

our purpose will be to decipher what it consists of and the social representations that reflects.

Introducción

“Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente”.

Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*.

“En la guerra, más que en cualquier otra actividad del mundo, las cosas suceden de un modo diferente al esperable y vistas de cerca se muestran distintas a lo que parecían distantes”

Karl Von Clausewitz, *De la guerra*.

La guerra, como extensión de la vida política por otros medios (Clausewitz, 1983) ha conocido nuevas manifestaciones, formas de expresarse y desarrollarse (Bonavena y Nievas, 2006, 2007, 2007b; Nievas *et al*, 2006). Una de ellas, y la que aquí se analiza, es la que juegan los medios de difusión y el arte, principalmente revistas y películas.

En el presente artículo se persigue, a través de la combinación de enfoques descriptivo-exploratorios y descriptivos, dar cuenta del vínculo entre el arte y la política estadounidense haciendo hincapié en dos manifestaciones particulares: el cine y la guerra, problematizando el punto en donde estos campos teóricos, tanto vastos como diferenciables, convergen. Este lugar de coincidencia es donde consideramos se aloja el imaginario social en torno al cual se reflexionará: representaciones sociales bélicas metamorfoseadas en personajes de acción ficticios. Por su parte, los productos



de ciencia ficción norteamericanos serán recortados principalmente al estudio de las denominadas películas de aventuras y superhéroes, específicamente los films de “Batman” y “Ironman”, procurando además visualizar la relación que guardan con los contextos en los que emergen. A su vez se observarán algunos *comics*, material del que surgieran los personajes que luego darían origen a este estilo cinematográfico. Puntualmente se examinarán ejemplares de “Batman”, “Captain America” y “Spiderman”.

La selección de estos personajes radica en que comparten el hecho estar representados por seres humanos. A diferencia de gran parte de los personajes de Editorial DC o Marvel Comics, caracterizados como mitológicos o por proceder de otros planetas (“Wonderwoman” o “Superman”) o haber experimentado mutaciones (“Hulk”, “Fantastic Four” o “X-Men”²), las aventuras escogidas son protagonizadas por “personas comunes”; héroes que no se valen de poderes o fuerzas superiores para sus cometidos; personajes que atraviesan, en la cara visible de su doble vida, su vida pública, las peripecias y sucesos pertenecientes a símbolos propios de la cultura estadounidense.

Por ejemplo, “Peter Parker”, quien encarna a *Spiderman*, es el típico adolescente abocado a sus estudios y bastardeado por sus compañeros del colegio secundario; un *nerd*. Trabaja como fotógrafo para solventarse,

² Mención aparte merece la tira *X-Men*. La misma consiste en un enfrentamiento entre dos grupos de mutantes: unos comandados por el “Profesor Xavier” y otros por “Magneto”. El primero de estos conjuntos es el que protagoniza la historia y el considerado bueno, pulcro. Sin embargo, la discusión latente en la historieta es más profunda que el binomio bueno-malo, héroe-villano. El grupo de Xavier podría ser denominado reformista. Sus intenciones son integracionistas. De hecho, uno de sus integrantes, “Bestia”, es el diplomático de la organización y el encargado de mantener relaciones fluidas con el establishment de los EE.UU. Por el contrario, el grupo de Magneto no tiene interés en integrarse al normativismo estadounidense ya que observan una imposibilidad y contradicción en perseguir ser parte de una sociedad que los excluye y discrimina. No obstante, esta organización es presentada como un peligro inminente para Norteamérica por intentar desestabilizar el orden y someter a la humanidad. Así, gran parte de los *comics*, capítulos de la serie animada y películas tratan sobre el intento de los Hombres X de bloquear las acciones insurgentes de Magneto.

ya que además vive con su tía, y mantiene una relación con su vecina. En el otro extremo de la pirámide social se ubican “Bruce Wayne” (*Batman*) y “Tony Stark” (*Ironman*) quienes representan los prototipos de *playboys* norteamericanos. Ambos son dueños de empresas multinacionales producto de herencia familiar y además suelen codearse con el *jetset* local. Por último aparece “Steven Rogers”, quien porta el traje de “Captain America”. Este estudiante de bellas artes, al ser considerado no apto físicamente para combatir en la Segunda Guerra Mundial, decidió someterse a un experimento para convertirse en un “supersoldado americano” y así poder estar a la altura de su amor a la patria. De este modo, exitosos, emprendedores o amantes de la patria pueden, a su modo, servir a la nación. De origen o estratos socioeconómicos diversos logran a su manera ser héroes.

Estas serán entonces las expresiones artísticas donde se buscará el componente político-bélico que se procura transmitir. Este elemento belicista que intentaremos encontrar remitiría a una “guerra psicológica” que a nuestro entender sería anterior y subyacente al conflicto armado. Así, esta guerra trazada en el plano ideal lograría “anticiparse” con cierto éxito al hecho en sí de la guerra como pura manifestación violenta o de acción armada, para definirla, determinarla o hasta tal vez, en el caso de que no exista, construirla. Frade Merino define la “guerra psicológica” como una técnica:

sutil y refinada empleada por los gobiernos para contrarrestar la acción política de otros (...) Consiste en un plan de acciones bien meditadas, dirigidas a influir, en tiempo de guerra o emergencia declarada, en las emociones, actitudes y conductas de grupos enemigos, neutrales o amigos extranjeros de modo que favorezcan objetivos nacionales (1982: 13-14)

Por lo tanto, este trabajo estará estructurado por dos ejes que no actua-



rán aisladamente, sino que el propósito será ver su relación. Estos son un estudio político-bélico y otro de análisis de contenido.

Antes de avanzar sobre el análisis de las representaciones sociales, el imaginario social y su relación con la coyuntura, debemos adentrarnos en el estudio de la guerra. Para esto se propone un breve repaso sobre la obra del gran teórico de la guerra que ha sido Karl Von Clausewitz (1983). Consideramos que la obra del autor prusiano podrá arrojar instrumentos para el estudio en el aquí nos embarcamos.

II. Las guerras mediáticas y la reinención de los personajes en función de los tiempos que corren

Priorizando diferentes variables o utilizando paradigmas divergentes, múltiples trabajos han estudiado el contenido presente en cintas cinematográficas y revistas de historietas. Textos como el de Dorfman y Mattelart (1979), Frankiln (2008, 2011) y el de Wertham (1954), entre otros, son ejemplo de esto. También se han desarrollado diversos estudios sobre la violencia, la guerra (Sorel, 1978) y las intervenciones militares norteamericanas en el extranjero (Matthews, 2005; Stillman y Pfaff, 1974). Sin embargo, para indagar y reflexionar en torno al componente bélico desde una sociología de la guerra, no debemos pasar por alto la lectura clausewiana.

El particular análisis que Clausewitz (1983) hace sobre el arte de la guerra, permiten entenderla como inherente al Estado Social y no como algo perteneciente al Estado de Naturaleza tal como señalara el contractualismo. Según los argumentos que esgrime, la guerra no será pura irreflexividad, una descarga de violencia irracional, sino más bien un tipo de relación humana; un acto de fuerza para imponer nuestra voluntad al adversario, doblegando en consecuencia la voluntad enemiga. Es correcto entonces ver la guerra como una extensión de la vida política; como una herramienta, pero también como un acto político en sí.



En consecuencia, si la guerra es un acto político, para analizar el “contenido bélico” en dichas películas se debe, necesariamente, contextualizar el fenómeno observando puntos tales como los que aquí llamaremos “cuestiones sociales norteamericanas”. Desligándonos del específico uso que Castel (1997) le da a la noción de “cuestión social”, y brindándole un sentido plural, aquí las entenderemos como la sumatoria o cúmulo de problemáticas y tensiones socioculturales, económicas y políticas que hacen a la conformación de un determinado tipo o estructura social. Observar estas “cuestiones sociales” se debe a que la guerra nos expresará formas sociales determinadas, ya que es un tipo de relación humana (Clausewitz, 1983). Sin embargo el pensamiento clausewiano no se acota ahí. El hecho de tratarse de una relación social-humana implica que la misma esté compuesta por actores, sujetos. Los sujetos que propone el teórico prusiano son tres y cada uno posee una determinada fuerza moral que lo distingue: el pueblo, el jefe y su ejército y el gobierno. Por tratarse de una guerra en el plano “ideal” y no “real” aquí veremos solo al primero y al tercero de los sujetos clausewianos.

El “pueblo”, sería el portador del “odio”, “la enemistad” y “la violencia”. Este sujeto es en quien se depositan las “pasiones”. El “gobierno”, por el contrario, es a quien interesa el “carácter de instrumento político”. La razón, expresada en “objetivos políticos”, será el elemento que aporte. Estos factores, sostiene Clausewitz (1983) son lo que definen la naturaleza de la guerra. Por consiguiente, es vital conocer cuál de ellos predomina para así comprender en qué tipo de guerra se está inmerso.

En lo que al pueblo respecta podemos ver, tanto en los *comics* como en los films seleccionados, como se apela al componente pasional que caracterizaría a este sujeto clausewiano. Allí se nos manifiesta una suerte de honor ultrajado, el cual derivaría en cierta actitud reivindicativa basada en un nacionalismo no del todo definido.



La supuesta ofensa a la moral norteamericana es algo presente tanto en el “Capitán América” como en el “Hombre Araña”. Sin embargo debemos diferenciar ambas historietas teniendo en cuenta lo que antes hemos subrayado: el contexto. Ubicar temporalmente estas expresiones culturales permitirá entender la diversidad de los objetivos políticos de cada época.

En lo que al “Capitán América” respecta podemos ver que, debido a que surge a en 1941, el enemigo en cuestión es diferente al que amenazará el “Estado de paz” de las tiras escogidas del “Hombre Araña” o “Batman”. Los villanos de las tiras guardan relación con alguno de los elementos que caracterizan a las “pasiones del pueblo” o por el contrario, ayudan a graficar y despertar las mismas.

Del mismo modo que el “Capitán América” es una persona común, su rival no será un villano dotado de superpoderes sino más bien el nazismo personificado. No obstante, y posiblemente como el perfil etario que consumiría estas mercancías es mayoritariamente infantil-juvenil, el personaje antagónico del superhéroe en cuestión no es exactamente el mismo que por entonces también combaten el “gobierno” y el “jefe y su ejército”. De esta manera, en el ejemplar “La táctica Von Strucker”, podemos leer que el Capitán América “deberá detener a su contrapartida nazi, el malvado Cráneo Rojo” (Fig. 1). El nombre escogido para el villano no deja de ser sugerente en una época donde ese color era asociado al comunismo, doctrina política que también alarmaba a los norteamericanos. Así, “Cráneo Rojo” lograría condensar a los enemigos estadounidenses de aquellos años: el nazismo y el comunismo. No obstante, a pesar de que ambos podrían representar una amenaza para el sistema social norteamericano, cabe diferenciar en que grado revisten peligrosidad. El temor que genera el nazismo, a diferencia del ofrecido por el comunismo, es el que remite al honor violado; el sentirse dañado, herido como potencia mundial. El del



comunismo, si bien era competidor directo de los EE.UU. como potencia, sería además una amenaza sobre el estilo de vida; sobre el denominado “sueño americano”. Años más tarde con el fin de la guerra, y el descenso en la popularidad de este héroe, Cráneo Rojo dejaría de ser nazi para pasar a ser comunista.



Copyright TM & © 2011 Marvel & Subs

Fig. 1

Por su parte el honor y la grandeza nacional agraviada también competen a las pasiones del pueblo (Clausewitz, 1983; Fernández Vega, 1993) y si bien la intimidación sobre los “modos de ser” norteamericanos serán más evidentes en las cintas cinematográficas seleccionadas, los mismos pueden ser encontrados en el análisis del “Capitán América”. En esta historietta podemos encontrar el origen de este superhéroe; los motivos del perso-

naje para volverse un superhombre. Estos se deberían, entre otras cosas, al “asalto nazi a la libertad” y la reconstrucción de sociedades devastadas por la guerra, las cuales parecen ser únicamente recuperables alistándose en el ejército estadounidense, para lo cual debe adecuar su cuerpo previo intervenciones radioactivas. Por consiguiente, la agresión nazi sería el móvil para actuar. El ataque sobre determinados valores tales como la libertad lo llevan a querer participar de cualquier modo. Sin embargo, el “Capitán América” no sólo tendrá un rol vital en el enfrentamiento con el agresor nazi, sino que también jugaría un papel clave en otro sentido: “Sería no solo el supersoldado de América, sino un símbolo de los ideales de América misma”.

Para el caso del “Hombre Araña” y la historieta seleccionada podemos trazar similitudes y diferencias con la anterior. Las particularidades de cada trama reflejada en las historietas o películas se vinculan con la coyuntura en la que surgen. Por lo tanto, si bien en la edición escogida del “Hombre Araña” se podrá encontrar referencias a enemigos y reivindicaciones al daño moral ocurrido, las mismas deben ser entendidas solamente en íntima relación con la ubicación espacio-temporal de la historia, la cual dista de ser la de su origen en los años ‘60.

Respecto a la ubicación espacial se debe señalar que “*Spiderman*” es uno de los pocos personajes de esta modalidad ficcional que desarrolla su vida en una ciudad real: Nueva York. En lo que a la variable temporal compete, esta historieta al igual que muchas otras suele ser contemporánea actualizándose su protagonista a los tiempos que corren. Para el caso escogido, la aventura transcurre el 11 de septiembre de 2001.

La historieta al tener como eje a los atentados del 11/9 sobre las Torres Gemelas ubicará a su enemigo en el “mundo árabe”. A este se lo definirá como un “desquiciado” al tiempo que será acompañado de imágenes de fanáticos religiosos vistiendo, lo que occidente considera, las típicas ropas

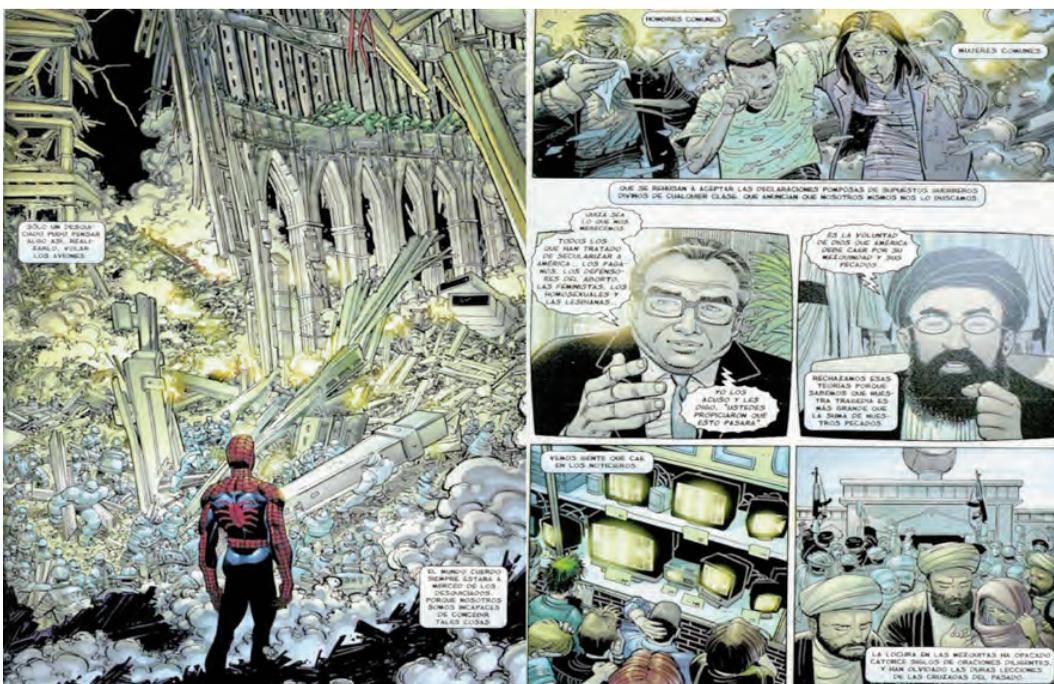


de medio oriente: velos, túnicas y turbantes acompañados de largas barbas y fusiles, objetos que parecen inseparables en la mirada occidental sobre oriente (Said, 2004). En esta definición que hace el “Hombre Araña” sobre los presuntos responsables del atentado al World Trade Center tildándolos de “desquiciados” o locos, traza una dicotomía entre lo que podríamos llamar un mundo cuerdo racional *versus* un mundo irracional y desequilibrado. En el primero se ubicaría el mundo occidental con Estados Unidos a la cabeza, mientras que en el segundo grupo estaría conducido por los países islámicos. (Fig. 2)

Es importante no perder de vista que esta oposición que plantea el superhéroe neoyorquino es trasladable a otras similares como Occidente-Terrorismo, Guerra Justa-Guerra Injusta, como así también al binomio Bien-Mal. Es en la construcción de estas definiciones donde creemos se aloja esta guerra psicológica e ideológica que aquí se procura señalar.



CUADERNOS DE MARTE / AÑO 1, NRO. 2, OCTUBRE 2011
 HTTP://WWW.IIGG.SOCIALES.UBA.AR/REVISTA/CUADERNOSDEMARTE



Copyright TM & © 2011 Marvel & Subs

Fig. 2

A los binomios planteados podríamos agregar la relación Nosotros-Ellos caracterizando al primero de estos como “bueno” e incapaz de tales “atrocidades” en oposición a un Otro perverso y sanguinario. El Nosotros será definido por el “Hombre Araña” como “gente de bien, gente decente que no nos agachamos ni nos rendimos”. Por lo tanto, la guerra ideológica en este punto consistiría en medir con desigual vara los diferentes actos; cargar con disímiles componentes morales las acciones bélicas en cuestión. Cuando el atacado es el mundo occidental el Otro es visto como un enfermo que sólo busca hacer mal y así perturbar “el futuro que le pertenece a hombres y mujeres normales” (Fig. 3). Por consiguiente, toda acción que ubique a los Estados Unidos como blanco es deslegitimada por tratarse de una crueldad injustificada.³



Copyright TM & © 2011 Marvel & Subs

Fig. 3

³ Si bien ya Eric Hobsbawn (2006) en *Historia del Siglo XX* ha evidenciado que en la modernidad, época de la “guerra total”, los conflictos armados se “democratizan” incorporando a toda la población civil, o mejor dicho se la incorpora como blanco primordial, como otros análisis coyunturales intentan postular la existencia de guerras justas e injustas siendo estas últimas entre las que se ubicaría el ataque a las Torres Gemelas.



A pesar de que el enemigo en ambos *comics* es diferenciable encontramos un elemento compartido: la mención al honor ultrajado. Como se puede leer en la figura 4 existe en estas páginas un acto reivindicativo. Una construcción indentitaria que versaría sobre posicionar a los EE.UU. como víctima o mártir de macabros delirios foráneos. “*Spiderman*” señala: “Hemos soportado cosas peores. Soportaremos este peso y todo lo que venga después (...) No nos hemos debilitado. Nos hemos fortalecido”.

Por su parte, “*Batman*”, para la tira escogida, si bien no se centra en el irrespeto al orgullo nacional y sus valores, compartirá con “*El Hombre Araña*” el hecho de enfrentar a “un grupo extremista chiita” comandados por su clásico enemigo, “*El Guasón*”. (Fig. 4)



Fig. 4



CUADERNOS DE MARTE / AÑO 1, NRO. 2, OCTUBRE 2011
[HTTP://WWW.IIGC-SOCIALES.UBA.AR/REVISTACUADERNOSDEMARTE](http://www.iigc-sociales.uba.ar/revistaCUADERNOSDEMARTE)

la historieta se inscribe vuelve a ser importante para su comprensión. Si tenemos en cuenta la cercanía espacial y temporal que propone el *comic* con fenómenos de gran envergadura que signan esta producción como ser la Guerra del Líbano (1982), la Guerra del Golfo (1990-1991) y el *lobby* político que realizaban los medios masivos de comunicación norteamericanos a fin de legitimar la guerra tecnológica y el “uso de armamentos avanzados que salvarán vidas humanas”,⁴ es entendible que los personajes se metamorfoseen. Así, un superhéroe como Batman, creado en la década de 1930, es resignificado acorde a los tiempos que corren para que luche contra “terroristas” en Medio Oriente junto a la ayuda de los servicios de inteligencia estadounidenses e israelíes. Al mismo tiempo El Guasón presenta una nueva imagen: pone en jaque la civilidad a través de armas químicas o biológicas. Es, en resumen, un “bioterrorista” (Bonavena y Nievas, 2008).

No obstante, ésta no sería la única oportunidad en la que Batman deja su ficcional ciudad para adentrarse en terrenos y problemáticas existentes. Años después se estrenó la película animada “Batman: Under the Red Hood”, cinta que reproduce el deceso de Robin pero ya no en el mundo árabe, sino en Sarajevo. La ciudad es presentada como un desierto de hielo en el que sólo se visibilizan alambres de púas que cercarían una suerte de trincheras. Nuevamente las historias son resignificadas en función de sucesos contemporáneos a su invención.

⁴ El 21 de enero de 1991 la Editorial del Wall Street Journal titulada “Bad for Civilians” abría con la siguiente frase: “*We see in Iraq that advanced weapons spare civilians*”.





Fig. 6

Pero no sólo los personajes y los escenarios son modificados. Algo similar ocurre con la nominación “terrorista”. Ante el dilema de entender el “terrorismo” como una práctica; método eficaz, eficiente y económico, o como una organización cuasi delictiva e irracional (Nievas, 2007), las representaciones sociales que se esbozan optan por el segundo. Así, el “terrorismo” es vaciado de su contenido original, a saber, como una acción que con módicos recursos obtenía una trascendencia política significativa, para ser pensado en tanto asociación ilícita proclive a la destrucción de la humanidad y civilidad, construcción, que por cierto, también busca reper-

cusión política, ya que, como señala Nievas (2007), estas invenciones ideológicas, vitales para la guerra psicológica, tienen un triple fin que consiste en confundir al enemigo, ganar aliados y fortalecer la perspectiva del bando propio en la confrontación.

Tal como destaca Knorr Cetina (2005) no debemos pasar por alto que cada producción de hechos es una fabricación contextual, y si bien en las historietas esto parece estar bastante explícito podemos observarlo con mayor claridad en las cintas cinematográficas escogidas, donde también las aventuras toman el color (y son producidas al calor) de la época.

En los films seleccionados, a pesar de tratarse de temáticas diferentes, habrá coincidencia sobre la descripción del enemigo como así también en el llamamiento a la acción del “hombre común”. Para el caso de “Ironman” el personaje principal es un magnate dueño de la principal empresa armamentística norteamericana quien, en una prueba de su producción de armas inteligentes en Afganistán, es secuestrado por un grupo de “terroristas” con el fin de que les fabrique un arma de destrucción masiva.⁵ Por tal motivo es que definirá a sus captores como “asesinos”. Definición del sujeto Otro que no sólo evidencia un esencialismo y tipificación de la alteridad, sino que nuevamente nos brinda la antinomia guerra justa-guerra injusta según quién la encabece y sobre quién se dirija. En la película su compañía es presentada del siguiente modo: “[Con la producción de armas inteligentes] se está asegurando la libertad y protegiendo a Estados Unidos y sus intereses en todo el mundo”. Sobre este punto se profundiza en su segunda entrega del año 2010. Allí gran parte de la película es destinada a justificar la existencia de Ironman, quien ya en el primer acto del film dice:

⁵ Ironman es otro de los superhéroes que reformula su historia acorde a los tiempos actuales. En sus orígenes, a principio de la década de 1960, en lugar de ser raptado en el mundo árabe, Tony Stark era secuestrado por vietnamitas. La trama en aquel entonces fue la misma, pero en otro recoveco del planeta.



“Deberían agradecerme por ser un escudo contra una amenaza nuclear. Yo logré exitosamente la paz mundial”. Así, a pesar de tratarse de una historia de aventuras, en pocas escenas encontramos imágenes de acción. Solamente en trece minutos distribuidos en un total de una hora y cincuenta y tres minutos de duración podemos ver a Ironman luchando.

Enfocándonos en la primera edición del hombre de acero debe destacarse la asociación afgano-terrorista que la historia propone. A diferencia de la segunda película, que transcurre mayoritariamente en EE.UU, este film se desarrolla en gran medida en Afganistán, donde Ironman intentará “solidarizarse” con los “otros afganos” que deben “padecer” la tiranía de estos “asesinos”. Aquí también Afganistán es presentado como un lugar desierto en el que habitan seres violentos. Cuando se muestra otra imagen que no sea desolada se ven edificios en ruinas (donde vivirían los “otros afganos”) o tiendas y cuevas (habitadas por “terroristas”). Cabe señalar que estos dos escenarios diferentes son acompañados de acciones que son presentadas sin ninguna coherencia lógica entre sí. En la cinta, cuando se muestra al ejército norteamericano en Afganistán, el mismo participa en operaciones en el desierto arrojando proyectiles contra blancos lejanos de los cuales no se llega a ver el punto de impacto o disparando en el medio de tormentas de arena. En ninguna imagen de estos enfrentamientos se ven afganos: Estados Unidos pelea contra nadie. Por el contrario, cuando la película transcurre en las pequeñas aldeas o en ciudades en ruinas, la presencia de soldados norteamericanos no existe. La historia no ofrece ningún tipo de vínculo, ni permite pensar relación alguna entre aquellas bombas y disparos que los norteamericanos hacían contra “la nada” y la vida entre escombros que afrontan “los otros afganos” a los que el hombre de acero procura salvar.

Como Bordwell señala, las historias presentan relaciones temporales extraíbles por deducción, donde el observador debe encajar los esquemas



en los indicios ofrecidos por la narración (1996: 77). Siguiendo con este planteo, y del mismo modo que venimos señalando, estos films no pueden ser pensados ajenos al marco espacio-temporal en el cual se han gestado y del cual también tienen algo que decir. Ambas entregas, que datan de 2008 y 2010, surgen bajo la administración Obama, presidencia democrática que con un discurso progresista proponía cerrar Guantánamo y retirar las tropas de Afganistán e Irak, entre otras cosas. Es en este sentido que la película se posiciona como una “respuesta” al no cumplimiento de las promesas electorales.

En la primera, la intervención de Ironman para liberar a los “otros afganos” de los “afganos tiranos”, luego del intento fallido de sus captores de hacerse de un arma de destrucción masiva, no debe dejar de ser pensada a la luz del objetivo planteado por los norteamericanos en el cual, una vez no halladas las armas químicas y de destrucción masiva, se posicionaban como sociedad ilustrada llevando la democracia a los pueblos primitivos. La segunda responde a otro interrogante: ¿Cómo justificar el mercado armamentístico si ya no hay guerras o estas son desacreditadas? Por medio de la defensa. En “Ironman 2” el enemigo ya no sólo está en el mundo árabe. Ahora el problema se traslada “a casa” de modo inminente y presentando nuevas caras viejas. El villano, luego de años de ausencia, vuelve a ser ruso, aunque también se hace mención a otros más recientes como ser Corea del Norte, Irán y China.

En lo que a “Batman” compete observamos que quien perturba el orden si bien no vestirá túnica ni turbante cumple con otros requisitos para ser considerado “terrorista”. A diferencia de la primera entrega de finales de la década de 1980, donde el villano Guasón era caracterizado principalmente como un mafioso, en la última edición este personaje cambia. Ahora no busca cometer delitos con un fin personal, sino que su meta es el sólo hecho de romper con la paz preestablecida, motivo por el cual también



recibirá el mote de “enfermo mental”. Según se lo define en el film, el Guasón es de esa clase de hombres que “no buscan nada lógico como el dinero. Hay hombres que solo quieren ver arder el mundo”. Este personaje, autodefinido como “un agente del caos y del miedo”, es señalado por los habitantes de Ciudad Gótica (ciudad ficticia donde se desarrolla la acción) como un “terrorista” ante el cual no se debe ceder o negociar.

Tomando la discusión arriba planteada sobre los disímiles uso de la categoría “terrorista” podemos decir que las acciones desatadas por el Guasón pueden ser entendidas desde la lógica costo-beneficio: con poco hace mucho daño. No obstante, sus objetivos “militares” no parecen tener objetivos “políticos”. Su accionar no tendría razón de ser. Las decisiones de atacar a una jueza, al alcalde o volar un hospital no tendrían motivación alguna. Terrorismo, tal como el film lo entiende, es sinónimo de irreflexividad. Sin embargo, esta no es la única caracterización villano-terrorista que el director Nolan⁶ realiza. En “Batman Begins” de 2005 el enemigo del hombre murciélago es Ra’s al Ghul, quien intentará esparcir una sustancia química alucinógena en la red de agua de la ciudad, ya que para él ese es el rincón más pecaminoso de la Tierra. Ra’s al Ghul originalmente en las historietas era un hombre que habría conocido una fuente símil a la de la eterna juventud, lo cual posibilitaba su inmortalidad. No obstante, este dato en la cinta no es precisado, priorizando en cambio una faceta bioterrorista.

Otro elemento de análisis que “Batman” comparte es el hecho de que la moral y la grandeza nacional dañadas deben recuperarse con “hombres comunes”. En el film, ante la pregunta que se hace en base a las extorsio-

⁶ Nolan además de haber dirigido las últimas entregas de Batman es también el director de la película “Memento” (2000), film que, en el mismo contexto que “Bowling for columbine” (2002) (documental de Michael Moore que problematizaba sobre la peligrosidad de la tenencia de armas por parte de civiles), básicamente consistía en un caso de justicia por mano propia realizado por una persona con problemas de memoria.



nes del Guasón (“¿Cederemos ante lo que el terrorista demanda?”), como así también la respuesta que se le intenta dar (solucionarlo por la vía legal, encarcelándolo y no con la justicia parapolicial del hombre murciélago) queda plasmado la necesidad de “héroes con rostros”, algo que para “Batman” se cumplirá en la medida que la policía sea limpia y honesta.

Para sintetizar lo dicho, pudimos observar cómo los personajes de ficción están en íntima relación con sus épocas. Superhéroes que se originaron en el auge del nazismo o la guerra fría, hoy se encuentran combatiendo contra los países árabes. Si hay que caratular a esta Era coincidimos con Hartog en que se trata del “tiempo de las catástrofes”, ya que “la idea de catástrofe parece ocupar el lugar que hasta ayer cumplía la idea de revolución. Se habla de muchas maneras de apocalipsis” (2010: 20). Posiblemente por eso la última animación que tiene a Superman y Batman como protagonistas lleve ese mismo título: “Apocalipsis”. Estamos en un tiempo en que los malos ya no roban bancos, secuestran gente o amenazan extorsivamente. Los villanos ya no son tampoco criminales de poca monta. Ahora no buscan objetivos materiales o fines personales. Más bien se procura la destrucción como un fin en sí mismo. Hacer temblar al mundo organizado como lo conocemos. Así, las acciones quedan vacías de contenido y los actos son presentados como delirios, venganzas irreflexivas o producto de valorizaciones morales-religiosas. Al mismo tiempo, lo polifacético del término “terrorista” llena ese vacío de contenido. Ya sin la amenaza comunista los héroes no encuentran contrincantes a su altura, para lo cual el terrorismo contribuye a tapar ese hueco dejado por el temor rojo, ya que la heterogeneidad del término permite que cualquiera (persona, objeto o acción) sea tildado de “terrorista”.

III. Desencanto de la obra y utilidad política

Como se viera, los personajes han sido reconfigurados en relación con



los actuales tiempos, o mejor dicho con el imaginario que se tiene sobre problemáticas recientes. Sin descuidar este análisis, para este apartado se prioriza un enfoque desde la teoría estética a fin de indagar esta particular forma que toma la guerra psicológica como estrategia, o arte de la guerra, en la guerra del arte.

Uno de estos artilugios, que a la vez facilita la transmutación de los personajes, es la metamorfosis del espacio. Para esto, la imagen, como recurso cinematográfico, presenta dos regímenes: uno orgánico y otro cristalino. El primero de estos concierne a las descripciones. Una descripción que supone la independencia de su objeto, donde “lo que importa es que, decorados o exteriores, el medio descrito esté planteado como independiente de las descripción que la cámara hace de él y que valga para una realidad que se supone preexistente” (Deleuze, 1987: 171). Cristalina en cambio sería una “descripción que vale para su objeto, que lo reemplaza, lo crea y lo borra a la vez y que no cesa de dar paso a otras descripciones que contradicen, desplazan o modifican a las precedentes” (p. 171).

Pensándolo desde el punto de vista orgánico podemos ver como la descripción que la cámara hace de Ciudad Gótica traza cierta analogía con Nueva York. A diferencia de otras películas de Batman, en donde se priorizaban elementos asimilables a Chicago (como ser las mafias, un tren aéreo y lo lúgubre), y a pesar de titularse “El Caballero de la Noche”, se resaltan elementos antes ignorados como ser desarrollo de acciones a la luz del día.⁷ Otro elemento de esta película que rompe con la “tradición” de Batman son las repetidas tomas sobre edificios y rascacielos o desde el río y la recurrente referencia a que la ciudad es una isla (del mismo modo que, por ejemplo, Manhattan), componentes no tomados en cuenta en otros films del hombre murciélago. Respecto a la imagen cristalina, en la cinta se

⁷ Durante el día ocurre el caso de la explosión en el hospital; edificio que al derrumbarse recuerda inevitablemente a las filmaciones del de las Torres Gemelas.



observa como el Guasón (y esto vale para los otros personajes estudiados) también reemplaza, crea y borra la idea que se tenía de enemigo de un superhéroe. Como dice Deleuze (1987), los elementos que se proponen para tal descripción contradicen, desplazan o modifican a las nociones precedentes. El Guasón a la vez que es el Guasón también no lo es. A la vez que es el enemigo de Batman es un terrorista. Al tiempo que desarrolla un vínculo antagónico con el personaje principal (para quien se constituye como un elemento identitario debido a que la misma se reforzaría por esta oposición) es también enemigo de la sociedad toda. Por lo tanto la imagen del Guasón que se ofrece en esta película trastoca no sólo la “tradición” de la historia de Batman, sino también el concepto mismo de “archienemigo”.

Este desordenamiento, a pesar de ser un *comic*, también se advierte en “Spiderman” donde a sus enemigos históricos, en lugar de asociarlos al “terrorismo”, pasan al lado de los buenos debido a la amenaza de un mal mayor que permitiría limar viejas asperezas (Fig.3). El Hombre Araña dice:

Incluso a quienes considerábamos nuestros enemigos están aquí porque hay cosas que sobrepasan los límites y las rivalidades. Porque la historia de la humanidad no se escribe con torres, sino con lágrimas. Con una moneda común: la de sangre y hueso.

Aquí, como señala Deleuze, estamos ante la presencia de un circuito donde “lo real y lo imaginario, lo actual y lo virtual, corren uno tras otro, intercambian sus roles y se tornan indiscernibles” (1987: 172). A pesar de eso, no debemos perder de vista que asociaciones como Nueva York-Ciudad Gótica o Enemigo-Terrorismo tienen lugar debido a que, como sentencia el autor, el plano es un enunciado narrativo. Para Deleuze tal objeto no es más que un referente y la imagen una porción de significado: los objetos de la realidad se han tornado unidades de imagen, al mismo tiempo que la imagen-movimiento pasó a ser una realidad que habla a través



de sus objetos (pp. 47-48). El cine entonces como enunciado daría lugar a un enunciado que reemplazaría las imágenes y signos remitiendo a rasgos diferentes de los que se había partido, siendo el signo, tal como el autor lo entiende, una imagen particular que remite a un tipo de imagen (p. 53). Por lo tanto podemos ver en la imagen de las ciudades, como así también en la de los enemigos, “signos” de otro tipo particular de imágenes: la imagen que se hace del enemigo sería signo de la que se tiene de terrorista, como así también la imagen que se tiene de la ciudad de fantasía estaría en armonía con la simbolización que se propone de la ciudad real.

La conversión que experimentan las obras y su emancipación de su origen ritual sucede porque “su fundamentación estaría en una praxis distinta, a saber en la política”. (Benjamin, 1989: 28). De este modo, señala Benjamin, con la reproductibilidad técnica la obra perdería su aura, su unicidad y autenticidad; un único e irrepetible “aquí y ahora”, lo cual ha sido entendido por nosotros como “contexto”. Así, extinta la autonomía de la obra, debemos buscar su “razón de ser” en otro ámbito, el de la política.⁸ De todas maneras, la lectura que Benjamin realiza sobre el arte no es utilitarista, a saber, “una herramienta en función de”. El autor distingue del arte la cualidad de “provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción plena”. Riseni en este sentido señala que:

Lo que se abre ante nuestros ojos es la imagen de una sociedad atravesada, en cada uno de los momentos que describe su historia, en cada uno de los ‘períodos’ en los cuales esa historia puede ser eventualmente dividida o clasificada, por las oposiciones y la negatividad (...) El arte, en la medida en que se instala siempre en

⁸ Deleuze también observará esta pérdida del aura artística y la nueva fundamentación política. Él señala la “mediocridad cuantitativa” del cine y ve como el “arte de masas (...) ha caído en la propaganda y en la manipulación de Estado, en una suerte de fascismo que conjugaba a Hitler con Hollywood, a Hollywood con Hitler”. (1987: 220).



el seno de estas contradicciones y que puede apresar estas ‘tendencias anticipatorias’ en su ser pura posibilidad, en el espacio virtual de ese horizonte todavía irrealizado en el que apenas pueden anunciarse, tiene una capacidad anticipatoria necesariamente mayor que la de las llamadas ‘ciencias sociales’. Ciencias sociales que, no pudiendo trabajar sino con ‘hechos’, sólo pueden aprehender esas tendencias cuando ellas ya dejan de serlo, concretizándose, materializándose, cristalizándose, volviéndose realidad social y actualidad histórica. (2005: 114-115).

Compartiendo estos enfoques es que expresamos cómo el adelantamiento se logra a través del cine para describir un estado de guerra y cómo, en caso de no encontrarlo, se lo podría llegar a fabricar. Sin embargo, desde nuestro lugar no subestimaríamos el rol de las ciencias sociales en la anticipación de los sucesos o su invención. Principalmente el papel que juega la educación como transmisora de ideales, imaginarios y representaciones sociales. El arte, si bien no será un instrumento del poder, debe ser pensado en íntima relación con aquel.

La guerra psicológica, destaca Frade Merino, consiste en gobernar, dirigir y regular la conducta de grupos e individuos (1982: 30), para lo cual el cine y otras expresiones artísticas y medios de difusión masiva tienen un rol fundamental (p. 150). En esta aculturación de masas y transmisión de valores sociales imperantes se persigue “la creación de un ser enteramente nuevo: el ser social” (Durkheim, 1998: 18). Las instituciones sociales tendrán como meta inmediata “la realización de un ideal propio de cada sociedad” (p. 18). Así, el imaginario que se pregonaba tanto en historietas como películas (entendida como expresión artística-estética de la atmósfera cultural estadounidense) explica el tipo de individuo que esa sociedad requeriría.



Uno de estos ideales que se enseña es el estereotipo de sujeto árabe terrorista. La obra de Edward Said (2004), *Orientalismo*, nos permite entender la completa negación que hay a la alteridad y como Oriente es pensado en torno a Occidente, que es quien domina y por ende escribe la “historia oficial” (Foucault, 1996). Por lo tanto desde donde Occidente se para para mirar el mundo es que existirá un Oriente próximo, un Medio Oriente y un Lejano Oriente. Sin embargo esto no sería lo más significativo de esta particular relación (de dominación, colonización) que se entabla entre Occidente y Oriente, sino la negación a la diferencia; la alteridad negada. La imagen que occidente tendrá de oriente será por lo tanto restringida, reducida. La tipificación que EE.UU. nos ofrece consiste en sujetos violentos e irracionales que odian a América sin argumento alguno y que basándose en supuestos dogmas religiosos se proponen no descansar hasta ver a Occidente arder. Así se desecha ver en ese Otro a un competidor que desafía la hegemonía motivado por fines materiales.

Debemos destacar, que si bien quienes aprenderán y reproducirán estos discursos son los individuos, el análisis de los mismos debe ser de índole social o cruzando ambas variables como propone Wright Mills (1977) bajo el concepto de “imaginación sociológica”. Con este giro epistemológico propuesto por Mills logramos diferenciar entre Inquietudes (de índole individual) y Problemas. Los problemas, según argumenta el autor, “trascienden el ambiente local del individuo y el ámbito de su vida interior (...) Un problema es un asunto público: se advierte que está amenazado un valor amado por la gente” (p. 28). Debemos entonces preguntarnos: ¿el terrorismo es un problema?, ¿amenaza valores amados por la gente? y ¿cuáles serían aquellos valores? Sin embargo la primera pregunta que debemos hacernos es para quién esto constituye un problema.

Tal como señala Mills quien ejerce autoridad intenta justificar su dominio sobre las instituciones con los símbolos morales en los que se cree (1977:



54). Entre estos símbolos podemos ubicar los que ya enumerados valor de la libertad, grandeza nacional, y el estilo de vida o sueño americano, entre otros. No obstante, no todas las personas tienen la misma capacidad y posibilidad de detentar autoridad, producir discursos y concentrar medios de poder. Por consiguiente, si los hombres no hacen su historia tienden cada vez más a ser utensilios de quien la hace; mero objeto de la realización de la historia (p. 193).

Así, es entonces que el modelo propuesto por Mills se torna más que significativo para este trabajo, ya que permitiría a los individuos problematizar sobre la falsa conciencia de sus actos y de cuestiones cotidianamente dadas por sentadas y así poder romper con lo que Deleuze (1987) llamará un “pueblo doblemente colonizado”. Un pueblo que produce la mayor cantidad de obras del calibre de las indagadas pero que a la vez es una comunidad presa de su propia invención.

IV. Consideraciones finales

La premisa marxiana que sentencia que “si las cosas fueran como se presentan la ciencia entera sobraría” ha sido para este trabajo una máxima y un camino en el cual quisimos alinearlos. Por otro lado, haciendo uso de la “imaginación sociológica”, se buscó comprender el escenario histórico más amplio y así ver cómo los individuos normalmente son falsamente conscientes de sus posiciones sociales. O al menos poner en suspenso esas estructuras. De este ejercicio es que se revelan las siguientes reflexiones.

En primer lugar pudimos ver algo prácticamente autoevidente como ser la mutación de los personajes a la luz de la historia reciente o de procesos de mayor envergadura. Sin embargo, no es un dato menor la transformación a la que son expuestos los espacios y los sujetos. Los nuevos villanos del plano ideal son los enemigos no cooperativos de EE.UU. en el plano



real (Bonavena y Nievas, 2007). Son los terroristas, que lejos de tener físicos privilegiados o capacidades sobrehumanas de todos modos son presentados como no-humanos.

La caracterización de sub-humano tiene fines prácticos en las guerras difusas en las que están envueltos los estadounidenses. Lo polifacético y ambiguo del término terrorista permite no sólo que esa denominación sea aplicable a cualquiera, sino que además habilita a que la persona que así sea denominada pueda ser tratada de cualquier modo. De esta manera para el terrorista no habrá derechos humanos y al ser una guerra difusa no existirán derechos de guerra o prisioneros. Al terrorista no se le vulneran los derechos más elementales, directamente no los tiene porque es presentado de un modo amorfo; como un monstruo. Como un ser irracional guiado por una única pasión, el odio.

En segundo lugar, y en relación con el eje anterior, pudimos ver el papel “propagandístico”, por cierto importante, que juegan las películas e historietas en esta conformación de sujeto Otro. Pero no sólo en la definición del Otro operan con éxito los medios de difusión infantil-juveniles. A nuestro entender, su tarea principal está en dar lugar a la identidad del Nosotros (Jiménez Gascón, 2010). La polarización no sólo sirve para alejar a los Otros, sino para acercar a los que son como uno. La utilización de binomios como Malo-Bueno, Guerra Justa- Guerra Injusta, Loco-Cuerdo, entre otros, contribuyen en este punto, donde los personajes se convierten en modelos de socialización (Galán Fajardo, 2007). Si Ellos son malvados, perversos y desquiciados, por lógica, Nosotros seríamos buenos, decentes y sanos. De esta manera, por ese Otro tan diferente a Nosotros no se puede sentir compasión o similitud. Ese Otro anónimo pero peligroso queda habilitado a cualquier atrocidad.

La construcción de este imaginario es la piedra fundamental para el desarrollo de la guerra. El enfrentamiento bélico, como relación social,



necesita de actores, y estos a su vez requieren estar motivados. Por lo tanto deben hallar justificaciones que los muevan a la acción o al menos a legitimar tales decisiones políticas. La analogía que permite equiparar espacios de ficción (ideales) con espacios existentes (reales) también desempeña un papel fundamental, ya que da lugar a la posterior imposibilidad de diferenciar ficción de verdad y así ya no poder distinguir más cuando realmente existiría la amenaza y cuando sería una suerte de “sensación” de peligro. Como destacan Bordwell y Thompson “el montaje condiciona enormemente la experiencia de los espectadores, aunque no sean conscientes de ello” (1997: 246).

Por último, el estudio de la narración, entendida “como un proceso, la actividad de seleccionar, organizar y presentar el material de la historia de tal forma que se ejerzan sobre el receptor unos efectos específicos relacionados con el tiempo” (Bordwell, 1996: 13), fue el elemento privilegiado de este trabajo y la cual a su vez nos brinda la tercera reflexión del mismo.

Como ha señalado Hobsbawm (2006) desde hace tiempo la sociedad civil es blanco de la guerra, por lo cual no debe sorprendernos que los niños sean el blanco de esta guerra psicológica e ideológica. Sobre todo si tomamos en consideración que las instituciones y medios de difusión buscan forjar el individuo del mañana que la sociedad requeriría. De este modo la narración, comprendida como este proceso-actividad de elegir y seleccionar el modo en que el material será presentado a fin de que impacte, se convierte en una estrategia política en esta guerra psicológica.

Resta por decir que si la guerra es la extensión de la vida política por otros medios y que su fin es someter la voluntad del otro que nos presenta un escollo, en esta guerra psicológica e ideológica adquiere una nueva forma intermedia. Se busca doblegar una voluntad (la juvenil para formar el sujeto del futuro) para doblegar otra voluntad en la guerra real.



Bibliografía

ADORNO, Theodor (1983): *Teoría Estética*, Buenos Aires, Ediciones Orbis.

BENJAMIN, Walter (1989): *Discursos interrumpidos 1*, Buenos Aires, Taurus, Cap. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

BONAVENA, Pablo y NIEVAS, Flabián (2006): “Las nuevas formas de la guerra, sus doctrinas y su impacto sobre los derechos humanos”, en *FERMENTUM*, Mérida-Venezuela, Año 16, N° 46, Mayo-Agosto 2006, pp. 355-371.

----- (2007): “Estados Unidos frente a la ‘guerra difusa’”, en *Cuadernos de Sociología*, Bogotá, N° 41, Enero-Junio 2007.

----- (2007b): “Los cambios en las formas de la guerra a partir de los ‘90’”, en HENRIQUE, José (comp.): *Los ‘90 fin de ciclo. El retorno a la contradicción*, Buenos Aires, Final Abierto.

----- (2008): “Bioterrorismo: ¿miedo infundado o peligro real?”, Jornadas de cuerpo y cultura de la UNLP, 15 al 17 de mayo de 2008, La Plata. Disponible en http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.649/ev.649.pdf

BORDWELL, David (1996): *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.

----- y Thompson, Kristin (1997): *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós.

CASTEL, Robert (1997): *La metamorfosis de la cuestión social*, Buenos Aires, Paidós.

CLAUSEWITZ, Karl Von (1983): *De la Guerra*, Buenos Aires, Solar.

DELEUZE, Gilles (1987): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós.

DORFMAN, Ariel y MATTELART, Armand (1979): *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, México, Siglo XXI.



DURKHEIM, Émile (1998): *Educación y Pedagogía*, Buenos Aires, Editorial Losada.

FOUCAULT, Michelle (1996): *Genealogía del racismo*, Bs. As., Altamira.

FERNÁNDEZ VEGA, José (1993): *Carl Von Clausewitz. Guerra, política, filosofía*, Buenos Aires, Almagesto.

FRADE MERINO, Fernando (1982): *La guerra psicológica*, Buenos Aires, Pleamar.

FRANKLIN, Bruce (2008): *Vietnam y las fantasías norteamericanas*, Buenos Aires, Final Abierto.

----- (2011): *War Stars. Guerra, ciencia ficción y hegemonía imperial*, Buenos Aires, Final Abierto.

GALÁN FAJARDO, Elena (2007): “Fundamentos básicos para la construcción del personaje para medios audiovisuales”, en *Revista Enlaces*, N° 7.

HARTOG, François (2010): “La temporización del tiempo: un largo recorrido” en ANDRÉ, Jacques (dir.): *Los relatos del tiempo*, Buenos Aires, Nueva Visión. Pp.13-33.

HOBBSBAWM, Eric (2006): *Historia del Siglo XX*, Buenos Aires, Crítica.

JIMÉNEZ GASCÓN, Zoraida (2010): “La construcción del villano como personaje cinematográfico”, en *FRAME*, N° 6, Febrero 2010, pp. 285-311.

KNORR CETINA, Karin (2005): *La fabricación del conocimiento. Un ensayo sobre el carácter constructivista y contextual de la ciencia*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

MATTHEWS, Robert (2005): “Estados Unidos y su guerra contra el terrorismo cuatro años después: un repaso”, Centro de Investigación para la Paz (CIP-FUHEM), Madrid.

MILLS, Wright (1977): *La imaginación sociológica*, México, Fondo de Cultura Económica.

NIEVAS, Flabián (2006): *Aportes para una sociología de la guerra*, Buenos Aires. Proyecto Editorial.



----- (2007): "Acerca del terrorismo y la guerra psicológica", VII Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales UBA, noviembre de 2007.

RINESI, Eduardo (2005): *Política y tragedia: Hamlet entre Hobbes y Maquiavelo*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.

SAID, Edward (2004). *Orientalismo*, Barcelona, Sudamericana.

STILLMAN, Edmund y PFAFF, William (1974): *Poder e impotencia en la política exterior de Estados Unidos*, Buenos Aires, Pleamar.

SOREL, Georges (1978): *Reflexiones sobre la violencia*, Buenos Aires, La Pléyade.

WERTHAM, Fredric (1954): *Seduction of the Innocent. The influence of comic books on today's youth*, New York, Rinehart.

Otras fuentes

Cintas cinematográficas:

BURTON, Tim (1988): *Batman*, [cinta cinematográfica]; EE.UU.

NOLAN, Christopher (2005): *Batman Inicia (Batman Begins)* [cinta cinematográfica]; EE.UU.

NOLAN, Christopher (2008): *Batman: Caballero de la noche (Batman: The Dark Knight)* [cinta cinematográfica]; EE.UU.

FAVREAU, Jon (2008): *Iron Man: el hombre de hierro (Ironman)* [cinta cinematográfica]; EE.UU.

----- (2010): *Iron Man 2* [cinta cinematográfica]; EE.UU.

MONTGOMERY, Lauren (2010): *Superman & Batman: Apocalipsis*, [animación], EE.UU.

VIETTI, Brandon (2010): *Batman: Under the Red Hood*, [animación], EE.UU.



Revistas:

Batman, “Una muerte en la familia”, Barcelona, DC-Ediciones Zinco.

El Capitán América – Captain America. “La táctica Von Strucker”, Barcelona, Marvel Comics.

El Hombre Araña – Spiderman “11 de Septiembre”, México, Marvel Cómics.

