

**EL SUPERHÉROE Y EL DISCURSO DEL PODER: UN ANÁLISIS COMPARADO DE
LA DÉCADA DE 1960 A TRAVÉS DE THE X-MEN, DOOMPATROL Y LOS FILMS
BATMAN Y X-MEN: FIRST CLASS**

Federico Pablo Angelomé*

Palabras claves: CINE-COMIC-MASAS-HEGEMONÍA-EE.UU.

Abstract español

En el presente trabajo, se verán en comparación tres visiones del género superheróico de la década de 1960, en relación con un conflicto de la crisis del discurso hegemónico del período: la lucha por los derechos civiles. Dentro de las tres fuentes encontramos a las primeras encarnaciones de The X-Men (1963-1969) de la editorial *Marvel Comic* y Doom Patrol (1963-1968) de la editorial DC, ambas pertenecientes a lo que se denomina historieta norteamericana o *comic*. Para completar esta visión contemporánea se tomará en cuenta una encarnación fílmica como lo es Batman: The movie (1966). Este relevamiento de los alcances de la crisis de la hegemonía en el supuesto país defensor de la misma se completará con una visión histórica del superhéroe de este período mediante el análisis de otra película: X-Men: First Class (2011). Por medio de esta comparación, observaremos cómo el conflicto de la lucha por los derechos civiles y su relación con el superhéroe se resignifica en esta visión décadas después, para lograr una versión que actúa como acción hegemónica en defensa de una historia funcional al sistema capitalista norteamericano.

Abstract Português

No presente trabalho, ver-se-ão em comparação três visões do gênero super-heróico da década de 1960 em relação com um conflito da crise do discurso hegemônico do período: a luta pelos direitos civis. Dentro das três fontes achamos às primeiras encarnações de The X_Men (1963-1969) da editorial *Marvel Comic* e Doom Patrol (1963-1968) da editorial DC, ambas pertencentes à denominada historieta norte-americana ou *comic*. Para completar esta visão contemporânea tomar-se-á em conta uma encarnação fílmica como é Batman: The movie

* Profesor de enseñanza media y superior en Historia. Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires. Investigador graduado del proyecto UBACyT: *años de Crisis: Las décadas de 1960 y 1970 en el cine histórico de Hollywood* Doctorando en historia por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Mail: federicoangelome@gmail.com

(1966). Esta pesquisa dos alcances da crise da hegemonia no suposto país defensor da mesma completar-se-á com uma visão histórica do super-herói deste período mediante a análise de outro filme: *X-Men: First Class* (2011). Por meio desta comparação observaremos como o conflito da luta pelos direitos civis e a sua relação com o super-herói renova-se em esta visão décadas depois, para lograr uma versão que atua como ação hegemônica em defesa de uma história funcional ao sistema capitalista norte-americano.

Abstract Inglés

In this paper, there will be compared three visions of the superhero gender in 1960, in connection with a particular conflict of the crisis of the hegemonic discourse of the period: the struggle for civil rights. Within the three sources we find the first incarnations of *The X-Men* (1963-1969) published by Marvel Comic and *Doom Patrol* (1963-1968) of the DC publishing both incarnations are what is called comics. To complete the contemporary view will be taken into account as a filmic incarnation is *Batman: The Movie* (1966). This survey of the extent of hegemony crisis in the defense of the same course will be complemented by a historical vision of the superhero of this period through the analysis of another movie: *X-Men: First Class* (2011). Through this comparison, we will see how the conflict in the struggle for civil rights and its relationship with the superhero decades later is renewed in this vision, to achieve a version that acts as hegemonic action in defense of a functional history of the American capitalist system.

Introducción

La figura del superhéroe resulta central en el discurso norteamericano; de ella se desprende todo un género discursivo, que varios estudios han abordado en tanto transmisor de hegemonía en el siglo XX. En el presente análisis nos centraremos en esta producción de discurso hegemónico, pero proponiendo nuevas lecturas y nuevos rumbos.

El abordaje del género no puede ser unidireccional, en primer lugar, porque a pesar de sus pocos años de existencia, podemos encontrar múltiples y radicales cambios en sus rasgos artísticos y estilísticos, y sobre todo en su forma de vincularse con el discurso hegemónico de Estados Unidos. Se hace necesaria, entonces, una periodización específica que no considere al superhéroe como un personaje idéntico y uniforme a lo largo de todo el siglo XX. En segundo lugar, el superhéroe es un personaje que se puede categorizar como trans-media: si bien nace y se desarrolla principalmente en el comic, por su popularidad fue trasladado a otros medios

rápidamente, desde los radioteatros hasta la incipiente televisión, y el superhéroe se retroalimentó tanto artística como culturalmente para ser el estandarte que observamos hoy.

Es por ello que para realizar un correcto estudio del discurso hegemónico y su relación con el superhéroe hay que hacerlo desde los múltiples medios y desde una perspectiva histórica, comprendiendo no sólo cómo el género transfiere y produce discurso en un periodo dado, sino sobre todo de qué modo este discurso es revisitado en años posteriores. En otras palabras, no sólo cómo el superhéroe refleja y produce un discurso sobre una década conflictiva para la hegemonía norteamericana como es la de 1960, sino cómo esta misma década y sus conflictos son interpretados muchos años después desde el mismo género.

En el presente trabajo se analizará un periodo histórico particular, tanto para la historia norteamericana como para la historia del superhéroe. Con el inicio del desencanto del optimismo de la posguerra¹, y lo que Engelhardt propone como el inicio del *fin de la cultura de la victoria*,² los años 60 estarán marcados por múltiples conflictos que pondrán en duda el periodo de auge máximo que tuvo los Estados Unidos. Uno de estos conflictos, quizás el más ejemplar, es el de la lucha por los derechos civiles llevado a cabo por varias organizaciones de afroamericanos, signando un período de auge en materia de lucha social y discusiones en torno de la misma.

Considerando este conflicto como eje de análisis del discurso hegemónico y su crisis, se observarán cuatro fuentes. Para comprender la relación del género con su período, se tomarán dos comics representativos, respectivamente, de las dos compañías editoriales líderes de la década y de la mayoría de la historia futura de la historieta norteamericana. El primero de ellos es *X-Men* en su primera encarnación de *Marvel Comics* y el segundo es *Doom Patrol* en su primera etapa de *DC Comics*. Para completar este panorama contextual al eje histórico, es importante asimismo apelar a un exponente fílmico del superhéroe: *Batman: The Movie*. La propuesta central del presente trabajo será comprender no sólo la relación del género con su contexto, sino cómo este mismo contexto (tanto el histórico social y, sobre todo, el contexto artístico del comic en este periodo) es revisitado y reinterpretado históricamente en una encarnación posterior como lo es *X-Men: First Class*. La comparación centrada en un momento crítico del discurso hegemónico permitirá entender cómo estas grietas al discurso no sólo aparecen y se esparcen en el superhéroe durante esos años, sino fundamentalmente, de qué manera aparecen o desaparecen cuando se genera un nuevo discurso sobre este periodo a principios del siglo XXI.

¹ DADAMO, F. Estados Unidos y la década de 1960. El despertar de la conciencia. In: NIGRA, F.; POZZI, P. **Invasiones Bárbaras: en la historia contemporánea de los Estados Unidos**. Buenos Aires: Maiupe, 2009.

² ENGELHARDT, T. **El fin de la cultura de la victoria**. Barcelona: Paidós, 1997.

Perspectivas analíticas

La relación entre los estudios historiográficos y el cine existe hace ya muchos años y son varios los autores que estudiaron el cine con nuevas perspectivas en relación con el discurso histórico. Al respecto, es posible trazar dos corrientes más definidas e influyentes en este plano. Por un lado, encontramos el estudio de Marc Ferró³, que analiza las películas no como objetos capaces de reproducir su propio discurso (ni histórico, ni en general) sino como reproductoras. Plantea a los films históricos en este contexto como difusores de un conocimiento histórico y por lo tanto, reflejo de su contexto tanto de producción como cultural. La segunda perspectiva se diferencia de la anterior en un eje central: Robert Rosenstone⁴ plantea la posibilidad de que el cine genere su propio discurso, particularmente uno histórico. En líneas generales, Rosenstone propone al cine en el frente de la disputa sobre el pasado, lo homologa al discurso histórico escrito y académico. Sin embargo, esta igualdad existe solo en su capacidad de generar discurso histórico propio, pues como afirma el autor, en la sociedad post-literaria del siglo XXI, el cine excede por mucho a su competencia en su capacidad de imponer una visión sobre el pasado. Esta visión dominante, en el caso del cine de la industria cultural de Hollywood será considerada para este análisis, como una acción hegemónica⁵

Siguiendo con esta línea de análisis, *X-Men: First Class* permite consolidar una visión sobre el pasado que influye quizás mucho más que el discurso académico o incluso que la memoria. Si bien la temática y el género de esta película se diferencian del típico film histórico analizado por ambos autores, esto está lejos de ser un obstáculo, pues el film presenta características que lo ubican en el centro del debate sobre el pasado. En primer lugar, Robert Rosenstone propone -según los planteos de Natalie Davis- la posibilidad de dividir al cine histórico dramático en dos grandes categorías: los film basados en hechos reales en donde su argumento central se basa en ellos y las películas en donde la trama se basa en personajes ficticios en un trasfondo histórico definido.⁶ Este segundo estilo es pertinente de ser considerado para el análisis de esta película, dado que la misma ubica al género superhéroe con un trasfondo a la crisis de los misiles de octubre de 1962. Esta relación entre el género alejado del histórico clásico y su trasfondo puede

³ FERRO, M. **Historia Contemporánea y Cine**. Barcelona: Ariel, 1996.

⁴ ROSENSTONE, R. **Historia y cine**. Barcelona: Ariel, 1997.

⁵ Tanto para este término como para el concepto de hegemonía en general se tomará en cuenta la definición principalmente elaborada por Gramsci pero también perfeccionada por autores posteriores en esta misma rama de estudios: la acción de lograr que grupos que tienen intereses contradictorios a la clase dominante, reduzcan la tensión de su propia ideología, para asumir como propios los aspectos sustanciales de la ideología dominante. NIGRA, F. **Hollywood y la historia de los Estados Unidos**. Primera. ed. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012. p. 61-84

⁶ ROSENSTONE, R. **Op.Cit** p. 25

ser considerado conflictivo; sin embargo, como bien indica en su trabajo Gilda Bevilacqua en relación a la película histórica, es posible hacer un análisis de la reflexión sobre el pasado propuesta por un film que tradicionalmente esté fuera de los cánones del *verosímil histórico* académico en pos de comprender su propio verosímil en el que forma y el contenido se mantienen indivisibles y con ello, no se puede separar el carácter histórico del ficcional en un film de estas características.⁷ Sin embargo, también se puede considerar a esta película como un relato dentro de lo que se denomina *film histórico* si se la considera no sólo cómo ubicada en el pasado en términos de contexto, sino que también revisita esta etapa del superhéroe. En otras palabras, la película se involucra también en el debate de la historia (cultural) del superhéroe norteamericano.

Para el abordaje histórico conceptual del género del superhéroe, tendremos en consideración dos de los exponentes principales su estudio crítico: Armand Mattelard, Martín Jofre y Umberto Eco.⁸ Ambos trabajos centran el análisis en la figura del superhéroe, encarnado principalmente en la figura de Superman, como nuevo mito justificador y defensor del discurso dominante norteamericano durante el siglo XX. Sin embargo, estas propuestas fallan al poner en contexto histórico a estos personajes. Si bien su propuesta general excede en profundidad a otros trabajos teóricos sobre el superhéroe, es necesario comprender la historia del mismo para entender cómo esta relación entre defensa y justificación del discurso dominante no se mantuvo igual a lo largo de los años. La historiografía del superhéroe norteamericano mantiene una periodización clásica pero efectiva. La primera de estas etapas se extiende durante el inicial auge del cómic de superhéroes, hasta su declinación durante los años 30 e inicios de los 40. Esta etapa denominada *Golden Age* (edad dorada) contiene el origen de muchos de los superhéroes más conocidos, entre ellos Batman y Superman, y es la que mejor se ajusta a las propuestas de los autores nombrados. El superhéroe de la *Golden Age* es simple, perfecto y con un rasgo definido. Este rasgo es lo único que lo caracteriza, pues su rol es prácticamente fijo en todos los casos: defender el status quo norteamericano del *otro* peligroso (en un primer momento el crimen y posteriormente la Alemania nazi). Esta etapa concluye tiempo después de la segunda guerra mundial, que cambió el foco de atención a las historias bélicas dejando en segundo plano a los superhéroes. La siguiente etapa se da a finales de la década de los 50, y es comúnmente llamada *Silver Age* (Edad Plateada). La misma está definida por muchos aspectos, pero principalmente por el crecimiento

⁷ BEVILACQUA, G. Del discurso "histórico" al "cinematográfico": Bastardos sin gloria y la construcción de la historia. In: NIGRA, F. **Visiones gratas del pasado: Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial**. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012. p. 193-212.

⁸ ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. Buenos Aires: Debolsillo, 2010. Y MATTELART, A.; JÓFRE, M. **Superman y sus amigos del alma. Buenos Aires**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1974

de la editorial *Marvel Comics* y su incursión a la competencia del mercado de los superhéroes. Si bien la editorial ya había editado múltiples superhéroes, tales como *Capitain América* y *The Human Torch* en la *Golden Age*, es durante esta década que aparecen la mayoría de sus personajes más conocidos: *The Hulk*, *Iron Man*, *Spiderman*, *Fantastic Four*, *X-Men*, etc, todos con un denominador común: el guionista Stan Lee. Es en esta etapa que tanto *Marvel Comics* como *DC* (en esos momentos llamada *National Allied Publications*) consolidaron y se repartieron en partes casi iguales y absolutamente mayoritarias el mercado del comic de superhéroe. Es también en estos momentos que el paradigma de superhéroe descrito por Eco y Mattelard comienza a complejizarse, aunque esto no significa que la defensa al discurso dominante desaparezca. Si bien el afamado *Comic Code Authority*⁹ mostraba una capacidad de autocontrol de la industria cultural del comic para afianzar un paradigma discursivo con un supuesto discurso menos controversial, las temáticas y los personajes del superhéroe de esta época se complejizan respecto de la etapa anterior. Esto es atribuido a la evolución artística de un género con más de veinte años de desarrollo, pero también es consecuencia del panorama de incipiente crisis hegemónica descrito anteriormente. La realidad política, social y cultural no sólo transfiere los tópicos más inofensivos para este discurso, como lo es el enemigo soviético, la fascinación por la ciencia moderna y la carrera espacial; también parece mostrar, en muchos casos, las grietas de esta crisis, tales como la contracultura, el nuevo rol de la mujer, el conflicto de Vietnam y también la lucha por los derechos civiles. Con el acrecentamiento de la crisis la década siguiente, este efecto solo aumentará, pues durante la siguiente etapa denominada *Bronze Age* (edad de bronce), reinante en los años 70 y parte de los 80, estas conflictividades serán aún más protagonistas, incluso rompiendo con el *Comic Code Authority* y mostrando cómo el superhéroe tendrá mucho más que proponer en la disputa discursiva.¹⁰

Considerando esta periodización, las dos primeras fuentes contextuales presentan los rasgos principales de la *Silver Age*,¹¹ ambas cumplen el *Comic Code Authority* perfectamente,

⁹ El CCA se trata de un conjunto de reglas de autocensura impuestas por las editoriales desde 1954 a sus propios trabajos, las mismas, en líneas generales, prohibían un tratamiento negativo de la familia, las fuerzas del Estado y controlaban el nivel de violencia, sexualidad y la forma de mostrar el crimen. JOHNSON, J. **Op.Cit.** p. 81

¹⁰ JOHNSON, J. **Op.Cit.**

¹¹ Abordar la historieta como fuente presenta sus dificultades. En un principio, al igual que el cine, se trata de un arte con su propio lenguaje, muy diferente al escrito. Por ello se suele recurrir a una comprensión del texto únicamente, sin comprender la importancia de la imagen y el lenguaje particular que la misma lleva a la acción. Inaugurando esta perspectiva teórica, tanto Oscar Steimberg, como Oscar Massota, comenzaron a comprender y dilucidar el lenguaje particular de la historieta. En líneas generales, su propuesta plantea que los códigos esquemáticos, las diferentes tipos de metonimias, el estilo de dibujo, y el discurso escrito son todos y sin distinción parte del mismo canal de transmisión de sentido que es la historieta. *Doom Patrol* y *X-Men* serán consideradas, entonces, desde esta perspectiva como unidades semióticas. MASOTTA, O. Reflexiones presemiológicas sobre

transcurren durante toda la década de los 60 y pertenecen respectivamente a cada una de las dos editoriales dominantes en esta industria cultural. *Doom Patrol* aparece en la publicación *My Greatest Adventure* de la editorial *National Allied Publications* en octubre de 1963. La misma relata las aventuras de un grupo de superhéroes, que por consecuencia de diferentes accidentes obtienen poderes. Robot-man, Negative-man y Elasti-girl son reunidos por The Chief, un hombre sumamente adinerado e inteligente, pero confinado a una silla de ruedas. El comic relata sus aventuras contra múltiples enemigos y posteriormente su alianza con algunos personajes que se unen al grupo como lo son Mentor y Beast Boy. A pesar de una propuesta original en su temática, el comic nunca logró afianzar un público y su popularidad se mantuvo errante durante toda la década concluyendo hacia 1968 con el cierre de la publicación y la muerte de sus protagonistas dentro de la historia. *X-Men* aparece por primera vez dos meses después¹², publicada por *Marvel Comics*. Escrita por Stan Lee y dibujada por Steve Ditko, la revista relataba las batallas de un grupo de *mutantes*, seres con poderes desarrollados genéticamente, siendo una supuesta etapa de la evolución humana. El comic se centra en una escuela habitada por algunos mutantes adolescentes, Beast, Cyclops, Iceman, Angel y Marvel Girl, dirigidos por Charles Xavier que a su vez hace las veces de profesor. Durante sus batallas no solo enfrentarán otros mutantes malvados, que abogan por la dominación de los mutantes como raza superior, sino también conseguirán la ayuda de muchos otros aliados como Polaris y Havok. Considerando la popularidad de los *X-Men* en la actualidad, es difícil pensar que esta primera encarnación tuvo un destino similar a *Doom Patrol*, y si bien sus ventas fueron mejores a mediados de la década, para 1969 la serie fue abandonada en pos de otros títulos de mayor venta. Pasarán pocos años para que este grupo vuelva a emerger marcando el rumbo de la *Bronze Age*. Continuando con el superhéroe contemporáneo a la década de 1960, y recordando el carácter trans-media del género, se encuentra el caso del film *Batman: The Movie*. Al igual que el género, Batman nació y creció en el cómic, pero su momento de gloria en los medios masivos se dio gracias a la famosa serie *The Batman* (1966-1968). Con una estética sumamente particular, esta serie relata varias aventuras de Batman y Robin, el famoso dúo dinámico que combate el crimen, disfrazados y haciendo uso de sus habilidades y su tecnología peculiar. El film *Batman: The*

historieta: El esquematismo. In: AA.VV. **Lenguaje y comunicación social**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976. p. 192-226 y STEIMBERG, O. **Estilo de época y comunicación mediática**. Buenos Aires: Atuel, 1997.

¹² Existe una polémica en torno a la similitud de estos comic. El hecho que ambos grupos se compongan de aislados sociales con poderes comandados por un hombre en silla de ruedas sumamente inteligente, permitió varias teorías que alegaban que Stan Lee habría copiado a *Doom Patrol*. Sin embargo esta teoría está sumamente discutida, principalmente dado el poco tiempo entre la publicación de ambas revistas dando muy poco espacio al supuesto plagio. Sumado a esto, al observar las características y poderes de los personajes, incluso parte de sus personalidades *Doom Patrol* está mucho más cerca de ser una muy directa inspiración de otra creación de Lee: *Fantastic Four*.

Movie, fue un intento exitoso de llevar esta misma serie a la gran pantalla; tanto en lo estético como en lo argumentativo, no se trata más que de un capítulo de la serie extendido, y con un presupuesto mayor para ciertas escenas. La trama es ecléctica pero en líneas generales relata el combate de Batman contra sus principales cuatro enemigos, The Joker, Penguin, The Riddler y Catwoman, a medida que utilizan múltiples artimañas para vencer al encapotado y desatar una guerra mundial.

Considerando las tres fuentes anteriores como contextuales al periodo histórico a analizar, se tomará a *X-Men: First Class*, como una visión historiográfica del mismo. Esta película es parte de un momento de auge del género en el cine. El Film se centra en los primeros pasos de Magneto y el Profesor Xavier, y sobre todo cómo estos organizan un grupo especial de mutantes ayudados por el gobierno de los Estados Unidos para detener un plan perpetrado en las sombras por un mutante enemigo que pretende desatar de la peor manera la crisis de los misiles en Cuba de octubre de 1962.

El objetivo principal de comparar estas fuentes, es comprender de qué modo se genera una visión histórica hegemónica sobre un periodo de fuertes objeciones al discurso dominante del momento. A propósito de esto, se tomará el conflicto de los derechos civiles afroamericanos, uno de los pilares centrales de la crisis hegemónica de los años 60, década que comenzó con el discurso victorioso y consolidado de los años anteriores todavía presente y terminó con múltiples focos de conflicto en torno a las posiciones internas y externas del poder norteamericano. Entre ellas el conflicto por los derechos civiles fue central, no solo por ser uno de los primeros dentro de este panorama, sino también porque fue inspirador directo e indirecto de otras batallas políticas y culturales. Para los efectos de este trabajo se tomará este proceso social, sumamente complejo y heterogéneo, considerándolo a través de dos ejes centrales: por un lado, el debate entre integracionistas y aislacionistas y por otro, la relación con el Estado. Ambos ejes no solo están fuertemente presentes en las obras a analizar, sino también resultan centrales para abarcar el amplio panorama que propone este conflicto.¹³

Integraciones

Tanto la prensa especializada como la academia han leído *X-Men* como una obra cruzada por la temática de la discriminación. Esta dirección unánime en la crítica reside en una particularidad que presenta la serie respecto de la constitución clásica y canónica del superhéroe: los poderes de estos personajes están dados por una mutación genética; sus rasgos sobrenaturales no son adquiridos ni explicados por un accidente, sino que son innatos. La diferencia genética entre

¹³ DADAMO, F. **Op.Cit.**

sociedad y mutantes, es comprendida entonces en términos de conflicto. Estas características serán los ejes centrales de toda la historia de X-Men dentro del comic y en sus ulteriores adaptaciones. Sin embargo, el aspecto central desde su primer encarnación es considerar al mutante como un ser superior y evolucionado, resumido en el concepto con el cual se denomina este grupo genético: “Homo Superior”. Este aspecto atraerá el primer y principal conflicto de la serie: la problemática de la integración por sobre la segregación. En el primer número del *comic*, el grupo hace su bautismo de fuego contra Magneto, que proclama la superioridad mutante y con ella la eliminación de toda la raza humana. Sin embargo, no es hasta varios números después que este accionar de villanos mutantes del cual Magneto solo es el primero, comienza a ser un accionar grupal, con una ideología común y un liderazgo claro. La hermandad de mutantes diabólicos, como se denomina este grupo, es el antítesis de los *X-Men* (liderado tanto estratégica como intelectualmente por Charles Xavier) y su búsqueda por la integración dentro de la sociedad civil. Esta diferencia marcada fue considerada tradicionalmente como un paralelismo de los dos líderes afroamericanos más importantes de la década: Martin Luther King (Profesor X/Charles Xavier) y Malcom X (Magneto)¹⁴. Este paralelismo, sin embargo, contiene una sustancial exageración de los bandos. En un inicio, tanto Magneto como la mayoría de los mutantes diabólicos, son tratados por la trama y por los protagonistas como criminales, las tácticas utilizadas exacerban la violencia de una posición segregacionista hasta transformarla por momentos en genocida y la lucha contra la hegemonía en acciones vandálicas o delictivas. Sin embargo, es la posición contraria la más cambiada por esta exacerbación de las contradicciones. El Profesor X, en este contexto es un Martin Luther King nada combativo con las fuerzas represoras que si bien también se transforma en un símbolo o más bien un mártir de esta causa, niega los reclamos de cambio básicos propuestos por estos grupos hacia la sociedad norteamericana y más bien propone una integración sin condiciones. En base a su ideología, Xavier no está tan cercano a King como a Jesse Jackson: una visión mucho más conformista, que pretende vincular la burguesía negra/mutante con la blanca/humana.¹⁵ Incluso la propuesta separatista pacífica (separar a todos los mutantes en una isla) expuesta por Quicksilver a Cyclops

¹⁴ Esta relación está analizada incontables veces en la literatura especializada, existen muchas teorías que limitan la propuesta considerando los paralelismos no entre oposiciones negras, sino con líderes de facciones judías como lo son Irving «Yitz» Greenberg y Meir Kahane. Esta posición en particular tiene sus límites para el presente análisis, dado que se basa en características que los personajes obtendrán en encarnaciones posteriores del *comic*. Sin embargo esta y otras interpretaciones mantienen el opuesto *integración-segregación*. COSTA, J. Magneto Sublime: Las raíces "camp" de un supervillano sionista. In: AA.VV **Hijos del Átomo: Once visiones sobre la patrulla X**. Primera. ed. Barcelona: Alpha Decay, 2015. Cap. 6, p. 67

¹⁵ NIGRA, F.; POZZI, P. **La decadencia de los Estados Unidos: de la crisis de 1979 a la megacrisis del 2009**. Buenos Aires: Maipue, 2009.

(n° 45) es rechazada por este último, que se apoya en la evocación a su mártir (Xavier) para rechazarla como si fuera una tentación al pecado. Esta metáfora religiosa no es casual; Magneto y sus mutantes son representados en más de una ocasión como fanáticos religiosos, adoptando ritos y fórmulas de sectas o similares. La lucha por los derechos civiles se inició desde las iglesias protestantes norteamericanas, entrando en conflicto cuando la “Nación del Islam” la organización de la cual pertenecía Malcom X se fortalece.¹⁶ Si bien ambas organizaciones tienen un carácter fuertemente religioso, el islam es una religión minoritaria y relegada dentro del imaginario confesional de los EE.UU. por ello no es extraño que en el paralelismo esté planteada como una secta. La relación entre los bandos, sin embargo, no es fija a lo largo de la serie. En los inicios responde a una lucha entre protagonistas-buenos y antagonistas-malos muy habitual en el género, pero ambas posiciones se irán acercando y complejizando, sin dejar, no obstante, de mantener en esta etapa las mencionadas diferencias. Estos paralelismos no sólo hablan de la estrecha relación del comic con el conflicto social reinante, sino que también postulan una interpretación a favor de un tipo de accionar político claro. Éste es, el *integracionismo extremo*: se neutralizan las críticas del mismo, se demoniza al contrario y, sobre todo, se anula la capacidad de relaciones entre ambos grupos, de modo que se consolida un accionar determinado como única alternativa aceptable (siempre que el espectador admita pugnar por “los buenos” del relato).

Doom Patrol presenta un escenario diferente al de *X-Men*, dado que si bien se basa mayormente en la relación entre el grupo y la sociedad civil, no aparece el elemento genetista que caracteriza al comic de Stan Lee. Esta característica evita considerar a los protagonistas como seres evolucionados, y con ello toma la posición contraria. Gran parte del conflicto central en la serie es la integración, pero desde un lugar autodenominado *inferior*. Así, el grupo se presenta como inválido, tal como se resume en la figura de The Chief, que desde el primer número presenta su condición de paralítico como una igualdad hacia el resto del grupo. Esto hace girar la trama de los héroes en una búsqueda en iguales condiciones de auto-superación y de búsqueda de integración en la sociedad civil. Esta integración, sin embargo, se mantiene muy poco consistente durante la trama, variando entre la rápida aceptación y el rechazo generalizado hacia los superhéroes. Justamente, más que en relación con la sociedad civil, la integración en el comic está sintetizada en la búsqueda de la cura por parte de los personajes. La posición segregacionista es presentada brevemente en la trama con la aparición de un grupo de antagonistas mutantes. La apariencia

¹⁶ CARBONE, V. El boicot de Montgomery, cincuenta años después. **De sur a norte. Perspectivas sudamericanas sobre Estados Unidos.**, Buenos aires, v. VII, n. 14, p. 57-83, 2006.

grotesca y su accionar muestran una clara demonización de esta posición, siendo mucho más extrema que la de *X-Men*.

En *Batman: The Movie* prácticamente no existe mención de los conceptos centrales antes descritos. El panorama de la película no refleja ninguno de los conflictos raciales ni hace mención a la discriminación interna en los EE.UU. Sin embargo, el conflicto étnico es explícito hacia el final de la película. En el último acto, el grupo de villanos secuestra a un panel especial de las Naciones Unidas, el mismo está representado como un grupo étnicamente variado y sobre todo estereotipado desde la imagen. Su otro rasgo característico es el estar en una permanente discusión que no se acalla bajo ninguna circunstancia. El método elegido por el grupo de criminales, es el de transformarlos polvo por medio de un arma. Esto deja a Batman la posibilidad de restaurarlos a su forma original, pero también permite que su compañero dude sobre la posibilidad de eliminar las diferencias étnicas y con esto eliminar los conflictos mundiales representados en esta permanente discusión. Esto define a las diferencias étnicas como una clara mono-causalidad hacia los conflictos humanos

El contexto cultural relevado por estas tres obras nos muestra una diferencia de aproximaciones hacia la temática. Por un lado, los comics muestran un panorama de amplio reconocimiento al conflicto planteado: la integración y sus debates están sumamente presentes en las tramas de ambas series. El superhéroe en este caso no es un defensor directo e inescrupulosos de una hegemonía, sino que está interpelado por su crisis desde su concepción, aunque finalmente se muestre una posición de defensa de la misma, dado que en ambas historias se plantea a la integración del discriminado como una necesidad absoluta y primordial. El film, por otro lado, no da cuenta prácticamente de este conflicto, muestra un contexto sumamente alejado al de la conflictividad social de la época.

Al adentrarse en la película *X-Men: First Class* para comprender el modo en que la problemática se articula desde el presente, observamos una dinámica entre las posiciones contradictorias muy diferente: si bien, tanto Xavier como Magneto, vuelven a aparecer como representantes de cada posición, su relación es mucho más dialéctica y cercana. Sumado a esto, aparece en la trama de la película un antagonista diferente llamado Sebastián Shaw que presenta un discurso vinculado a la posición más extrema del segregacionismo y a su vez una ligazón original con el nazismo, asimilando la posición extremista con el Holocausto. Frente a este último, el personaje de Magneto se muestra más empático y mucho más cercano a Xavier. Su vuelco final al lado extremista completa la separación entre estas dos ideologías, generando un efecto inverso de sus

paralelos del movimiento negro¹⁷. Esta separación no se da sin mostrar muchos matices, presentando la discriminación en la sociedad civil (y en el pasado el nazismo) como la causa y no la consecuencia del accionar de esta posición radical. Esto se ve representado en el ataque de norteamericanos y soviéticos a ambos bandos mutantes, momentos antes de la decisión de Magneto, y en sus constantes evocaciones del Holocausto como pasado fundante del personaje. Una vez dada esta separación sobre el final de la película se resignifican los paralelos existentes en ambos bandos: el otorgamiento de nuevos nombres a los mutantes (en un caso ligados a sus poderes y en el otro a su pasado esclavo), los diferentes orígenes de ambos líderes (uno vinculado a la represión y al pasado trágico y el otro vinculado a una burguesía acomodada) y el reclutamiento permanente de pares a su causa. Esta visión sobre el conflicto se muestra a la vez más consolidada y compleja que las anteriores. El superhéroe vuelve a estar interpelado por los debates y las acciones de la década y hasta se atreve a reflejar las justificaciones y similitudes entre ambas partes del conflicto. Esta complejidad se da por un efecto de lo que Rosenstone¹⁸ llama condensación: al superhéroe de los 60 se le otorgan características del género de las dos décadas siguientes como la complejidad del antagonista y la justificación de los accionares en el pasado de cada personaje. Sin embargo, en la escena final del film, la imagen de un Magneto menos humanizado y más cercano a la demonización que propone el comic, reenvía a la significación primaria que emite el personaje; ésta es, el malo, el enemigo.

El Estado

Si bien en *Doom Patrol* el conflicto central es también el de la asimilación del grupo a la sociedad, su relación con el Estado presenta un aspecto diferente, en tanto que el grupo de superhéroes funciona como herramienta estatal. La utilización del superhéroe como fuerza parapolicial del futuro líder de la *Doom Patrol* (The Chief) lucha en una persecución constante, con las Estado es una característica común en el género de finales de la *Golden Age*, y está todavía presente en gran parte de este período. Sin embargo, el comic permite salirse por momentos de esta característica, particularmente, durante la miniserie llamada *Robot-Man: Dead or Alive* (nº 100 a 103). En esta serie fuerzas policiales y del ejército para evitar que asesinen a su creación: el Robot-Man. Si bien esta historia es solo una parte de toda la trama de *Doom Patrol*, es la más larga de las miniseries que aparecen al final de los números y no es la única muestra de crítica a la represión estatal. Sin embargo, el rol del Estado se asemeja mucho al

¹⁷ Malcom X y Martin Luther King fueron acercándose no solo personalmente, si no ideológicamente a lo largo de su carrera, presentando gradualmente una posición más moderada y otra más radical respectivamente.

¹⁸ ROSENSTONE, R. **Op.Cit.** p.16

de la sociedad civil y en líneas generales se muestra una ambivalencia entre la alianza y la lucha contra el Estado.

X-Men, por su parte, se aleja de esta ambivalencia y presenta la relación con el Estado sólo en términos de conflicto en permanente aumento. Si bien en el primer número, el grupo de mutantes deviene fuerza parapolicial luego de proteger una base militar del ataque de Magneto, el panorama se modifica con la aparición de los Centinelas en el número 14, (robots gigantes e inteligentes creados por Bolivar Trask, un científico dedicado a la eliminación mutante). En su primera encarnación, estos centinelas sólo evocan la idea de la persecución estatal con la caza de la minoría discriminada mediante la represión violenta e incesante, pero en su segunda aparición la afiliación deja de ser exclusivamente metafórica para volverse realista mediante la figura de Robert Chalmers, un senador abogado en la causa anti-mutante y dispuesto a usar a los centinelas con el respaldo del gobierno federal. En esta segunda encarnación de los centinelas que elude perfectamente el CCA, existe una persecución clara a los dos bandos mutantes, mostrando a partir de este momento a las fuerzas represivas del Estado como el principal y único enemigo de estos dos extremos. Si bien existe una clara preferencia por una de estas posiciones, la búsqueda de integración hacia la sociedad civil está interpelada por este combate permanente con el Estado.

Batman: The Movie presenta un panorama sumamente diferente desde su primera escena en donde Batman y Robin despegan desde un aeropuerto militar y saludan a las fuerzas de seguridad desde su helicóptero. Esta escena ejemplifica el rol claro de unidad parapolicial de Batman en la película, siendo contactado permanentemente por las fuerzas de seguridad locales y hasta federales por medio del jefe de policía Gordon y por un presidente norteamericano sin rostro como total representante del Estado.¹⁹

La relación entre el superhéroe de los 60 y el Estado presenta un claro periodo de transición. El rol de fuerza parapolicial mencionado a propósito de la etapa anterior comienza a ser criticado, en consonancia con la crisis hegemónica, pero como se observa en los tres casos contiene muy diferentes: Batman en el contexto fílmico mantiene su característica de aliado con las fuerzas del Estado, pero tanto *Doom Patrol*, y sobre todo *X-Men*, son ejemplos de cómo las objeciones de la década permiten que el superhéroe homologado, como se observó, con el movimiento negro, proponga un combate a las fuerzas represivas aunque su objetivo final sea la integración sin objeciones.

¹⁹ NIGRA, F.; POZZI, P. **Op. Cit.** P. 190

El Estado norteamericano obtiene un rol central en el film *X-Men: First Class*, dado que aparece como el responsable directo de la creación del grupo. Si bien tanto Xavier como Magneto tienen claras motivaciones y son quienes dirigen la búsqueda de reclutas, todo se hace por iniciativa y con el respaldo logístico y monetario del Estado norteamericano para combatir a un enemigo externo. Aun si existe un conflicto con las fuerzas del Estado sobre la segunda mitad de la película y también una permanente desconfianza de ambos protagonistas, el personaje de Moira, agente de la CIA amiga y ayudante de Xavier, puede ser entendido como una personificación de estas fuerzas a lo largo de toda la trama. La unidad de superhéroes como fuerza parapolicial creada por el Estado, diferencia al personaje de las consideraciones del eje anterior y lo acercan a aspectos propios de la *Golden Age* y a las más conservadoras de la *Silver Age*. La anulación del Estado como foco de conflicto neutraliza la complejidad de los vínculos y estrategias de lucha de ambos grupos mutantes, que pierden valor al eliminar el enemigo común (Estado) y sustituirlo por un antagonista externo y demonizado. Una vez más, la visión histórica condensa las características del superhéroe que revisita, mostrando una visión más uniforme y consolidada, pero, en este caso, neutralizando los conflictos del discurso hegemónico de la década con uno de sus protagonistas: el Estado norteamericano.

Conclusiones

El fin de la Segunda Guerra Mundial dejaba a los Estados Unidos como la potencia principal, esto no solo repercutió hacia la política internacional, con el plan Marchall y la guerra fría como consecuencias directas, sino sobre todo hacia el interior. El fin de la crisis y la victoria dejaban a la sociedad norteamericana con una seguridad en un discurso victorioso y seguro que podríamos calificarlo como el discurso hegemónico de este periodo. Sin embargo, este amplio consenso no podía mantenerse durante demasiado tiempo. Este período comenzaba a mostrar sus límites hacia la década de 1960. Múltiples factores permitieron una crisis en el discurso hegemónico y cambiaron el clima de la sociedad norteamericana. La coincidencia entre este momento y la *Silver Age* no parece ser casualidad: este período de la figura del superhéroe es compleja y variada, y su característica común parecería ser la ambivalencia entre un discurso hegemónico y las críticas al mismo.²⁰

El conflicto de los derechos civiles es tan buen ejemplo de un momento crítico del discurso hegemónico, como las fuentes analizadas lo son de la *Silver Age*. *Batman*, *Doom Patrol* y *X-Men* muestran un panorama amplio en el tratamiento del conflicto si se tiene en cuenta el carácter trans-media del superhéroe. En primer lugar, las críticas mencionadas aparecen desde la

²⁰ DADAMO, F. *Op.Cit.* y JOHNSON, J. *Op.Cit.* p. 96

temática misma de los comics, eje argumental de *Doom Patrol* y *X-Men*, que muestran determinados aspectos del discurso contra-hegemónico del movimiento negro. Incluso *Batman: The Movie* se permite mostrar rasgos del conflicto, aunque lo haga para inmediatamente ahogarlo en un discurso moral. Este film, justamente, es el estandarte de la faceta conservadora de esta etapa del superhéroe y nos muestra cómo el ideal de defensa sin escrúpulos del discurso norteamericano se mantiene todavía poderoso desde la *Golden Age* y ayudando a definir el superhéroe que Eco y Matelard plantean. Sin embargo, este rol de defensor no desaparece en las otras dos fuentes. Esto se ve reflejado en ambos comics, pues solo dan cuenta del conflicto para tomar una posición cercana a la hegemonía en crisis, mostrándose partidario de la absoluta integración del grupo discriminado y siendo leves en su posicionamiento como enemigos del Estado.

Este panorama cambia con la visión histórica que tiene *X-Men: First Class*, considerando su contexto social y político de producción es comprensible que esta visión muestre las contradicciones del período de forma más consolidada. Luego del fin de la guerra fría existe una incertidumbre en el posicionamiento global norteamericano por la falta de un enemigo claro. Si la segunda guerra fría había logrado calmar esta crisis del discurso hegemónico hacia la segunda mitad de la década del 80, su victoria tomó por sorpresa a la sociedad norteamericana que necesitaba otro enemigo para poder volver a justificar la represión del Estado y las inequidades sociales. Con los ataques del 11 de septiembre de 2001 la búsqueda se vuelve a cerrar dando lugar a un enemigo aún más extremo que la URSS, que justificó la necesidad de un orden represivo en pos de la pacificación interna. El nuevo contexto requiere una revisión particular del pasado, y esta película lo permite. En primer lugar, nuevamente se encuentra el conflicto de los derechos civiles como central desde los paralelismos y las metáforas claras, incluso permitiéndose una justificación de ambas estrategias y evitando, en su mayoría, demonizar la posición radical. Pero este conflicto pierde su arraigo central cuando desaparece el rol del Estado en el mismo. Esta visión termina siendo acorde con la visión histórica del cine convencional, dado que presenta un mensaje directo cuando se agrega un antagonista que evita comprender el lugar dinámico y cambiante del poder estatal respecto al conflicto y lo presenta en esta visión *cerrada, completa y simple* que en este caso lo ubica en un espacio estático a lo largo de toda la historia norteamericana, y permite justificar la represión interna.²¹

La clara evolución histórica detectada en las fuentes por sobre las descripciones del superhéroe de décadas pasadas, invita a analizar si el género en sus actuales encarnaciones se ha alejado o se

²¹ ROSENSTONE, R. *Op.Cit* p. 17

ha acercado a este arquetipo. También, las claras diferencias existentes entre las películas *Batman: The Movie* y *X-Men: First Class* y los comics *Doom Patrol* y *X-Men*, mostrando un discurso ampliamente más crítico en el segundo par, hace preguntarse si, a pesar de la importancia de considerar al género como trans-media, existe una fuerte influencia en el contexto de producción. Las fuertes diferencias, así como las importantes similitudes entre la industria del Comic y Hollywood, demuestran que esta influencia es central.

Bibliografía

- BEVILACQUA, G. Del discurso "histórico" al "cinematográfico": Bastardos sin gloria y la construcción de la historia. In: NIGRA, F. **Visiones gratas del pasado: Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial**. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012. p. 193-212.
- CARBONE, V. El boicot de Montgomery, cincuenta años después. **De sur a norte. Perspectivas sudamericanas sobre Estados Unidos.**, Buenos Aires, v. VII, n. 14, p. 57-83, 2006.
- COSTA, J. Magneto Sublime: Las raíces "camp" de un supervillano sionista. In: AA.VV **Hijos del Átomo: Once visiones sobre la patrulla X**. Primera. ed. Barcelona: Alpha Decay, 2015. Cap. 6, p. 65-77.
- DADAMO, F. Estados Unidos y la década de 1960. El despertar de la conciencia. In: NIGRA, F.; POZZI, P. **Invasiones Bárbaras: en la historia contemporánea de los Estados Unidos**. Buenos Aires: Maiupe, 2009.
- DELLA MORA, L. La larga lucha de los afroamericanos en los Estados Unidos. Malcom X de Spike Lee, reconstruyendo el pasado desde el cine. In: NIGRA, F. **Hollywood, ideología y consenso en la historia de Estados Unidos**. Buenos Aires: Maipue, 2010. p. 81-101.
- ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.
- ENGELHARDT, T. **El fin de la cultura de la victoria**. Barcelona: Paidós, 1997.
- FERRO, M. **Historia Contemporánea y Cine**. Barcelona: Ariel, 1996.
- FONSECA, R. La patrulla-X original: inicio y final. In: AA.VV. **Hijos del Átomo: Once visiones sobre la patrulla X**. Primera. ed. Barcelona: Alpha Decay, 2015. Cap. 1, p. 11-19.
- GRUPPO, L. Cuadernos de la cárcel. In: GRUPPO, L. **El concepto de hegemonía en Gramsci**. Mexico: Cultura Popular, 1978. p. 89-111.
- JOHNSON, J. **Super-history: comic book superheroes and american society**. Primera. ed. Jefferson: McFarlands, 2012.
- MARTÍN, A. Superman y sus amigos. Los superheroes invaden la realidad americana: del origen a los años noventa. In: BARRERO, M. **Tebeosfera**. Bilbao: Astiberri, 2006. p. 131-158.

MARTINI, E. **Del Cómic al Cine. Transposición y discurso ideológico en Hollywood luego de los atentados del 11-S.** Actas de las XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Mendoza: Universidad nacional de Cuyo. 2013.

MASOTTA, O. Reflexiones presemiológicas sobre historieta: El esquematismo. In: AA.VV. **Lenguaje y comunicación social.** Buenos Aires: Nueva Visión, 1976. p. 192-226.

MATTELART, A.; JÓFRE, M. **Superman y sus amigos del alma. Buenos Aires.** Buenos Aires: Editorial Galerna, 1974.

NIGRA, F. **Hollywood y la historia de los Estados Unidos.** Primera. ed. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

NIGRA, F.; POZZI, P. **La decadencia de los Estados Unidos:** de la crisi de 1979 a la megacrisis del 2009. Buenos Aires: Maipue, 2009.

O,NEIL, D.; COMA, J. El renacimiento de la industria de superhéroes. **Historia de los Comics,** Barcelona, v. III, n. 49, p. 757-782, 1985.

ROSENSTONE, R. **Historia y cine.** Barcelona: Ariel, 1997.

STEIMBERG, O. **Estilo de época y comunicación mediática.** Buenos Aires: Atuel, 1997.

Fuentes

BATMAN: The Movie. Direção: Leslie Martinson. Produção: William Dozier. [S.l.]: Twentieth Century Fox Film Corporation, William Dozier Productions, Greenlawn Productions. 1966.

HANEY, B.; DRAKE, ; PREMIANI, B. **National Allied Publications:** Doom Patrol. New York: National Periodical Publications, 1963-1968.

LEE, S. et al. **X-Men.** New York: Marvel Publishing, v. I, 1963-1969.

X-MEN: First Class. Direção: Leslie Martinson. Produção: William Dozier. [S.l.]: Twentieth Century Fox Film Corporation, William Dozier Productions, Greenlawn Productions. 2011.

Recebido em 15 de março de 2015 ; aprovado em 22 de abril de 2015.