mr. Krupp, por el contrario, es alguien que se enoja con facilidad y es intolerante con los niños y las niñas, a quienes debería ayudar dado que es su trabajo.

Una vez que George y Harold lo hipnotizan, cambia de aspecto y personalidad para adoptar la del superhéroe que crean los dos niños. Así como hay pocas diferencias físicas entre el Hombre de Acero y Clark Kent (lentes y un mechón de pelo en la frente) Mr. Krupp solamente se quita el peluquín para volverse Captain Underpants, quien es calvo en el cómic. La figura del director y la del superhéroe de George y Harold son tan similares, que una vez que Mr. Krupp se cuelga la cortina en los hombros los niños dicen: “‘You know,’ said George, ‘he kinda *looks* like Captain Underpants.’ ‘Yeah,’ Harold replied” (56, itálicas en el original). Y cuando le piden a Captain Underpants que se coloque de nuevo su ropa de director mencionan: “‘You know,’ said Harold,

‘he kinda looks like Mr. Krupp!’ ‘*Harold*,’ whispered George, ‘he is Mr. Krupp!’ ‘Oh, yeah,” said Harold, ‘I almost forgot’” (111, *itálicas en el original*). Ésta podría ser una crítica de Pilkey a la identidad civil de Superman y cómo aparentemente no se esfuerza mucho por ocultarla.

### c) **La reconfiguración de Superman en *Captain Underpants***

Se ha mencionado que la parodia según Rose le otorga un nuevo propósito a la obra original al momento de crear el texto paródico. También, como Simon Dentith propone, la parodia exagera aspectos pertenecientes al texto base para hacerlos cómicamente visibles, por lo que se puede argumentar que el M.P.I. de Superman se encuentra exagerado en *The Adventures of Captain Underpants*. Se recordará que George y Harold crean a Captain Underpants (cómic) con la intención de parodiar el aspecto visual de los súper trajes. A partir de esa decisión se define que la temática de este superhéroe estará íntimamente ligada a la ropa interior en cuanto a su misión, poderes e identidad. Así que los lemas de Captain Underpants (cómic), sus habilidades extraordinarias y el atuendo que elige para presentarse ante el mundo surgen por la exageración que hacen los personajes infantiles de esa temática. Y el resultado que se obtiene con esto es una reconfiguración cómica del Hombre de Acero que utiliza sus elementos tan explícitamente que es gracioso.

En cuanto a Captain Underpants (cómic), su propia narración es de carácter cómico y las peripecias que permiten el desarrollo de la historia son extremadamente simples. En el cómic se enfrenta a un monstruo llamado “The Inedible Hunk” que es creado porque los niños de una escuela tiran su almuerzo escolar en un bote de basura, la comida se acumula y cobra vida. Para derrotarlo, Captain Underpants (cómic) lo engaña para que se meta en un inodoro y entonces tira de la cadena. Es una representación sumamente sencilla de lo que es el enfrentamiento de un superhéroe contra una amenaza. No se crea tensión en cuanto al peligro que representa el monstruo, como sí ocurriría

en un cómic tradicional de Superman. La batalla entre el bien y el mal se limita a una cafetería dentro de una escuela primaria y no repercute de ninguna manera en los espacios externos como la ciudad o el país en el que residen. Por último, la seguridad de las víctimas no se ve expuesta por mucho tiempo ya que Captain Underpants (cómic) tarda poco en llegar. Por lo tanto, el cómic *The Really Cool Adventures of Captain Underpants* es una muestra extremadamente simple de lo que es el trabajo de superhéroe de Superman, al grado de que la hace ver como una ocupación muy espontánea que no requiere un desarrollo complejo.

En cuanto a Captain Underpants (Mr. Krupp) la exageración es de carácter simplificado otra vez. En el género de los cómics se plantea que los superhéroes son los personajes más aptos para garantizar la seguridad de la ciudadanía ya que cuentan con habilidades o recursos que nadie más tiene. Pilkey, por su parte, presenta a Captain Underpants (Mr. Krupp) como un superhéroe reducido a sus propias capacidades humanas y sin ningún aditamento. Captain Underpants (Mr. Krupp) entonces tiene la misma rapidez y fuerza que una persona promedio; son las únicas características que están a su disposición para combatir el crimen. Y como consecuencia se ve involucrado en situaciones graciosas en las que es evidente que no puede detener a los malhechores.

Mencionaré brevemente dos enfrentamientos que tiene Captain Underpants (Mr. Krupp). Primero se topa con unos asaltantes de banco y después con unos robots que roban una joyería. A pesar de verse superado en número y sin la ayuda de nadie ni de nada para detener a los criminales, Captain Underpants (Mr. Krupp) se planta firmemente ante ellos y les pide que se rindan. Hasta aquí se cumplen las convenciones del género de los superhéroes porque el protagonista actúa igual que cualquier modelo tradicional; sin embargo, el desenlace es completamente distinto. Los ladrones se burlan del aspecto de Captain Underpants (Mr. Krupp) y caen al suelo muertos de risa (fig. 7), mientras que los robots lo ignoran y se suben a un vehículo que accidentalmente jala al superhéroe de su capa y lo arrastra (fig. 8). Son momentos cómicos que replantean la influencia

del superhéroe en la narrativa. En lugar de dar paso a episodios épicos llenos de acción o trágicos con dolor y sufrimiento por parte del protagonista, se tiene un efecto irrisorio.

Con este refuncionamiento, Pilkey presenta un superhéroe más cómico que el modelo original. El Hombre de Acero suele estar rodeado de elementos trágicos por ser el único sobreviviente de su civilización extinta, por ser diferente a los demás habitantes de la Tierra y por cargar con el peso de ser quien mantenga el orden en ciudad Metrópolis y a veces el mundo entero. No considero que esta crítica sea destructiva, sino más bien constructiva como apunta Röhrich que también puede ser. Pilkey sigue la estructura tripartita del M.P.I. lo suficientemente de cerca como para que se sugiera que está ridiculizando los ideales de los superhéroes. Al contrario, la obra de Pilkey demuestra admiración ante la creación de Superman, personaje que sin duda ha cautivado generaciones de personas lectoras, y a la vez reconoce que, con cierta distancia crítica, muchas de las situaciones en las que se le presenta a este personaje, su apariencia, sus lemas, resultan cómicos para el público lector.

*The Adventures of Captain Underpants* es en efecto una reconfiguración cómica; está basada en la estructura fundamental del superviviente de Kriptón, pero alterada de forma graciosa. Captain Underpants (cómico) es un superhéroe que defiende ideales específicos, tiene habilidades extraordinarias para combatir el mal y se presenta ante la sociedad con un atuendo y nombre particulares, justo como lo hace el Hombre de Acero. Si se comparan estos dos personajes se verá que no son muy diferentes, sólo que uno es la exageración de carácter simplificado de las características del otro en cuanto a su misión, poderes e identidad y es el protagonista de un libro álbum. Una parodia del superhéroe más famoso de los cómics implica que hay perspectivas nuevas que considerar. Superman también puede ser visto como un personaje que tiene un lado cómico y que el parodista saca a la luz. Y esto no demerita la imagen del superviviente de Kriptón necesariamente, al contrario, abre una nueva puerta para que el público lector aprecie sus

características no tan serias o trágicas. Cabe mencionar que el señalamiento de que los superhéroes visten su ropa interior por fuera parece haber sido tomado en cuenta por DC Comics ya que en 2011 lanzaron una nueva serie de cómics de Superman llamada “New 52” en la que por primera vez en 73 años se presentó al Hombre de Acero sin una prenda roja en la entrepierna. Se puede argumentar que esto es el resultado de la revalorización de la parodia al realizar su crítica.

Con la obra de Pilkey también se puede reavivar el interés en el material artístico en el que se basa. Superman ha sido vigente por más de ochenta años y si los lectores y las lectoras se percatan de otras aproximaciones al personaje entonces su relevancia continuará todavía más. La comedia no suele ser relacionada con este superhéroe porque su historia contiene muchos episodios funestos que dificultan una lectura más humorística. Sin embargo, esto no significa que no hay espacio para reconsiderar lo ya establecido. Ampliar el horizonte de significado que tiene alguien como Kal-El lo convierte en un personaje más complejo, pues tiene aspectos tanto trágicos como cómicos que le impiden caer en la unidimensionalidad. Pilkey pudo haber tomado a muchos otros superhéroes para hacer una parodia, pero el que haya escogido a Superman le permite remontarse a los inicios de este género de los cómics y aprovechar a la misma figura que cimentó y popularizó el concepto del superhéroe.

## Conclusiones

Quizá la cualidad que le permite a Pilkey escribir libros infantiles con tanto éxito es que su infancia tuvo un gran impacto para su carrera literaria. Pilkey fue un niño problemático en la escuela que era castigado constantemente y para alejarse de esa presión en su vida se dedicó a dibujar. Un día su maestra lo expulsó del salón y sacó su pupitre al pasillo para que se sentara allí el resto del día. El aislamiento le permitió concentrarse y así diseñó un cómic sobre un superhéroe al que llamó Captain Underpants. Mantuvo la idea de ese personaje durante su crecimiento y decidió revisarla años después una vez que se había convertido en escritor.

La interacción que tienen George y Harold con su director es exagerada, pero se basa en la que Pilkey tuvo con las figuras de autoridad en su escuela. En esta tesina se ofreció un resumen de la trama de *The Adventures of Captain Underpants*, el cual no ahondó en el hecho de que George y Harold sufren maltrato por parte de Mr. Krupp y eso es lo que los inspira a conseguir el anillo hipnótico para ejercer justicia por sus propias manos. Pilkey como autor se pone del lado de su público lector infantil con respecto a su experiencia escolar y la vida en el entorno social al que se enfrenta. En esta obra y los subsecuentes volúmenes de *Captain Underpants* se aprecia cómo George y Harold suelen ser subestimados por los personajes adultos, pero en el desarrollo del relato son quienes resuelven el conflicto y ayudan a Captain Underpants (Mr. Krupp) a salvar al mundo una y otra vez.

El interés original por utilizar la obra de Dav Pilkey para mi tesina, que fue cambiado después, fue con un enfoque dirigido hacia la literatura infantil. El enfoque en esta tesina se cambió a la parodia como eje principal de la obra ya que no estaba seguro de cómo abordar la relación de la obra de Pilkey con las personas lectoras. Sin embargo, una constante que perduró fue la perspectiva de Pilkey con respecto a los superhéroes que desarrolló desde niño. Es fascinante considerar que el original Captain Underpants fue el que el autor dibujó en segundo de primaria y

ahora lo había convertido en una figura paródica. George, Harold, Mr. Krupp, ninguno de esos personajes existió la primera vez que Pilkey creó a su superhéroe de la ropa interior. Pilkey refinó su estilo y elevó al protagonista a una escala más compleja. Debo admitir que de todos los volúmenes que he leído de Captain Underpants, el primero no estaba entre mis favoritos, quizá porque en mis experiencias de lectura cada nuevo tomo de la saga se hacía más interesante. De no haber estudiado la carrera de Lengua y Literaturas Modernas Inglesas quizá yo no habría distinguido toda la crítica que lleva a cabo Pilkey en esta primera obra en particular, la cual creo que es la que mejor utiliza la parodia comparada con las secuelas. El aspecto crítico ya no tiene la misma intensidad en ninguno de los subsecuentes volúmenes porque una vez que Captain Underpants (Mr. Krupp) obtiene superpoderes en el tercer tomo se altera la reducción del superhéroe a sus capacidades humanas innatas. Así que agradezco haber cambiado de enfoque en mi tesina y de darme cuenta de la genialidad en el hecho de que Mr. Krupp salga corriendo por las calles con toda la motivación de un superhéroe.

Los superhéroes se mantienen como algunos de los personajes más relevantes de la cultura popular actual y han influido en muchas generaciones con la constante circulación de cómics, películas, series de televisión, juguetes y videojuegos. Su permanencia se puede observar en casos específicos como el de Superman, quien lleva más de ochenta años de publicaciones constantes. Es tan notoria la presencia de los superhéroes que incluso han traspasado los cómics en los que originalmente surgieron para incursionar en otros territorios como los libros álbum.

La influencia de Superman en el género de superhéroes es tal que ha provocado el interés de algunos críticos como Peter Coogan, quien señala que este modelo de personaje se conforma de tres componentes principales y que pertenece a un género tan particular que no puede confundirse con ninguno otro. Un superhéroe es aquél que tiene una misión, poderes, y una o, en este caso, varias identidades específicas que determinan las narrativas en las que se ve involucrado. Estos tres

principios pueden ser desarrollados de varias maneras, pero siempre están presentes desde que Superman los popularizó en *Action Comics #1*. A partir de él surgieron varios personajes que estaban inspirados en cierta medida en él o que implementaron la misma estructura tripartita de Misión, Poderes e Identidad (M.P.I.).

Varios de estos elementos que componen al personaje del Hombre de Acero, señalados en la tesina, son retomados por Dav Pilkey en *The Adventures of Captain Underpants*, aunque con un enfoque muy distinto. La parodia es un recurso literario que según Margaret A. Rose reconfigura los componentes de una obra de manera que le añade comedia y crítica al texto en el que se basa. El autor o la autora parodista realiza una lectura cuidadosa de la obra en la que se inspira y selecciona ciertos componentes que convierte en absurdos o exagerados para que sean reconocidos por las personas lectoras.

La parodia según Rose es cómica en su intención final. Existen otras definiciones del término que no incorporan lo cómico, sin embargo hay argumentos para debatir a qué se refieren otras posturas con “cómico” y por qué no lo incluyen en sus planteamientos. Además, si se tiene un objeto de estudio como *Captain Underpants* que abunda en elementos humorísticos, es pertinente emplear la definición que sí reconoce lo cómico. Es importante resaltar que el hecho de que el o la parodista se mofe de los personajes o la trama de una obra anterior no necesariamente quiere decir que la considere deficiente, sino que al leer dicha obra alcanza a ver características que el autor o la autora original no concibió porque su intención con el texto era otra.

*Captain Underpants* es una parodia del personaje de Superman y de las convenciones de los superhéroes establecidas por el superviviente de Kriptón. El superhéroe de Pilkey guarda muchas similitudes con el de Jerry Siegel y Joe Shuster, pues se encuentran frases y poderes casi idénticos en su obra, sólo que se diferencian por la presencia de comedia y crítica en ellos. Las habilidades sobrehumanas de *Captain Underpants* (cómic) son descritas de manera irrisoria y la apariencia de

Captain Underpants (Mr. Krupp) está diseñada de manera que cause risa en lugar de admiración. Con esto se crea un modelo aparentemente fallido del superhéroe si se le compara con los ejemplos más famosos de este género de los cómics. Esto es realizado por Pilkey a propósito ya que ambos Captain Underpants son parodias que exageran los fundamentos tripartitos o M.P.I. de Superman.

La obra de Pilkey no es la única parodia que se ha hecho del género de los superhéroes en los cómics. Otras tantas han surgido a lo largo de los años, tales como los cómics de *The Tick* creados por Ben Edlund en 1986 y *The Boys* creados por Garth Ennis y Darick Robertson en 2006. Las series animadas *Freakazoid!* de Bruce Timm y Paul Dini en 1995, *TV Super Pals* de Genndy Tartakovsky en 1996 y *Harvey Birdman Attorney At Law* de Michael Ouweleen y Erik Richter en el 2000. Por último, cabe incluir las películas *The Incredibles* de PIXAR en 2004 y *Megamind* de Dreamworks en 2010. Así que el género de los superhéroes ha impactado tanto en las personas lectoras que ha impulsado un creciente interés por criticarlo y revisarlo en varias formas artísticas. Si bien la industria del cine ha contribuido a una gran difusión de las narrativas de superhéroes en los últimos años, no es la única responsable de esta inmensa influencia. Las parodias también han contribuido a mantener a los superhéroes relevantes. Considero que esta aportación de las parodias abre un campo de estudios para futuros análisis literarios que puedan aprovechar el éxito de los superhéroes en la cultura popular actual.

Si se observa bien, se reconocerá que casi todos los ejemplos mencionados en el párrafo anterior fueron estrenados en la televisión<sup>12</sup> y el cine, lo cual apela a niños y niñas pero también adolescentes e incluso personas adultas. Ninguna de estas parodias se publicó en libros álbum, que se enfocan en un público infantil primordialmente. Pilkey se dirige a un público lector más joven y les ofrece una obra paródica compleja e interesante que pueden disfrutar desde sus cortas edades.

---

<sup>12</sup> *The Tick* y *The Boys* también fueron adaptados a la televisión en 1994 y 2019 respectivamente.

En cuanto a la formación de nuevos lectores y lectoras, esta obra representa una iniciación que les permite a niños y niñas familiarizarse con las convenciones del género de los superhéroes a través de la parodia o ampliar la familiarización que ya tienen.

## Anexo



Figura 1: Captain Underpants (cómico)



Figura 2: Captain Underpants (Mr. Krupp)



Figura 3: El contexto que ofrecen George y Harold en su cómic que introduce la necesidad de un nuevo superhéroe. Nótese que los personajes en este cuadro son claramente distinguibles como Superman, Wonder Woman y Batman por sus súper trajes.



Figura 4: Poderes de Captain Underpants (cómico), súper velocidad

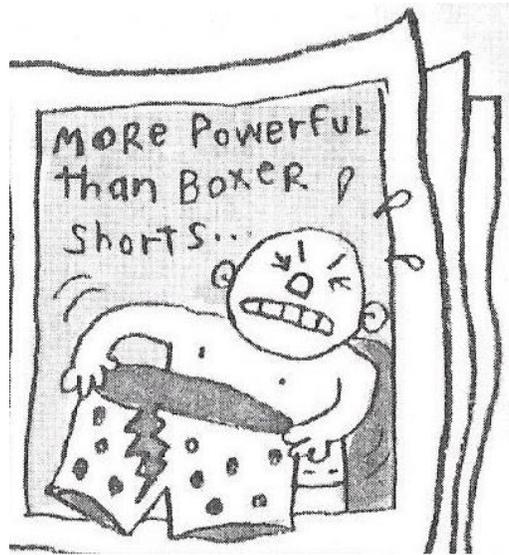


Figura 5: Poderes de Captain Underpants (cómec), súper fuerza.



Figura 6: Poderes de Captain Underpants (cómec), capacidad de volar. Aquí se está parodiando el hecho de que en las primeras historietas de Superman éste sólo saltaba grandes distancias en lugar de alzarse por los cielos.



Figura 7: En lugar de que los ladrones intenten luchar contra el superhéroe, prefieren reírse de él.



Figura 8: Los robots tampoco pelean contra el superhéroe, deciden ignorarlo y éste se ve atrapado por su propia capa.

## Bibliografía

- “Awesome Superhero Picture Books for Kids.” What Do We Do All Day?, abril 27 2020, [whatdowedoallday.com/superhero-picture-books/](http://whatdowedoallday.com/superhero-picture-books/). Consultado el 24 de marzo 2021.
- Coogan, Peter. *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Austin, Texas: MonkeyBrain Books, 2006.
- Dentith, Simon. *Parody*. Nueva York: Routledge, 2000.
- Groensteen, Therry. “Why Are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?”. *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.
- Hadju, David. “Clark Kent Reporter”. *Action Comics, 80 Years of Superman: The Deluxe Edition*. California: DC Comics, 2018, pp. 94-95.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Champaign: University of Illinois Press, 2000.
- Kiste Nyberg, Amy. *Seal of Approval: The History of the Comics Code*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.
- Pilkey, Dav. *The Adventures of Captain Underpants*. Nueva York: Scholastic Inc, 1997.
- Postema, Barbara. *Narrative Structure in Comics*. Nueva York: RIT Press, 2013.
- Real Academia Española. “persona”. *Diccionario de la lengua española*, [dle.rae.es/persona?m=form](http://dle.rae.es/persona?m=form). Consultado el 24 de marzo de 2021.
- Revenge of the Fans. “Talking Superman And More with MARK WAID” *YouTube*, entrevista hecha por Mario Francisco Robles, 11 de octubre 2018, [youtube.com/watch?v=vx-9XKz9eCE&t=446s](https://www.youtube.com/watch?v=vx-9XKz9eCE&t=446s). Consultado el 24 de marzo de 2021.

Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge U.P., 1993.

Scivally, Bruce. *Superman on Film, Television, Radio and Broadway*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2008.

Siegel, Jerry. *Action Comics #1*. DC Comics, 1938, *Read Comic Online*, [readcomiconline.to/Comic/Action-Comics-1938/Issue-1?id=24995](http://readcomiconline.to/Comic/Action-Comics-1938/Issue-1?id=24995). Consultado el 24 de marzo de 2021.

Stern, Roger. *Action Comics #655 Ma Kent's Photo Album*. DC. Comics, 1990, *Read Comic Online*, [readcomiconline.to/Comic/Action-Comics-1938/Issue655?id=25927#1](http://readcomiconline.to/Comic/Action-Comics-1938/Issue655?id=25927#1). Consultado el 24 de marzo de 2021.

Vásquez, Fernando. "Elementos para una lectura del libro álbum". *Enunciación*, vol. 19, no. 2, 2014, pp. 333-345. *Dialnet*, [dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5016201](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5016201). Consultado el 24 de marzo de 2021.

Wolfman, Marv. *Action Comics #554 If Superman Didn't Exist*. DC Comics, 1983, *Read Comic Online*, [readcomiconline.to/Comic/Action-Comics-1938/Issue-554?id=25826](http://readcomiconline.to/Comic/Action-Comics-1938/Issue-554?id=25826). Consultado el 24 de marzo de 2021.

Zipes, Jack, ed. *The Norton Anthology of Children's Literature: The Traditions in English*. Nueva York: W.W. Norton, 2005.