



SUPERHÉTEROS



Editorial [pp. 7]
Watchmen [pp. 13]
X-Men [pp. 27]
Mujer maravilla y Capitana Marvel [pp. 39]
Escenarios corporales y políticos [pp. 45]

Game of Thrones [pp. 59]
GI Jane [pp. 65]
Entrevista [pp. 73]
Control social e imaginarios en las series [pp. 77]
El relato documental [pp. 81]



JOURNAL
ETICA & CINE
Revista Académica Cuatrimestral

Volumen 9 | Número 2 | Julio 2019
Julio-Octubre 2019
ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

Superhéroeros



Con el auspicio de AUAPSI - Asociación de Unidades Académicas de Psicología



Ética y Cine Journal

es una Revista Académica Cuatrimestral, editada de manera conjunta por:

Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET y Cátedra de Psicoanálisis. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba.

Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones y Cátedra de Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

Con la colaboración del Centro de Ética Médica (CME), de la Facultad de Medicina, Universidad de Oslo, Noruega.

Con el auspicio de la Asociación de Unidades Académicas de Psicología de las universidades estatales de Argentina y Uruguay.

Editores

Juan Jorge Michel Fariña

Cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos

Facultad de Psicología

Universidad de Buenos Aires

jjmf@psi.uba.ar

Mariana Gómez

Cátedra de Psicoanálisis

Cátedra de Deontología y Legislación Profesional

Facultad de Psicología

Universidad Nacional de Córdoba

margo@ffyh.unc.edu.ar

Irene Cambra Badii

Cátedra de Bioética

Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya

Grupo de Investigación sobre Educación en Ciencias de la Salud (GRECS) en Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Catalunya, España

irene.cambra@uvic.cat

Editor invitado

Jan Helge Solbakk

Center for Medical Ethics

Facultad de Medicina

Universidad de Oslo, Noruega

Comité editorial

Jorge Assef, Escuela de Orientación Lacaniana, Argentina

Michèle Benhaim, Université Aix-Marseille, Francia

Orlando Calo, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Gustavo Costa, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Argentina

Gabriela Degiorgi, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Andrea Ferrero, Universidad Nacional de San Luis, Argentina

Eduardo Laso, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Anabel Murhel, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

María Laura Nápoli, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Elizabeth Ormart, Universidad Nacional de La Matanza, Argentina

María José Sánchez Vázquez, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Alejandra-Taborda Universidad Nacional de San Luis, Argentina

Vania Widmer, Université de Fribourg, Suiza

Secretaría de Redacción*Coordinadores*

Alejandra Tomas Maier, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Juan Pablo Duarte, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Equipo de redacción

Lorena Beloso, Universidad Cuenca del Plata, Argentina

Juan Brodsky, Argentina, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Eugenia Castro, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Eugenia Destefanis, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Gigliola Foco, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Paula Mastandrea, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Integrantes de AUAPSI

Orlando Calo, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Andrea Ferrero, Universidad Nacional de San Luis, Argentina

Anabel Murhell, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

María José Sánchez Vázquez, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Comité de arbitraje

Armando Andruet, Facultad de Derecho, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
 Patricia Altamirano, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
 Alejandro Ariel, Fundación Estilos, Argentina
 Jessica Bekerman, 17 Instituto de Estudios Críticos, México
 Moty Benyakar, Universidad del Salvador, Red Iberoamericana de Ecobioética, The UNESCO Chair in Bioethics (Haifa), Argentina
 María Cristina Biazus, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
 Raquel Crisóstomo, Universidad Internacional de Catalunya, Barcelona, España
 María Teresa Dalmasso, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
 Osvaldo Delgado, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Argentina
 Francisco Manuel Díaz, Universidad Nacional de Lanús, Argentina
 Fabián Fajnwaks, Paris 8, Francia
 Diego Fonti, Universidad Católica de Córdoba, Argentina
 Yago Franco, Grupo Magma, Argentina
 Ana Cecilia González, Escuela de la Orientación Lacaniana, Argentina
 Gabriel Guralnik, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Argentina
 Begoña Gutiérrez San Miguel, Universidad de Salamanca, España
 Ana María Hermosilla, Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
 Carolina Koretzky, Paris 8, Francia
 Judy Kuriansky, Columbia University, Estados Unidos
 Benjamín Mayer, 17 Instituto de Estudios Críticos, México
 Fernando Mazás, Universidad del Cine, Argentina
 Carlos Gustavo Motta, Universidad del Salvador, Escuela de Orientación Lacaniana, Argentina
 Catherine Mooney, School of Theology and Ministry, Boston College, Estados Unidos
 Denise Najmanovich, Universidad de Buenos Aires, Argentina
 Débora Nakache, UBA, Programa “Hacelo Corto” Ministerio de Educación, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
 Ricardo Oliveros Mejía, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Hugo Rabbia, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
 Christian Ríos, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
 Pablo Ruiz, Department of Romance Languages, Tufts University, Estados Unidos
 Pablo Russo, Escuela de Orientación Lacaniana, Argentina
 Luis Dario Salamone, Universidad Kennedy, Argentina
 Juan Samaja (h), Universidad Nacional de Lanús, Argentina
 Fabian Schejtman, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Argentina
 Marta Sipes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina
 Inés Sotelo, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Argentina
 Eduardo Suarez, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
 Carlos Tewel, Universidad del Salvador, Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina
 Soledad Venturini, Paris 7, Salpêtrière, Francia
 Mónica Vul, Universidad de Costa Rica, Costa Rica
 Elena Waisman, Departamento de Educación, Universidad Nacional de San Juan, Argentina
 Rubén Zukerfeld, Universidad del Salvador, Asociación Psicoanalítica Argentina, Argentina

Traducciones

Eileen Banks
 Susana Gurovich

Asesores web

Laura Albarracín

Índice

- 7 EDITORIAL
Superhéteros
Irene Cambra Badii
Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya, España
Juan Jorge Michel Fariña
Universidad de Buenos Aires, Argentina
- 13 Los mundos de Watchmen
Watchmen | Zack Snyder | 2009
Martín Agudelo Ramírez
Universidad Autónoma Latinoamericana, Colombia
- 27 Superhéroes y el futuro de la especie humana. Una mirada bioética al filme *X-Men: días del futuro pasado*
X-Men: Days of Future Past | Bryan Singer | 2014
Natalia Pedraza
Pontificia Universidad Javeriana, Colombia
- 39 Mujer Maravilla y Capitana Marvel. Aproximaciones divergentes a las éticas feministas
Wonder Woman | Patty Jenkins | 2017 / *Captain Marvel* | Anna Boden, Ryan Fleck | 2019
Julián Rodríguez Cely
Universidad El Bosque, Colombia
- 45 Bajo el signo de un dios salvaje: escenarios contemporáneos del superhéroe
Ivan Pintor Iranzo
Universitat Pompeu Fabra, España
- 59 Heroínas de serie
Game of thrones | HBO | 2011-2019
Ana Cecilia González
Escuela de la Orientación Lacaniana, Argentina
Asociación Mundial de Psicoanálisis
- 65 Pseudo heroínas: Inclusión por exclusión de lo femenino
GI Jane | Ridley Scott | 1997
Eduardo Laso
Universidad de Palermo
- 73 Entrevista
El audiovisual superheroico
Elisa McCausland
Universidad Complutense de Madrid, España

- 77 Reseña de libro
¿Qué ves cuando me ves?
Control social e imaginarios en las teleseries actuales | Jorge Martínez Lucena, Arturo González de León Berini, Stefano Abbate (Eds) | UOC | 2019
Paula Paragis
Universidad de Buenos Aires
- 81 Reseña de libro
La política detrás del cine
El Relato Documental | Pilar Carrera y Jenaro Talens | Cátedra | 2018
Sebastián Piasek
Universidad de Buenos Aires

EDITORIAL

Superhéroeros

Irene Cambra Badii* y Juan Jorge Michel Fariña**

Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya, España

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Si existe en occidente una leyenda conocida sobre el heroísmo, esta es la de Aquiles. Para que su hijo fuera inmortal, Tetis sumergió al bebé en las aguas del Estigia, pero por error dejó fuera al talón, que sería entonces el punto vulnerable del héroe trágico. He allí, en la mitología griega, la matriz de los superpoderes, que no son otra cosa que el pretexto ficcional para tratar las debilidades más íntimas de los seres humanos.

Tal vez por ello, el “cine de superhéroeros” se ha convertido en un género privilegiado. Si bien existen películas y programas televisivos sobre superhéroeros desde mediados del siglo XX, es sobre todo en los inicios del siglo XXI que se produce un *boom* que abarrota las salas con éxitos de taquilla. Por mencionar sólo algunos hitos de los últimos tres años, tenemos a *Deadpool* (Miller, 2016), *Batman vs Superman: Dawn of Justice* (Snyder, 2016), *Captain America: Civil War* (Russo y Russo, 2016), *X-Men: Apocalypse* (Singer, 2016), *Suicide Squad* (Ayer, 2016), *Doctor Strange* (Derrickson, 2016), *Wonder Woman* (Jenkins, 2017), *Spider-Man: Homecoming* (Watts, 2017), *Justice League* (Snyder, 2017), *Logan* (Mangols, 2017), *Thor: Ragnarok* (Waititi, 2017), *Guardians of the Galaxy vol. 2* (Gunn, 2017), *Avengers: Infinity War* (Russo y Russo, 2018), *Aquaman* (Wan, 2018), *Black panther* (Coogler, 2018), *Deadpool 2* (Leitch, 2018), *Venom* (Fleischer, 2018), *Ant-Man and the Wasp* (Reed, 2018), *Incredibles 2* (Bird, 2018), *Spider-Man: Into the Spider-Verse* (Ramsey, Rothman y Persichetti, 2018), *Spider-Man: Far from Home* (2019), *Dark Phoenix* (Kingber, 2019), *Avengers: Endgame* (Russo y Russo, 2019) y *Captain Marvel* (Boden y Fleck, 2019).

Como puede apreciarse, algunas películas pueden leerse como una *serialidad*, ya que año tras año se estre-

nan nuevos éxitos de taquilla con distintas historias de los mismos superhéroeros y heroínas, como es el caso de *Spider-Man*, *Avengers* y *X-Men*.

Asimismo, las series –que se constituyen como un formato y una modalidad de consumo privilegiado en los tiempos actuales– también toman personajes e historias de seres con superpoderes: *Arrow* (CW, 2012-), *Agents of S.H.I.E.L.D.* (ABC, 2013-), *The Flash* (DC, 2014), *Gotham* (Fox, 2014-), *Jessica Jones* (Netflix, 2015-2019), *Supergirl* (CBS, 2015-), *Agent Carter* (ABC, 2015-2016), *Daredevil* (Netflix, 2015-2018), *The Defenders* (Netflix, 2017), *Legion* (FX, 2017-) *Titans* (Netflix, 2018-), *Black Lightning* (CW, 2018-) y *The Umbrella Academy* (Netflix, 2019-).

Sin embargo, es necesario mencionar que esta evidente multiplicación de títulos no siempre va de la mano de una jerarquización del género. Las películas de superhéroeros son clasificadas como “tanques de Hollywood” que desplazan en la taquilla a las películas independientes o locales, y son catalogadas como *historias planas de cine comercial* para las cuales pareciera no importar la mirada del director, conformándose poco a poco una rivalidad imaginaria entre géneros cinematográficos.

Una propuesta suplementaria radica en sobrepasar los criterios estéticos o técnicos y enfocarnos en sus narrativas. ¿Qué poderes tienen los superhéroeros? ¿Existe el superhéroe sin poderes? ¿Contra quienes luchan? ¿Qué manifestaciones del pensamiento hegemónico pueden analizarse a través de estas películas? ¿Cómo se representan los superhéroeros y superheroínas? ¿Cuáles son sus aspiraciones y miedos?

Se ha estudiado ya el cambio paulatino de las representaciones de los superhéroeros, “humanizándolos”, in-

* irenecambrabadii@gmail.com

** jjmf@psi.uba.ar

corporando sus sombras y fragilidades además de sus poderes, la caracterización de los poderes para las mujeres superheroínas, por momentos supeditadas a las historias masculinas, y las transformaciones en la caracterización de superhéroes y antihéroes (Alarcón, 2011; McCausland y Salgado, 2016).

Nuestra mirada ética sobre el asunto estriba en dos o tres cuestiones principales. Por un lado, en la conceptualización del bien y el mal, que frecuentemente aparecían indivisibles y complementarios, y que últimamente podemos comprender como dos facetas dentro de los mismos personajes. El exceso de poder en los superhéroes, antes vistos como héroes impolutos, nos lleva a la comprensión de las dificultades de leer estas características como inamovibles o como campos claramente diferenciados. Es que, evidentemente, la lectura moral sobre el bien y el mal obstruye las posibilidades de enriquecer el análisis de estas películas.

Por otra parte, la lectura de la singularidad del caso resulta indispensable para poder extraer de los superhéroes una lección que vaya más allá del bien y el mal. En efecto, éste no surge por la expectativa de cambiar el mundo “haciendo el bien”, sino en su reverso: en la responsabilidad por lo que, habiendo acontecido, tiene vinculación con el sujeto mismo de deseo.

Por último, pero no por eso menos importante, los superhéroes nos permiten acceder a una interrogación sobre el mundo actual, sobre las representaciones respecto de la familia, el sistema político y los avances tecnocientíficos. En palabras de Jacques-Alain Miller (en Leroy, 2017):

No es la derecha o la izquierda quienes lideran el mundo, no dependemos de los decretos del Buen Dios ni de sus caprichos, y tampoco de la conspiración del neoliberalismo como cree Chomsky; estamos más bien suspendidos de la contingencia del encuentro de la ciencia aplicada. Es el avance de la tecnología lo que lidera el mundo, para bien o para mal. (...) Estas narraciones [de superhéroes] reflejan la fantasía contemporánea de los “hombres promedio” frente a la ciencia, que no solo tendría el poder de calcular el ser del hombre, para hacer mediciones, sino también de revelar el enigma de la vida y de la muerte, el misterio de su alma y su ser. (s/d)

Abre este número de *Ética y Cine Journal* el artículo *Los mundos de Watchmen* de Martín Agudelo Ramírez de la Universidad Autónoma Latinoamericana, Colombia. En él se plantea una reflexión sobre la condición humana a partir de la narrativa de los personajes de *Watchmen*, originalmente novela gráfica, llevada al cine en 2009. Estas reflexiones, que articulan interdisciplinariamente elementos del derecho, la filosofía moral y la política, resultan un plus para entender este universo

de superhéroes, y a su vez oficia como vía de acceso y diálogo al segundo artículo, *Superhéroes y el futuro de la especie humana. Una mirada bioética al filme X-Men: días del futuro pasado* a cargo de Natalia Pedraza de la Universidad Javeriana, Colombia. Su lectura es indispensable para todo aquel que esté estudiando bioética, en especial su articulación con escenarios cinematográficos, ya que propone un análisis sobre las actitudes de los personajes de la famosa saga en relación con los límites que nos hacen pensar distintos dilemas sobre la especie humana y el futuro de la humanidad.

Continuamos con el artículo *Mujer Maravilla y Capitana Marvel. Aproximaciones divergentes a las éticas feministas*, a cargo de Julián Rodríguez Cely de la Universidad El Bosque, Colombia. Allí se propone una lectura de las dos superheroínas en relación con el concepto de cuidado y las éticas feministas. El artículo *Bajo el signo de un dios salvaje: escenarios contemporáneos del superhéroe* a cargo de Iván Pintor Iranzo, de la Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, propone una lectura teórica sobre las concepciones contemporáneas sobre la relación entre cuerpo, tecnología y mutación en las adaptaciones cinematográficas de los superhéroes Marvel, en un excelente recorrido histórico y conceptual.

Hace ya dos décadas, en setiembre de 1999, se estrenó en Canadá la versión cinematográfica de *Cybersix*, inspirada en el comic del argentino Carlos Trillo (1991). Se trata de un film animado que no puede encuadrarse dentro de un solo género, ya que combina rasgos de películas de superhéroes con elementos de ciencia ficción y terror, todo en un clima negro no desprovisto de una dosis de erotismo. Sobre esto último, digamos que la trama de intriga tiene un trasfondo en los conflictos de identidad sexual y de género. *Cybersix* se siente atraída por Lucas, pero en su otra personalidad, se traviste en el profesor Adrián Seidelman, con lo cual es acosado por Lori, una alumna que a toda costa quiere acostarse con él/ella. Pionero en el tratamiento animado del tema travesti y trans, el film introduce la cuestión del heroísmo y la sexuación.



En esta línea se inscriben dos artículos que no toman heroínas clásicas sino personajes inquietantemente terrenales, haciendo lugar al neologismo *Superhéteros* con que hemos titulado este número del Journal. El artículo *Heroínas de serie*, escrito por Ana Cecilia González, de la Escuela de la Orientación Lacaniana, propone una original lectura sobre la reconocida serie *Game of thrones* (Benioff, 2011) y sus heroínas, mujeres que, abordadas desde una mirada lacaniana, nos permite reconocer una faceta poco explorada sobre los destellos de lo femenino en una obra de culto. Desde una perspectiva teórica análoga, el trabajo de Eduardo Laso sobre el personaje de Demi Moore en el clásico de Ridley Scott *G.I. Jane* (1997), aborda la cuestión del heroísmo y la sexuación proponiendo una ética de la diferencia, de un *héteros* que vaya más allá del vel aliéntante del héroe trágico.

El número cierra con la entrevista a Elisa McCausland de la Universidad Complutense de Madrid, España, en la que, desde la trilogía de M. Night Shyamalan hasta el streaming de Disney, se ofrece una lúcida mirada acerca de las narrativas del super heroísmo de todos los tiempos. Y por cierto con dos reseñas interesantes y detalladas. La primera, sobre un libro de reciente aparición, *Control social e imaginarios en las teleseries actuales* (2019) (editores: Jorge Martínez Lucena, Arturo González de León Berini, Stefano Abbate, Barcelona: UOC) a cargo de Pau-

la Paragis de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Las ficciones televisivas, series o teleseries, como se han dado en llamar, son sin lugar a dudas el formato decisivo de visionado y de consumo de los últimos tiempos, y un objeto de estudio privilegiado como vía de acceso al estudio de la subjetividad. En este libro –y en esta reseña en particular– se aborda la articulación de las series con los dispositivos de las sociedades de control, estableciéndose un potencial de estudio teórico y práctico que merece la pena destacarse. La segunda reseña, sobre el libro *El relato documental* (2018) (editores: Pilar Carrera y Jenaro Talens, Madrid: Cátedra) a cargo de Sebastián Piasek de la Universidad de Buenos Aires, propone una lectura original sobre el género cinematográfico del documental y sus fronteras difusas respecto de la ficción, la realidad, el valor de verdad y los efectos de sentido.

¿Existen en definitiva seres con personalidades secretas que disponen de superpoderes al servicio del bien? La pregunta es retórica y nos invita a este delicioso viaje en compañía de *Watchmen*, *X-men*, *Mujer maravilla*, *Capitana Marvel* (Boden y Fleck, 2019), pero también de las inquietantes heroínas de *Game of Thrones*, o la paradójica posición de Demi Moore en *GI Jane*.

Así, la versión exacerbada de los poderes deviene un pretexto para indagar las debilidades más profundas de la condición humana. Y hacer algo con nuestro deseo respecto de ello.

Referencias

- Alarcón, T. L. (2011). *Superhéroes: Del comic al cine*. Madrid, España: Calamar Ediciones.
- Arad, A., Tolmach, M., Pascal, A. (productores) y Fleishcher, R. (director). (2018). *Venom* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures, Marvel Entertainment, Arad Productions, Tencent Pictures, Matt Tolmach Productions, Pascal Pictures.
- Bedard, H., Masuda, T., Takeuchi, K. (productores) y Trilla, C. (creador). *Cybersix* [cinta cinematográfica]. Canada: Telecom Animation Film.
- Benioff, D. y Weiss, D.B. (productores). (2011). *Game of Thrones* [serie televisiva]. Estados Unidos: HBO.
- Brown, G., Cheramie, C. (productores) y Whedon, J., Tancharoen, M. (creadores). (2013). *Agents of S.H.I.E.L.D* [serie de televisión] Estados Unidos: ABC, Marvel.
- Carrera, P. y Talens, J. (2018). *El Relato Documental*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Clarkson, S.J., Lee, S., Quesada, J., Loeb, J., Goddard, D. (productores) y Thomas, R. (creador). (2017). *The Defenders* [serie televisiva]. Estados Unidos: Netflix.
- Finn, J.P., Silver, E., Roberts, B., Downs, D., Winter, G. (productores) y Berlanti, G., Kreisberg, A., Johns, G. (creadores). (2014). *The Flash* [serie televisiva]. Estados Unidos: DC.
- Feige, K. (productor) y Derrickson, S. (director). (2016). *Doctor Strange* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Feige, K. (productor) y Russo, A., Russo, J. (directores). (2016). *Captain América: Civil War* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Feige, K., Pascal, A. (productores) y Watts, J. (director). (2017). *Spider-man: Homecoming* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures, Marvel Studios, Pascal Pictures.
- Feige, K. (productor) y Waititi, T. (director). (2017). *Thor: Ragnarok* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios.

- Feige, K. (productor) y Gunn, J. (director). (2017). *Guardians of the Galaxy, Vol. 2* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Feige, K. (productor) y Russo, A., Russo, J. (directores). (2018). *The Avengers: Infinity War* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Feige, K. (productor) y Coogler, R. (director). (2018). *Black Panther* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Feige, K., Broussard, S. (productores) y Reed, P. (director). (2018). *Ant-Man and the Wasp* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Feige, K. (productor), Russo, A. y Russo, J. (directores). (2019). *The Avengers: Endgame* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios, Walt Disney.
- Feige, K. (productor) y Boden, A., Fleck, R. (directores). (2019). *Captain Marvel* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Feige, K. (productor) y Boden, A. y Fleck, R. (directores). (2019). *Capitana Marvel* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Goss, A., Henigman, K., Holland, C., Fine, A., Goddard, D., Loeb, J., Quesada, G. Lee, S., Buckley, D., Chory, J., (productores) y Goddard, D. (creador). (2015). *Daredevil* [serie de televisión]. Estados Unidos: Netflix, Marvel, ABC Studios.
- Grassi, M., Sullivan, T., Cedar, M., Teng, L., Winter, G., Quinlan, R. (productores) y Berlanti, G., Adler, A., Kreisberg, A. (creadores). (2015). *Supergirl* [serie televisiva]. Estados Unidos: CBS.
- Johns, G., Berg, J., Snyder, D. (productores) y Snyder, Z. (director). (2017). *Justice League* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: DC Films, Acces Entertainment, Dune Entertainment, Atlas Entertainment, Cruel and Unusual Films.
- Johns, G., Snyder, Z., Snyder, D., Berg, J. (productores) y Jenkins, P. (director). (2017). *Wonder Woman* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: DC films.
- Johns, G. (productor) y Goldsman, A., Johns, G., Berlanti, G. (creadores). (2018). *Titans* [serie televisiva]. Estados Unidos: Netflix.
- Lacofano, T., (productor) y Rosenberg, M. (creador). (2015). *Jessica Jones* [serie de televisión]. Estados Unidos: Netflix, Marvel, ABC Studios.
- Leroy, J. (2017). Superheroes, out-of-the-norm? Publicación online disponible en: <https://www.pipol8.eu/2017/06/27/superheroes-out-of-the-norm/?lang=en>
- Leslie Parker, B. (productor) y Hawley, N. (creador). (2017). *Legion* [serie de televisión]. Estados Unidos: FX, Marvel, 20th Television.
- Lloyd, L., Gordon, L., Snyder, D. (productores) y Snyder Z. (director). (2009). *Watchmen* [cinta cinematográfica]. EU.: Legendary Pictures, DC Comics, Cruel and Unusual Films y Lawrence Gordon Productions.
- Martínez Lucena, J., González de León Berini, A. y Abbate, S. (2019). *Control social e imaginarios en las teleseries actuales*. Barcelona, España: Editorial UOC.
- McCausland, E.; Salgado, D. (2016). Debate en torno a las formas del audiovisual contemporáneo de superhéroes. *CuCo, Cuadernos de cómic*, 6, 93-118.
- Nutter, D., Schechter, S., Mericle, W., Kreisberg, A., Guggenheim, M., Berlanti, G. (productores) y Berlanti, G., Guggenheim, M., Kreisberg, A. (creadores). (2012). *Arrow* [serie televisiva]. Estados Unidos: Berlanti Productions, DC Entertainment, Warner Bros Television.
- Parker, H., Shuler Donner, L., Kingberg, S. (productores) y Mangold, J. (director). (2017). *Logan* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: TSG Entertainment, Kinberg Genre, Hutch Parker Productions, The Donners' Company, Marvel Entertainment.
- Roven, C., Snyder, D. (productores) y Snyder, Z. (director). (2016). *Batman vs. Superman: Dawn of Justice* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: DC Entertainment, Atlas Entertainment, RatPac-Dune Entertainment, Cruel an Unusual Films.
- Safran, P., Cowan, R. (productores) y Wan, J. (director). (2018). *Aquaman* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros Pictures, DC Films, The Safran Company, Cruel and Unusual Films, Mad Ghost Productions.
- Scott, R. (productor y director). (1997). *G.I. Jane* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Caravan Pictures.
- Shuler Donner, L., Kinberg, S., Reynolds, R. (productores) y Miller, T. (creador). (2016). *Deadpool* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox, Kinberg Genre, The Donners' Company, TSG Entertainment, Marvel Entertainment.
- Shuler Donner, L., Kinberg, S., Reynolds, R. (productores) y Leitch, D. (director). (2018). *Deadpool 2* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Kinberg Genre, Maximum Effort, The Donners' Company, TSG Entertainment, Marvel Entertainment.
- Shuler Donner, L., Singer, B., Kingberg, S., Parker, H. (productores) y Singer, B. (director). (2016). *X-Men: Apocalypse* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: The Donners' Company, Bad Hat Harry Productions, Kinberg, Genre, TSG Entertainment.

Shuler Donner, L., Kinberg, S., Singer, B. (productores) y Kinberg, S. (director). (2019). *Dark Phoenix*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Entertainment, 20th Century Fox, Walt Disney.

Steinberg, C., Pascal, A., Arad, A., Lord, P., Miller, C. (productores) y Ramsey, P., Rothman, R., Persichetti, B. (directores). (2018). *Spider-Man: Into the Spider-Verse* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Columbia Pictures, Sony Pictures Animation, Marvel Entertainment, Pascal Pictures.

Suckle, R., Roven, C., Snyder, Z. (productores) y Ayer, D. (dirección). (2016). *Suicide Squad* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: DC Entertainment, RatPac-Dune Entertainment, Atlas Entertainment.

Trilla, C. (1991). *CyberSix*. Argentina: Eura Editoriale.

Walker, J., Paradis Grindle, N. (productores) y Bird, B. (director). *Incredibles 2* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios.

Way, G., Bá, G., Slater, J., Stuber, S., Bauman, B., Richardson, M., Goldberg, K., Hoar, P., King, J., Blackman, Steve (productores) y Way, G. (creador). (2019). *The Umbrella Academy* [serie televisiva]. Estados Unidos: Netflix.

West, R. (productor) y Akil, S. (creador). (2018). *Black Lightning* [serie televisiva]. Estados Unidos: CW.

White, S., Perry Cutter, R. (productores) y Heller, B. (creador). (2014). *Gotham* [serie televisiva]. Estados Unidos: FOX.

White, S. (productora) y Markus, C., McFeely, S. (creadores). (2015). *Agent Carter* [serie televisiva]. Estados Unidos: ABC

Los mundos de *Watchmen*

Watchmen | Zack Snyder | 2009

Martín Agudelo Ramírez*

Universidad Autónoma Latinoamericana, Colombia

Recibido: 13 de marzo 2019; aceptado: 21 de junio 2019

Resumen

Este trabajo relaciona varias narrativas tomadas de *Watchmen*, novela gráfica que fue adaptada en el cine, con contextos de reflexión de la filosofía moral y política. Confronta los mundos en los que habitan los demonios internos que acechan en seres demasiado humanos, y dialoga con algunas comprensiones de Kant, Mill, Bentham, Hobbes y Nietzsche. La historia de los vigilantes es una oportunidad de reflexionar sobre la condición humana, sus dilemas y sus contradicciones. El infierno está siempre a la vuelta, pero al final no todo está perdido. Se habrá ganado demasiado si se opta por una mayor consciencia de nuestros miedos y constantes ambigüedades. Asumir nuestra condición y luchar por los ideales de verdad y justicia a partir de una recta comprensión es el ejercicio que se propone.

Palabras Clave: broma | condición humana | dilema moral | Dios | estado | miedo | pena | utilidad.

The worlds of *Watchmen*

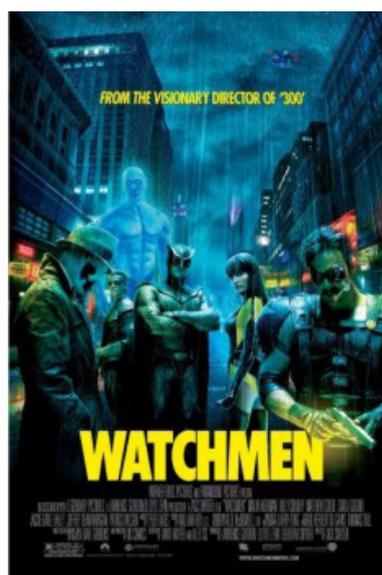
Abstract

This work relates several narratives taken from *Watchmen*, graphic novel that was adapted in the cinema, with reflection contexts of moral and political philosophy. The work confronts the worlds inhabited by the internal demons that lurk in human beings, and dialogues with some understandings of Kant, Mill, Bentham, Hobbes or Nietzsche. The history of the vigilantes is an opportunity to reflect on the human condition, its dilemmas and its contradictions. Hell is always around the corner, but in the end all is not lost. We will have gained too much if we opt for a greater awareness of our fears and constant ambiguities. To assume our condition and fight for the ideals of truth and justice from a correct understanding is the exercise that is proposed.

Key Words: fear | God | human condition | joke | moral dilemma | punishment | state | utility.

Introducción

El cine de cómics, tradicionalmente, se ha presentado en función del mero entretenimiento, más cercano al público juvenil e infantil; pero, en los últimos veinte años se advierte madurez significativa en su tratamiento. Cada vez más, con los recursos propios del lenguaje audiovisual, nuevas adaptaciones van apareciendo, pensadas en función de numerosas metáforas y símbolos que deben ser descifrados por parte de un público adulto que se viene teniendo en cuenta. *Watchmen* (2009), film dirigido por Zack Snyder, es un icono de obras bien realizadas en ese sentido.



* martinagramirez@gmail.com

La película cuenta con un guion bastante sólido, de David Hayter y Alex Tse. La adaptación que se hace de la novela gráfica de 1986, como lo muestra la versión del director, es una gran experiencia estética, con una narrativa muy profunda en la que se abordan numerosos dilemas políticos, morales, jurídicos, religiosos, etc. Sin embargo, el creador de la idea, el escritor inglés Alan Moore, rechazó la inclusión de su nombre en los créditos de la película.

En este trabajo nos centraremos en el cómic, no en la película, que es el documento que aporta la base de la historia. A partir del libro ilustrado es posible comprender el mundo de los vigilantes y reconocer las debilidades y miserias, los anhelos y esperanzas de unos seres que no son tan distintos a nosotros. Encontramos una obra monumental que nos cuestiona sobre las luces y sombras de la condición humana.

1. ¿Qué sentido tienen los vigilantes?

Alan Moore y David Gibbons (1986), en la década de los ochenta del siglo pasado, fracturaron el ideal del superhéroe vigente. Los cómics de superhéroes dejaron de ser como los de antes. El embrujo se había cortado y el público juvenil había desplazado sus intereses hacia otros asuntos. La aparición de *Watchmen* prometía cautivar, no solo a los desertores de los viejos cómics, sino también a un nuevo público adulto dispuesto a aceptar una nueva escritura más acorde con sus intereses. Un embate en la narrativa e ilustración se abrió paso, para ofrecer nueva mirada sobre las relaciones del ser humano consigo mismo, su entorno y lo trascendente; para esto, la mayoría de superhéroes fueron presentados como personajes insanos (Skoble, 2013).

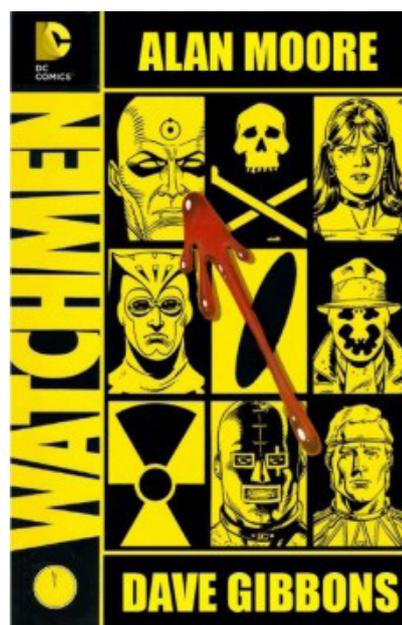
Una revolución literaria se consolidó. El golpe dado por Moore y Gibbons (1986) exigió reescribir sobre los superhéroes, seres partícipes de las debilidades y flaquezas de la condición humana. *Watchmen* introduce una ruptura definitiva al mostrar a los vigilantes como seres violentos, lascivos y dominados por sus emociones.¹ El espejo de lo más ruin se manifiesta en una obra que logra estremecer al lector. Una obra única puso en evidencia el desencanto que invadió al hombre del siglo XX, amenazado por la hecatombe nuclear, en un mundo que no albergaba espacios para soñar; sus voces así lo confirman: “Llevamos mucho tiempo construyendo un paraíso para terminar encontrándolo repleto de horrores” (p. 140).

Es difícil confiar en los vigilantes. Cuesta aceptar-

los. ¿Quién los vigila? El interrogante permite recordar al poeta Juvenal, cuando se burló de los varones que se fiaron en los guardias romanos para que cuidaran a sus mujeres en su ausencia y evitar que les fueran infieles. ¿Cómo asegurar en estos hombres el pudor necesario? ¿Habría que vigilar a esos vigilantes? (Van Ness, 2010).

La lección de *Watchmen* exigió reconstruir y hacer una deconstrucción del cómic, mirarlo de manera distinta, sin situar a los superhéroes en “reinos fantásticos” (Spanokos, 2009, p. 44). Sentir su miseria resultaba inevitable. Cuando se indaga por las calidades de un miembro del grupo de los vigilantes, el personaje de Búho Nocturno II, uno de los enmascarados de *Watchmen*, refiriéndose a su compañero “El Comediante”, responde de la siguiente manera: “(...) es toda una mierda cubierta por un disfraz cegador y estrepitoso” (cap. VII, p. 8).

Un cómic interno dentro del cómic central es la propia estructura del cuerpo restante. La armonía entre el todo y cada una de sus partes, y de esa parte con cada una de las historias de los personajes centrales, resulta sorprendente, al poner en evidencia que la vida resulta inseparable de los monstruos que van creando los seres humanos durante su existencia, y frente a los cuales habrá que batallar. Se trata de luchar en medio del abismo. “*En realidad, la vida es un infierno, y la mano de la muerte nuestra única salvación*” (cap. VIII, p. 25). Hay que lidiar con los propios demonios internos que acechan. Como bien lo presenta la novela gráfica, apropiándose de un aforismo nietzscheano, las miradas se devuelven en medio del abismo. Un sacudón revela un mundo de “ebullición” frente a un hombre acosado por el absurdo y el sinsentido (Skoble, 2013).



2. Un mundo de broma

“*El Comediante ha muerto*”, “*a nadie le importa*”, salvo a uno de sus compañeros, a Rorschach (cap. I, p. 24). Estas palabras, del primer número de *Watchmen*, interpelan y despiertan un interés significativo. ¿Quién es el vigilante que tanto le interesa a Rorschach? ¿Por qué a nadie le importa memorar a un ser que se burlaba de las flaquezas presentes en sus propios compañeros?

El Comediante, Edward Blake, es un hombre que, según Rorschach, tenía “*una personalidad arrolladora*”; “*no le importaba lo que la gente pensara de él*”; “*nunca cedía*”; de todos los enmascarados era quien “*mejor lo entendía todo, el mundo, la gente, la sociedad y lo que ocurre*” (cap. VI, p. 15). Es bastante incómodo sentirse desnudo delante de un hombre cínico que está dispuesto a enrostrar las debilidades y las miserias de unos seres frente a los que no cabe esperar nada bueno.

El personaje de Blake parodia con el propósito de poner en jaque al estado moderno. Los miedos, desde la mirada de Blake, crearon un estado sin los mejores resultados y que está descompuesto por la corrupción. El estado, tal como es pensado por Hobbes, es cuestionado. Las pasiones son las que mueven a un ente que se desfigura y que no tiene el poder suficiente para desplazar la amenaza de tanto horror que se cierne sobre la Tierra. ¡No hay redención! Sin embargo, es posible seguir existiendo en medio del absurdo; no importa que se conciba al ser humano, siguiendo al pensador del Leviatán, como un ser naturalmente malo, como un auténtico lobo (Hobbes, 1994).

Blake asume la mirada hobbesiana de comprender el miedo como la razón de creación de un ente lo suficientemente fuerte para dar la seguridad personal que los individuos necesitan. El vigilante se ríe del pacto político que crea el estado para el que trabaja y termina por menospreciar las libertades individuales. La parodia, desde la cínica mirada de Moore, resulta demoledora. El Comediante se burla de la tragedia presente en seres salvajes y egoístas, dominados por el deseo, sin un dios que los vigile, y que, pese a que tengan un estado hercúleo, nunca saldrán de su postración moral.

Blake combate a todos aquellos que se opongan a la causa del Leviatán, conminándoles a que vuelvan “*a sus madrigueras*” (cap. II, p. 16). El estado se sirve del Comediante para apaciguar a unos seres malagradecidos; no importa que en la ejecución de su labor se sacrifiquen civiles inocentes. Los vigilantes, para Blake, son “*la única medida de protección que tiene la sociedad*”, y como se lo

expresa a Búho Nocturno II, todos ellos están llamados a resguardar a los seres humanos “*de ellos mismos*” (cap. II, pp. 17-18). No obstante, el estado no podrá hacer su tarea de manera perfecta. El quiebre es total. Por más fuerte que sea el estado, la condición humana es tan salvaje que nunca será posible doblegarla. ¡Sólo queda el miedo!

La ambivalencia sobresale. Si bien el vigilante pugna dentro del estado contra sus enemigos para amparar a los individuos, reconoce que no vale la pena luchar por unos seres malagradecidos y embusteros que conducen al mundo hacia el holocausto; se lo dice a sus compañeros al expresarles: “*No importa una mierda porque, dentro de 30 años, las armas nucleares van a volar como escarabajos.*” (cap. II, p. 11).

A una condena bastante agónica nos sentencia Blake. El vigilante sabe que el siglo XX no mostró el mejor rostro del hombre y, por esto, lo único que puede esperarse de todo este sinsentido son guerras, holocaustos, hambrunas, genocidios, etc. Un desencanto nihilista, en el que no caben los principios morales, se hace manifiesto. Blake participa de la maldición de la estirpe humana; a él sólo le importa su autocuidado y hará lo posible por sobrevivir. El Comediante también dará cuenta de su mezquindad y extrema crueldad, como cuando mata a la vietnamita que le reclama por querer abandonarla y que le corta su cara (cap. II, pp. 14-15).



Aunque Blake vigila, el vigilante sabe que el estado perdió su norte en un mundo dominado por “*la locura*” y “*la carnicería sin sentido*”. Blake “*lo entiende perfectamente*”, pero “*no le importa*” (cap. IV, p. 19). Un egoísta moral se sonríe sin importar lo que otros piensen de él. Si se quiere seguir existiendo, vale más reír que llorar. Una tragicomedia; como lo expone Rorschach, Blake “*vio el verdadero rostro del siglo XX y decidió convertirse en un reflejo, en una parodia de él. Nadie más que él consideró el chiste; por eso estaba solo*” (cap. II, p. 27).

El Comediante trata de ver siempre “*el lado divertido*” (cap. II, p. 18); la historia de los seres humanos, para

el vigilante, resulta graciosa. Es preferible reír a llorar, y la ironía habrá de ser la posibilidad más clara de continuar existiendo. Para él: “*Es una broma. Todo es una broma*” (cap. II, p. 22). El humor se desacraliza. Es por esto que el Comediante no tiene recato alguno al reírse del sueño americano, sin importar que trabaja para un estado propagador de falsas quimeras (cap. II, p. 18).

En medio del absurdo, la parodia resulta terapéutica. Para hacerla, con éxito, resulta imprescindible renunciar a la cordura. Blake intenta ser como un médico tratante y reír como lo hace el gran payaso Pagliacci (cap. II, p. 27). Un asesino se carcajea, sin importar que la amenaza de ruina ronde por todo lado. Un buen ironista puede apreciarse que, como lo señala Kukkonen (2009):

cree en su propia superioridad: él solo tiene todas las respuestas, sólo él puede ver a través de la farsa, mientras que el resto del mundo es ciego (...) el Comediante cree que todo el mundo es un escenario para los tontos que piensan que están jugando a ser héroes. (pp. 199-200)

En sus postrimerías, el ironista termina por llorar su propia tragedia; su actuar es incompatible con la mirada utópica y las acciones de su compañero Adrian Veidt (Ozymandias). Una tremenda monstruosidad se avecina y el gran bromista no puede soportarlo; derramará lágrimas y actuará. En sus días finales, sin contar con su máscara, Blake llora delante de uno de sus villanos contrincantes, Edgar Jacobi (Moloch); la fortaleza del Comediante se derrumba, en medio de un acto de extrema debilidad. “*Oh, Mother. Oh, forgive me. Forgive me, forgive me...*” (cap. II, p. 23)

3. Un mundo en blanco y negro

Dejemos al Comediante y a continuación estudiemos la personalidad y el actuar de otro vigilante; el único que, por cierto, como amigo, se interesó por las causas de la muerte de Blake. Nos referimos a Rorschach, que en el cómic es presentado como un hombre enigmático y con un pasado turbulento, un ser preocupado por la coherencia en la aplicación de reglas de corrección de nuestras acciones y definiciones de dilemas morales.

Un vigilante con máscara se hace visible para juzgar todo acto que no acoja el código de moralidad que estima como necesario para vivir bien. Rorschach es un hombre radical y vanidoso, que no admite los matices morales y que rechaza su pasado de debilidades e indecisiones. Se trata de un ser extraño que usa una máscara, un artificio que le da la valía para luchar contra el crimen y

combatir en una sociedad que le provoca asco y náuseas. Es un vigilante que busca posicionarse en un mundo de penumbras que se ha sumido en la postración moral; para esto, él huye de Walter Kovacs, el hombre que fue anteriormente.

El enmascarado ha visto el “*verdadero rostro*” de una ciudad carcomida por la ruina moral, cuyas “*calles son extensas cunetas y las canaletas están llenas de sangre*”. En su diario (12 de octubre de 1985) lo deja consignado claramente. Por esto, pretende huir de sus demonios y situarse por encima de la “*inmundicia acumulada del sexo y asesinato*”. Rorschach no quiere abismarse en una urbe perdida, en una ciudad en la que los precursores de mundos mejores, como los liberales y los comunistas, no han evitado sus grandes males. Es “*demasiado tarde*” y el diagnóstico del vigilante es bien pesimista: “*Ahora el mundo entero está al borde del caos, mirando fijamente hacia abajo, hacia el infierno sangriento, con todos esos liberales y charlatanes*” (cap. I, p. 1).

Rorschach no concibe tonalidades grises en materia moral, ya que su apuesta son los valores morales absolutos. El vigilante es dualista, por cuanto piensa que el mundo está regido por dos límites que pueden conocerse, “*porque existe el bien y existe el mal, y el mal debe ser castigado*” (cap. I, p. 24). Conocer el bien y estar de su lado es motivo suficiente para el enmascarado se crea legitimado para corregir el mal y eliminarlo (cap. XI, p. 9). No obstante, reconocer a Rorschach no es tarea fácil. Numerosas interpretaciones surgen cuando se pretende comprenderlo. Malcom Long, el psicoanalista que le visita en la prisión, piensa que Rorschach es una “*personalidad ficticia, una fantasía poco saludable*” (cap. VI, p. 8). Seguir las huellas de Rorschach exige penetrar en sus orígenes. La infancia de Walter Kovacs fue traumática; la relación trágica con una madre prostituta fue decisiva en su misoginia y sus futuras aversiones frente al sexo.



Desde temprana edad, Walter Kovacs sintió el lastre de un mundo negro que le rodeaba, y que anhelaba des-

plazarlo. El asesinato de Kitty Genovese, en 1964, fue determinante para que su asco le impulsara a cometer acciones justicieras. ¡Vergüenza! Ese fue el motivo para abandonar a un hombre que ya no quería, que poco había hecho para diezmar el crimen. Kovacs usa un artefacto que le cambia su identidad y con el que reafirma su visión del mundo desde lo blanco y lo negro, sin matices.

El uso de la máscara significó un cambio profundo. Es la cara de Rorschach. No hay otra. El vigilante se la había hecho cuando se enteró del asesinato de Kitty; se hizo una “cara que pudiera soportar ver en el espejo” (cap. VI, p. 10). La máscara es un paso decisivo para que Rorschach sea el “verdadero yo” y Kovacs un “disfraz” (cap. V, p. 18). Pero se necesitaba de algo más: inicialmente, cuando se hizo la máscara, el vigilante seguía siendo “Kovacs fingiendo ser Rorschach”; “ser Rorschach exige cierta perspectiva” (cap. VI, p. 14). Para convertirse en un auténtico vengador, un juez implacable, debió pasar por una experiencia que lo marcó para siempre, como descubrir el atroz asesinato de Blaire Roche, una niña de seis años. El vigilante no está interesado en encarnar el espíritu del superhéroe tradicional. Luego de enterarse de lo sucedido a la niña y después de hacer uso del hacha con la que sacrificó a dos perros que devoraban un hueso de la menor, “la fuerza del impacto le recorrió todo el cuerpo”, y así “fue Kovacs quien cerró los ojos” y luego “fue Rorschach quien los abrió” (cap. VI, p. 21).

Rorschach tiene claro que máscara y perspectiva son compañeras inseparables, necesarias para dar muerte al hombre ingenuo que moraba en él y dar vida a un ser oscuro sin esperanza. Eso sí, la máscara es fundamental para definir la identidad del vigilante; por esto, cuando le tienden una trampa y es capturado por la policía, su voz clama por su cara, desde lo más hondo de su interior; pide que se la devuelvan: “No! My face! Give it back”. Quitarse su máscara solo da paso a Walter Kovacs, a un “feo don nadie” (cap. V, p. 28).

El nihilismo forja el hastío total de un hombre que, paradójicamente, es un escrupuloso moral que no escapa del prejuicio moderno de reconocerse y entender a los otros como individuos. Rorschach está atrapado en un profundo abismo: “Vivimos nuestras vidas porque no tenemos nada que hacer. Nos inventamos una razón después. Nacemos del olvido. Tenemos hijos que están condenados al infierno como nosotros; volvemos al individuo” (cap. VI, p. 26).

El vigilante se arroja hacia un mundo en el que no hay espacio para los dioses. El mundo “no es algo formado por vagas fuerzas metafísicas”; está vacío de moral. Para

él, “somos nosotros”, “solo nosotros” los responsables. “No es Dios quien mata a los niños. No es el destino el que los descuartiza, ni el destino el que alimenta a los perros.” Sin embargo, Rorschach actúa como justiciero en defensa de un código que tiene reglas sobre lo que es blanco y correcto. ¿Cómo hacer para llenar ese vacío en el que las fantasías han sido destruidas? Difícil lograrlo, pero el vacío agnóstico no es óbice para luchar contra el crimen; hacerlo es una obligación. La voz de Rorschach es bien reveladora: “Las calles apestaban a fuego. El vacío respiraba con fuerza en mi corazón. Convertía en hielo sus ilusiones, las hacía pedazos. Entonces renací. Era libre para trazar su propio diseño sobre este mundo vacío de moral. Era Rorschach.” (cap. VI, p. 26).

El celo de Rorschach por la justicia es excesivo. El enmascarado no se siente capaz de representar a la sociedad, ya que la desprecia luego de ver su lado más oscuro; la juzga castigando sin esperar intervención institucional. El vigilante considera que hay muchas personas que “merecen el justo castigo” y que para ello hay “poco tiempo” (cap. I, p. 24). Para lograr sus propósitos, el enmascarado se margina del estado; no tiene ninguna pretensión de trabajar para una institucionalidad que no asume sus tareas de castigar el delito, que no hace bien su labor punitiva.

El vigilante se convierte en un juez implacable, desprovisto de recato para aplicar las penas con criterios de igualdad, como lo dejó claro asentar un cartel con la palabra “nunca” en el cuerpo de un violador muerto y que estaba fuera de la jefatura de policía. Para Rorschach, aunque el estado debiera vengar celosamente las faltas del delincuente, cometidas en ejercicio de su libertad, no hace bien su tarea y, por esto, no tiene sentido entregar los criminales a la policía.

El enmascarado emprende una misión que el estado olvidó, la de castigar retributivamente. Los delincuentes “deben ser castigados por ninguna otra razón que por haber hecho mal; ellos lo merecen” (Held, 2009, p. 20). Se confronta una mirada justiciera que hunde sus raíces en la ley mosaica, específicamente en la Ley del Talión, tal como lo enseña el Deuteronomio 19,17-21. El castigo debe ser retributivo, proporcional a la falta; “ojo por ojo, diente por diente”. Rorschach apela a un código estricto, por el que retribuir es una prioridad, debiéndose juzgar con base en unas máximas radicales.

El influjo kantiano en la posición del vigilante es ostensible. Para el filósofo de Königsberg, la retribución es un valor absoluto; impone que el castigo se ajuste de forma equivalente al crimen cometido por cualquier per-

sona que sea capaz de decidir entre el bien o el mal. La idea del ser humano como un agente con dignidad, como un *fin en sí mismo*, permite considerar que la imposición de la pena no puede instrumentalizar al sujeto de la moralidad. Lo que importa es que se atienda al “principio de igualdad (en la posición del fiel de la balanza de la justicia): no inclinarse más hacia un lado que hacia otro”. Una justicia pública prioriza la *ley del talión* (*ius talionis*), única que “puede ofrecer con seguridad la cualidad y cantidad del castigo, pero bien entendido que en el seno de un tribunal (no en tu juicio privado)” (Kant, 1993, p. 168). La equivalencia cuando hay un asesinato exige que el que cometa el crimen tenga que morir, como lo enseña Kant. No hay posibilidad para el consecuencialismo. “No existe *equivalencia* entre una vida, por penosa que sea, y la muerte, por tanto, tampoco hay igualdad entre el crimen y la represalia, si no es matando al culpable por disposición judicial...” (Kant, 1993, p. 168).

Para Kant (1993) ni el bienestar social en razón de la utilidad del grupo, ni la resocialización del delincuente, pueden ser criterios para la fijación de la pena. Las razones del imperativo categórico son las únicas que pueden justificar un buen actuar a la hora de sancionar. Los delincuentes son personas, agentes de moralidad, sin que la justicia privada pueda imponerles la pena. El estado es el único llamado a castigar a todo aquel que en ejercicio de la libertad opte por el crimen.

Hay vecindades entre el enmascarado y el filósofo prusiano, al concebir la pena como retribución al crimen cometido, pero la distancia también es manifiesta. El vengador del cómic está en la ilegalidad; se aparta de la justicia pública estatal, mientras que para Kant el uso de la potestad punitiva debe provenir del estado. El vigilante muestra a un ser oscuro, que obra al margen del estado para sembrar terror. Rorschach es como un paramilitar, a quien no le importa el respeto de derechos mínimos de quienes han cometido delitos abominables y que han irrespetado los derechos de sus víctimas (Held, 2009). La redistribución resulta radical, porque el vigilante no actúa dentro de un esquema deóntico humanista, sino que obedece al impulso más básico de acción-reacción; se apela a la venganza como una reacción auxiliada por el odio y la memoria.

Uno de los momentos cumbres de la novela gráfica es el enfrentamiento entre Rorschach y Ozymandias. El rechazo de aquel a los argumentos utilitarios de este es total. Veidt busca salvar el mundo a costa del sacrificio de millones de neoyorkinos, mientras que Rorschach actúa kantianamente, sin sentirse responsable por las conse-

cuencias. Siguiendo a Kant, hay un principio básico por el que Rorschach está dispuesto a inmolarse: los seres humanos deben ser tratados como “un fin y nunca como un medio” (Kant, 1990, pp. 114-116), tal como lo plantea la segunda fórmula propia del imperativo categórico, sin que sea dable instrumentalizarlos para consolidar un bien mayor. Rorschach prefiere sacrificar su vida, ya que no quiere vivir en un mundo en el que imperen las reglas de Ozymandias. Es mejor decir la verdad sin importar los costos. Sin embargo, la acción de Rorschach es muy discutible por cuanto “aunque tiene el deber de no mentir, no tiene el deber de decir la verdad” (Nuttall, 2009, p. 96).

Son varias las cuestiones que surgen cuando se evalúa el asunto. ¿Por qué no callar? El daño está hecho. ¿Por qué obligarse a decir la verdad a sabiendas de causar un daño? ¿El deber de no mentir, si se siguiera el principio humanidad, exige el deber de decir la verdad? ¿No se requiere un juicio previo que imponga prudencia y responsabilidad? Rorschach juzga con el asco que siente de morar en un mundo atrapado por el fango; su visión maniquea de mirar en blanco y negro sucumbe en varias ocasiones. No se salva de la incoherencia, contra la que tanto luchó.² Su enfrentamiento con Espectro de Seda II, cuando esta le reclama por su indiferencia frente al intento de agresión del Comediante a su madre, da cuenta de ese desdoble. Laurie cuestiona la lasitud del enmascarado, lo que no se espera de un hombre que ha sido tan duro frente al crimen. En palabras de la mujer cabe cuestionar la aquiescencia de Rorschach: “¿Una debilidad? ¿Un lapsus moral?” (cap. I, p. 21).

Los monstruos de Rorschach sobresalen de bulto. El hecho de querer trabajar por fuera del estado y de adoptar una actitud justiciera adecuada a sus propios códigos de conducta, trae aparejado numerosos problemas. ¿En qué quedan los derechos individuales, como el derecho a un juicio justo (debido proceso)? En sentir del enmascarado son un desatino; son un estorbo para sus planes. Al vigilante no le importa acudir a métodos violentos para obtener información.

Rorschach se sumerge en un universo de sombras, se sume en un abismo en el que sus códigos binarios se pierden. No hay ilusión; ya no la había para cuando mata y quema al asesino de Blaire Roche llamándole perro. Una verdadera transformación se estaba dando en el vigilante, mientras miraba el cielo a través del humo pesado de grasa humana y sin que haya podido encontrar a Dios (cap. VI, pp. 25-26). La actitud justiciera del vigilante ha terminado por cegar, lo mismo sucedió con el prota-

gonista del cómic interno del Carguero Negro, que se desarrolla al interior de la novela gráfica; nos referimos al naufrago que sucumbe frente a sus demonios internos, que no pudo vencer el gran monstruo que habitaba en él. (cap. X, pp. 12-13)

Un vacío agobiante queda al final. Así lo relaciona el médico tratante de Rorschach. “*El horror es este: al final no es más que un dibujo de una negrura vacía y sin sentido. Estamos a solas. No hay nada más.*” (cap. VI, p. 28). Rorschach ha luchado en contra de sus propios monstruos, y parece que ha perdido la batalla final. No ha podido confrontar su mirada. Un aforismo nietzscheano ha sentenciado al vigilante: “*No luches contra monstruos, a no ser que te conviertas en monstruo, y si miras al abismo, el abismo te devuelve la mirada.*” (cap. VI, p. 28).

4. Un mundo diseñado por un relojero

Manhattan, un superhéroe sin máscara y sin antifaz, es un ser dotado de extrema inteligencia y que cuenta con poderes excepcionales, como los de transformar la materia y percibir el tiempo como un conjunto. El ser azulado de los Watchmen cuenta con capacidad para ver un sinnúmero de mundos y contemplar la pequeñez del ser humano en medio de la grandeza del Universo. En el cómic, el pueblo lo compara inicialmente con un “*superhombre*”, motivo de orgullo estadounidense; es “*americano*” (cap. IV, p. 13).

Los orígenes de Manhattan se remontan a un accidente que Jonathan Osterman, un científico brillante y prometedor, sufrió en su laboratorio; el incidente le cambió su vida luego de la desintegración de su cuerpo. Antes de la tragedia, Jonathan era un hombre amante de la ciencia, pero apasionado, que nunca olvidó el oficio de relojero de su padre; no renunciaba a los pequeños detalles que le permitían reconocer una vida llena de placeres sublimes y por los que valía la pena vivir; baste recordar la experiencia que tuvo al cruzar sus dedos con los de una mujer que le pasa “*una cerveza fría y mojada*” (cap. IV, p. 5).

Osterman era una persona que amaba y que reivindicaba el papel de las emociones; sin embargo, la desventura llegó a su vida. Por culpa del accidente, mutó hacia un ser diferente: Manhattan aparecía en escena y Osterman moría; el cambio era definitivo, aunque un resto de su pasado seguía en él; el amor por el oficio de relojero fue el legado de su padre para siempre. Ahora solo queda Manhattan y la admiración por el engranaje perfecto de las piezas del reloj se hace presente para seguir interpre-

tando el Universo (cap. IV, p. 3).

Si bien Manhattan no cree en ningún dios y no se considera como tal (cap. IV, p. 11), ha llegado para hacerse sentir a los seres humanos que están bajo su sombra. Llega con todos los poderes presentes en esta nueva etapa de su vida, siendo el más destacado de ellos ver el tiempo como una unidad (cap. IX, p. 6). Sin embargo, no puede evitar el futuro, porque para él está sucediendo (cap. IV, p. 16). Manhattan entra a actuar en un mundo que no comprende bien; un mundo en el que encuentra que la vida humana está demasiado sobrevalorada (cap. IX, p. 13); al menos, para el superhéroe “un cuerpo vivo y un cuerpo muerto contienen el mismo número de partículas”, vida y muerte “*son conceptos abstractos incuantificables*” (cap. I, p. 21).

La dificultad que tiene Manhattan para relacionarse con los seres humanos es enorme. Tenemos a un ser bastante incomprendido y percibido como una amenaza luego de desvanecerse la expectativa que el pueblo tenía hacia él: “*Miradle. Mirad a ese monstruo que está contra Dios.*” (cap. IV, p. 22) Ciertamente influye estoicista se aprecia en un ser que desconfía de cualquier sentimiento que provoque una percepción falaz del mundo y que estropee la capacidad de juicio. Mientras permanece en el mundo de los humanos, Manhattan toma distancia frente a unos seres que considera como “*marionetas*” y piensa que tiene la capacidad para “*ver los hilos*” de los que penden los seres vivientes (cap. IX, p. 5). Es una especie de “*Deus ex machina*” (cap. VIII, p. 23).

Para Manhattan, vale más contemplar una maravilla portentosa como el universo que ocuparse de los conflictos humanos; no importan las desarmonías provenientes de la violencia generada por las fuerzas de la naturaleza. Lo que más interesa es ser buen observador; el superhéroe tiene las condiciones para serlo, ya que puede ver las cuerdas con las que se mueve todo el interior de la magnificencia que aprecia: “*Soy capaz de leer los átomos... Veo el antiguo espectáculo que dio origen a esas piedras. A su lado, la vida de los seres humanos es corta y mundana*” (cap. IX, p. 17).

Manhattan carece de emociones para formular juicios morales adecuados; sin embargo, está rodeado de seres con vida y con sentimientos. Desde su mirada no vale la pena detenerse a pensar en los dilemas morales de unos seres tan complejos como los humanos. Las emociones son las que sumen a hombres y mujeres en incoherencias constantes, el doctor Manhattan dice carecer de ellas; por esto, es inviable la formulación de principios objetivos para arribar a las mejores soluciones. Esta posición

permite recordar los postulados de Hume, para quien lo bueno o lo malo depende del punto de vista que se asuma desde los sentimientos.



Cuando se cavila en el universo como un reloj, es posible pensar en su artífice o diseñador; por esto, a partir de Manhattan, puede establecerse una comparación entre relojero y Dios. La observación del relojero resulta definitiva para resolver los grandes problemas de la humanidad, como bien lo predijo Einstein, por cuanto “la liberación de la energía atómica lo ha cambiado todo, excepto nuestra manera de pensar.” (cap. IV, p. 28) Eso sí, se hace necesario observar mirando el mundo como lo hace un niño, sin perder el desinterés ante tanta maravilla (cap. IX, p. 27).

La metáfora del maestro relojero tiene un significado profundo desde de la mirada de Manhattan, pudiéndose considerar los conocidos argumentos teológicos para probar la existencia de un artífice superior. La pregunta por Dios se abre paso al pensar en la existencia de una gran inteligencia creadora. Las tesis de William Pale cobran interés significativo al concebirse que un diseño tan perfecto, parecido al reloj de bolsillo, tiene un creador; no es resultado del azar. Es imposible cavilar en que algo tan asombroso no haya sido producto de un ente demasiado inteligente y no humano. Dios es el artífice-relojero de un universo en el que se engranan y ensamblan sus piezas de manera perfecta.

Ese “argumento del diseño” se encuentra muy vinculado con la visión de Leibniz; se considera la existencia de Dios, gran diseñador que sostiene el Universo, un enorme engranaje que funciona como las piezas de un reloj. Dios crea el mundo y por medio de leyes universales que diseña hace que se mueva armónicamente. No obstante, en el cómic, Manhattan manifiesta sus dudas sobre la existencia de ese creador. “*Posiblemente el mundo no fue hecho. Quizá nada sea creado. Posiblemente esté ahí, lo haya estado y lo siga estando siempre... Un reloj sin artífice.*” (cap. IV, p. 28)

Inevitable la confusión cuando se pregunta de dónde y por qué el cosmos. Si se contesta indicando que viene de un gran diseñador, resulta ineludible indagar por la pro-

cedencia de Dios. Hay quienes piensan que es imposible responder y que resulta inútil seguir indagando. Ahora bien, si se opta por considerar la existencia de Dios, puede preguntarse ¿qué papel le cabe a esa inteligencia creadora luego de crear un diseño tan perfecto? En la perspectiva de Manhattan no es viable pensar en una intervención. El artífice no actúa en los asuntos humanos; el relojero solo da la cuerda. Los seres humanos, aunque se conciben como creados, hacen parte de un engranaje.

Un nuevo problema se avizora: el de la libertad y son numerosas las preguntas: ¿Hasta dónde nuestras acciones pueden cambiar un plan trazado de antemano? ¿Qué hubiese pasado con el rumbo de las cosas sin mí o sin determinadas personas? ¿Cómo puedo imputar responsabilidades en medio de los acontecimientos de la vida? ¿Qué imagen de Dios puede ser compatible con el libre albedrío? No se descarta la ausencia del artífice. “*Quizá el mundo no sea creado. Tal vez nada hecho. Quizá simplemente esté ahí, lo haya estado y lo siga estando siempre... Un reloj sin artífice*” (cap. IV, p. 27).

Una consideración sobre un dios omnisciente y omnipresente genera numerosos problemas a la hora de entender el libre albedrío, por cuanto hace manifiesto el fatalismo. Por cierto, Manhattan estima que todo está predeterminado.³ Si esto se entiende en esta dirección, Dios lo sabe todo y conoce por anticipado lo que pasará en el futuro a cada uno de nosotros. Entonces, ¿cómo definir la libertad en este escenario?

Hay un determinismo que hace depender lo habido a unas causas y fines. La voluntad termina involucrada en el diseño de unas reglas de precedencia que se imponen. Una de las variables de esa concepción determinista ha sido evaluada en los ámbitos moral y religioso, como lo predica la doctrina de la predestinación. Se piensa que Dios está por fuera de las coordenadas del tiempo; pero, ahí no queda todo cuando se asegura que el conocimiento de Dios abarca las decisiones reales que se toman y las que pudieron haberse tomado.

La pregunta por el ejercicio de la libertad y el papel que le corresponde a quien crea el mundo es ineludible. Llama la atención que Manhattan solo crea en milagros cuánticos; pero, luego de su diálogo con Espectro de Seda (Júpiter), replantea su posición y considera que la vida es un milagro. Si bien piensa que “la vida humana es breve y mundana”, y que se trata de “*fenómeno altamente sobrestimado*”, las lágrimas de Laurie lo hacen reaccionar; reconoce que su vida es uno de los “milagros termodinámicos”, esto es, “*eventos con probabilidades infinitesimales de suceder que son prácticamente imposi-*

bles, como que el oxígeno se convierta espontáneamente en oro”. Según Manhattan: “Destilar una forma tan específica, a partir de ese caos de improbabilidades, se parece a convertir el aire en oro... Es la cima de la improbabilidad.” (cap. IX, pp. 26-27).

Manhattan comprende que la vida humana es producto de un milagro; pero, al final de la historia, estima que no es conveniente involucrarse. El superhéroe se contrae frente a los acontecimientos y las contradicciones insuperables de la condición humana. Por esto se va. La Tierra no es su mundo; es mejor ver desde fuera que quedarse compartiendo con seres paradójales e inexpugnables. En otro planeta, sin complicarse, podrá crear vida.

5. Un mundo sin principios morales

Uno de los vigilantes es el hombre más inteligente del mundo. Es un hombre de personalidad fuerte y engreído que busca colonizar los espíritus débiles. Nos referimos a Ozymandias; un villano en el universo de Moore, que pone en jaque a sus compañeros y que, paradójicamente, busca redimir a la humanidad de sus miserias. Antes de convertirse en superhéroe, había adoptado “el nombre griego de Ramsés y el estilo de saqueador de Alejandro”; buscó “aplicar las enseñanzas antiguas al mundo actual” e inició su “camino hacia la conquista” de lo que estimaba como los males que asedian al mundo (cap. XI, p. 11).

Por las restricciones y procripciones impuestas a la actividad de los superhéroes por la Ley Keene, Ozymandias debió acatar su contenido y abandonar el grupo de los vigilantes. Como Adrian Veidt emprende un negocio exitoso; pero, nunca olvidó la meta de hacer algo grandioso en beneficio de la humanidad. La ley de prohibición de vigilantes no lo desvió de su firme objetivo. Según Veidt, si antes se había dedicado a “poner fin a la injusticia destruyendo las organizaciones criminales”, ahora era más importante tener otras prioridades como la libertad mundial. Encuentra una oportunidad que, a su juicio, lo situaría en la gloria. Ante el riesgo que se cernía sobre la vida humana, debido a la amenaza de destrucción nuclear, Ozymandias fragua un plan para favorecer supuestamente a miles de millones de personas.

La crispación en la década de los ochenta del siglo pasado, en la que los seres humanos se sumían, hacía pensar en que el fin de la Tierra era inevitable. El “espectro de un apocalipsis accidental estaba cada vez más cerca”; el peligro era inminente, “dadas las posibilidades matemáticas

de la situación, tarde o temprano el conflicto sería inevitable”. Mediante una hazaña grandiosa podía evitarse ese fin. El panorama no era alentador y había que actuar; de no hacerlo, “el presente del planeta terminaría; su futuro inmensurablemente más vasto también se desvanecería; incluso nuestro pasado quedaría cancelado”. Era urgente una “solución práctica”, más allá de las “soluciones convencionales” (cap. XI, p. 21, 22, 25).

En el clímax de la novela gráfica, Ozymandias se presenta como un megalómano que pone en marcha un plan infausto de sacrificio de vidas humanas, justificado en criterios utilitaristas. Mata a tres millones de personas, habitantes de Nueva York, con el propósito de salvar a miles de millones de seres humanos que pudieron haber muerto en una hecatombe nuclear; miente sobre un falso ataque extraterrestre. Los seres humanos son “engañados” y “asustados” para salvarles; es “la más grande broma de la historia” (cap. XI, p. 24). Ese el “chiste”, con el que el hombre más inteligente doblega al gran bromista y el Comediante no pudo soportarlo. En el film, el presuntuoso hombre hace creer que Manhattan es el responsable de los ataques que mataron millones de personas.

No importa mentir, no interesa matar; lo decisivo son las consecuencias de nuestros actos. Ozymandias prefiere asegurar la supervivencia humana y, para esto, basta calcular, en razón costos y beneficios. Unos son sacrificados para que muchos vivan. La prioridad es luchar por “un mundo más fuerte y feliz” (cap. XII, p. 6).



Desde la mirada de Ozymandias no importa instrumentalizar cuando se quiere el bienestar de muchos. En este sentido nos preguntamos sobre cómo calificar moralmente este tipo de acciones de cálculo que tienden a promover la felicidad. La respuesta puede establecerse con la doctrina utilitarista. No se olvide que su fundador, Jeremy Bentham (1988), rechazaba cualquier consideración del ser humano como agente racional dotado de un valor absoluto de dignidad; basta que a los seres humanos por igual se les quiera hacer felices (Loftis, 2009).

La solución de Ozymandias causa escozor; es difícil aceptar que el hombre más inteligente del mundo tenga claro lo que es felicidad. Para Bentham, los actos realizados en nombre de un cálculo hedonista son los que deben importar, todos ellos direccionados por las consecuencias. Ozymandias logra ejecutar su plan y los demás vigilantes no pueden evitarlo. Su manifestación de triunfo es manifiesta: “*I did it!*” (“*¡Lo hice!*”). Al fin, ya no hay amenaza de hecatombe, por cuanto, según su parecer “*todos los países están unidos y en paz*” (cap. XII, p. 19). No obstante, nos preguntamos hasta dónde valió la pena matar a millones de seres humanos para salvar a miles de millones de personas. No hay garantía definitiva para la concordia y la paz futuras entre los seres humanos.

La doctrina utilitarista y sus versiones⁴ deben evaluarse con detenimiento. El propósito de maximizar la felicidad, como lo procura Ozymandias, desatendiendo el propio hábito o la virtud de la compasión, confunde. Lo que está en juego es la corrección en la tarea de emprender acciones en función de consecuencias. Moore y Gibbons desnudan la pretensión del vigilante. Un hombre presumido acude a actos de extrema crueldad inmolando a millones de personas. A Ozymandias no le importó consultar si los individuos que iba a sacrificar estaban dispuestos a morir para salvar la Tierra. La apuesta de Veidt deviene de un mesianismo utilitarista que no pudo diferenciar la felicidad de la salvación; el resultado es fatal. Así las cosas, el cálculo utilitarista es cuestionable cuando la amenaza a la felicidad es irreal, una mera invención del mesías.

Los derechos humanos individuales no estuvieron en la agenda de Veidt. Desde una versión utilitarista como la ofrecida por John Stuart Mill (1984), Ozymandias no supera la prueba. El bien mayor no puede estar en contra de la voluntad de los individuos sacrificando sus libertades básicas; con mayor razón cuando continúan los riesgos de una catástrofe nuclear.

La experiencia demuestra que los individuos y las sociedades que reconocen los derechos tienen más probabilidades de maximizar la felicidad que los que no lo hacen. Si Veidt hubiera sido un utilitarista real, lo habría reconocido y habría adoptado reglas más estrictas sobre matar a la gente. (Loftis, 2009, p. 68)

En estas condiciones, a partir de John Stuart Mill (1984), no es posible estar conforme con el plan de Ozymandias. Los cálculos utilitaristas no pueden desconocer las libertades individuales; hay que intentar su salvaguarda a corto plazo y evaluar las probabilidades que se tienen de obtener un bienestar duradero que justifique el sacrificio de algunos individuos.

Watchmen revela el fracaso de la pretensión de Ozymandias. Veidt le pregunta a Manhattan: “*Jon, antes de que te vayas... Hice lo correcto, ¿no? Todo funcionó en el final.*” Manhattan le manifiesta: “*En el fin nada termina, Adrian. Nada termina nunca*” (cap. XII, p. 27). Pero, ahí no concluye todo. Ozymandias pretende comprometer a sus compañeros; salvo Rorschach, los demás asienten. Según el hombre más inteligente del mundo, para mantener la convivencia global, no tiene sentido delatarlo. La cuestión que plantea el villano resulta demoledora: “*¿Revelaréis mi secreto y estropearéis la paz por la que han muerto millones de personas?... Moralmente estáis en jaque mate, como Blake*” (cap. XII, p. 20). Entretanto, Rorschach resiste. No cree que pueda callarse por ocurrir un mal necesario. No hay espacio para Rorschach; solo cabe la utopía de Veidt (cap. XII, p. 24).

6. Un mundo humano, demasiado humano

Búho Nocturno II (Dan Dreiberg) y Espectro de Seda II (Laurie Juspezyk) son los vigilantes que mejor expresan nuestros miedos, incoherencias y falta de definiciones. Son seres que tienden al autocuidado en un mundo que reconocen como un lugar cruel, pero que es el único sitio en el que pueden morar. La Tierra es el único lugar que les pertenece y harán todo lo posible para encontrar su mejor rostro y habitarlo. Estos *watchmen* son tan distintos a los demás del grupo, pero tan cercanos a nosotros. No quieren sentirse solos. Ambos sueñan y quieren tener a su lado un ser que les ame y les proteja, como lo muestra la viñeta en la que Dan, mientras yace en la cama intentando dormir, piensa en Laurie; Dan desea estar con ella, aunque es impotente para comunicarle sus sentimientos. “*Hell and damnation*” (cap. V, p. 19).

Dan y Laurie nos devuelven sus rostros. Son nuestros gemelos; no importa que no sean tan fuertes y tan inteligentes como los demás *watchmen*. Lo definitivo es que tienen toda la capacidad para cuestionar, criticar y arriesgar, sin dejar de lado sus sentimientos. Las incoherencias son constantes en sus vidas. Son unos verdaderos caminantes de laberintos, que avanzan y retroceden en su esfuerzo de encontrar salidas, conscientes de sus errores y con una enorme capacidad para rectificar.

Tanto Búho Nocturno II como Espectro de Seda II creen en el sueño americano, en la justicia y en la posibilidad de luchar por un mundo común; pero tambalean en medio de la violencia que les rodea. No dejan de tener

inclinaciones hacia la venganza y la maldad. Sobre ellos pesa la carga del destierro del paraíso que yace sobre el género humano. La insatisfacción constante les acompaña; muestran su inconformidad frente a lo que hacen, como cuando Dan cuestiona por el sentido de usar disfraces y artefactos para combatir “*a prostitutas y ladrones de bolsos*” (cap. VII, p. 8).

Dan y Laurie son humanos, demasiado humanos; recordamos el famoso aforismo nietzscheano. Ellos son complejos y ambiguos; al fin, seres que no pueden sernos desconocidos, que se parecen demasiado a nosotros. Son seres que, en sus momentos de crisis, se debaten entre la vida y la muerte; sus sentimientos se encuentran entre luces y sombras.

No sobra cuestionar hasta dónde Búho y Espectro de Seda son tan distintos de quienes pretenden ayudar; unos tan íntegros y otros tan ruines y canallas. (cap. VII, p.23) Al fin, no importa distinguir entre seres indefinidos, que no se diferencian demasiado de los desesperados a quienes pretenden salvar. (cap. VII, p. 24)

En el caso de Búho Nocturno II, según White (2009), encontramos un ser normal y virtuoso. Para el estudioso de la novela gráfica, Búho revela un “equilibrio”, entre el exceso y el defecto. La virtud aristotélica se hace manifiesta en un hombre “deliberado, pero no obstinado”; “cauteloso, pero no temerario” (pp. 80-84); un hombre que “muestra muchas otras virtudes descritas por Aristóteles: suavidad, amistad ingenio, por mencionar sólo algunos.” (p. 84) Dan es “buen tipo”, un hombre “sencillo”, “valiente, pero no temerario”, “que ayuda a la gente, pero lo hace con cuidado”, un hombre “leal a sus amigos, pero no al servilismo” (p. 86). Sin embargo, un ser demasiado débil, acechado por los vicios; un hombre ambiguo y dubitativo cuando se trata de tomar decisiones importantes que afectan a otros. “¡Dan, ¡Dan, él es nuestro hombre!” (p. 89).

Búho Nocturno II es demasiado vecino a nosotros. Siente rabia cuando se entera del asesinato de Hollis Mason, el primer Búho, y por esto quiso ajusticiar a uno de los miembros de la banda que lo mató; Rorschach lo reprende, y le manifiesta: “*No delante de civiles*” (cap. X, p. 16). Búho comprende, y vuelve a tranquilizarse; busca sosiego a fin de evitar que lo pasional y la ira le dominen.

Búho II es quien descubre que Ozymandias es el responsable de la muerte del Comediante y de la conspiración emprendida en contra de Manhattan; sabe que Ozymandias es el cerebro de la empresa criminal de Transportes Pyramid. Piensa que todo esto es una locura; no quiere creerlo, pero investiga y exige las explicaciones

correspondientes. (cap. X, p. 17) Cuando va a Karnak, el refugio antártico de Veidt, reitera su estupor por lo que sucede, ya que le parece extraño que un “*pacifista y vegetariano*” sea el responsable del sacrificio de muchas personas (cap. XI, p. 15).

Espectro de Seda II (Júpiter) es débil y pasional; es humana, demasiada humana. Pese a sus conflictos de comunicación con su madre, le perdona. (cap. XII, p. 29) Laurie había llegado a un estado de shock cuando se enteró que el Comediante era su padre. Habrá que esperar y Laurie tiene la capacidad para reponerse en medio de la dificultad. Aunque tiene la capacidad de perdonar, también es una mujer decidida a enrostrar a los otros sus faltas. Siempre lo hizo con sus compañeros, con Manhattan, Dan, el Comediante, Rorschach y Ozymandias.

Laurie confronta a Ozymandias con severidad, cuando descubre su plan; no solo intenta matarlo, sino que también lo inquiera: “*¿Después de lo que has hecho? No puedes quedar impune...*” (cap. XII, p. 20) Sin embargo, sucumbe cuando acepta que es preferible no delatar a Veidt. Laurie prefiere arrojarse a los brazos de Dan, seguir amándolo, aunque se haya enterado de algo terrible y que no podrá deshacer. Se trata de seguir viviendo, volver a empezar.

Sobresale la escena en la que Espectro de Seda II le cuestiona a Rorschach por sus matices; la heroína no comparte que el enmascarado califique como lapsus morales comportamientos reprochables como lo es un intento de violación. La mujer sabe enjuiciar a quien ha querido juzgar a todo el mundo con su estricto código (blanco-negro) en el que no caben los matices.

Frente a Manhattan, Laurie le cuestiona que no se preocupe por encontrarse la humanidad “*al borde de su extinción*” (cap. IX, p. 10); también le censura su falta de emoción frente a la vida. Mientras el ser azulado le habla a Laurie sobre las maravillas del Universo, sin que se requiera vida humana, la mujer le reclama por no detener la mirada en pequeños detalles que tienen que ver con los seres humanos. Soberbias las palabras de Espectro: “*O sea, te gustan tanto esas rocas que llegan a adoptar formas extrañas. Por Dios, ¡deberías haberme visto antes de conocerte! Mi madre erosionó mi adolescencia, para darme la forma que ella habría tenido si no me hubiera tenido a mí*” (cap. IX, p. 14). Según la heroína, es necesario pensar más en los seres humanos. “*Su dolor, sus miedos, toda su vida...*”, lo que Manhattan no logra entender muy bien. Laurie se refiere a “*personas comunes y corrientes*”; de ahí que le cuestione: “*¿No te emociona eso más que un montón de piedras?*” (cap. IX, p. 16).

En Marte, Júpiter le brinda a Manhattan una oportunidad para que entienda que hay milagros como la vida, aunque en la física cuántica no quepan los milagros. Sus lágrimas expresan el valor de la vida y revelan el miedo ante la amenaza a su cordura. Manhattan se confunde y reconoce ante Laurie: “*Yo no creo que tu vida carezca de sentido*” (cap. IX, p. 26).

De esta manera, Búho Nocturno II y Espectro de Seda II no tienen ningún problema de mostrarnos que son realmente Dan y Laurie. Sus máscaras y antifaces les dan seguridad para relacionarse con los otros y reconocer sus debilidades. Ambos son conscientes que aún con esos “*disfraces*” no dejan de ser humanos, demasiado humanos.



Búho Nocturno II y Espectro de Seda II son tan cercanos a nosotros y tan distintos al resto de sus compañeros; por esto, comprendemos por qué finalmente se encuentran. Si bien Dan y su compañera han sido derrotados por las artimañas de Ozymandias, apuestan a seguir viviendo; demasiado humanos. La mujer le dice con dulzura a Dan: “*Quiero que me ames porque no estamos muertos*”. Sus cuerpos se funden y hacen el amor. Laurie le hace saber que quiere verlo, olerlo y saborearlo, simplemente porque “*puede*”, porque no está muerta. Búho, por su parte, considera que un olor se ha apoderado de ellos; se trata de “*Nostalgia*” (cap. XII, p. 22). Solo Dan y Laurie, sin la ayuda de nadie, se reconocen en medio de sus miedos. Su encuentro sexual así lo revela. No importa la acechanza del fantasma del pasado; ambos buscan amarse para sentirse como seres vivientes en medio de la muerte.

Manhattan se ha ido; no pudo superar la prueba de comprender los enredos de las vidas humanas. Se ha cansado y quiere crear vida en otro lado (cap. XII, p. 27, cap. IV, p. 135). Entretanto, Dan y Laurie saben que deben quedarse, que no tienen otro sitio para estar; solo cuentan con un mundo en ebullición, pero es el único en el que, por ahora, seguirán existiendo; el único en el que podrán quererse, y que, en medio de tantas vicisitudes, harán todo lo posible para que sea mejor.

Siguiendo la letra de Bob Dylan (1964), y como lo muestra el montaje de la canción del cantautor norteamericano en la película de Zack Snyder (2009), es cierto que los tiempos están cambiando. La tragicomedia sigue abriendo su paso. En medio de tantos sobresaltos, ahí están Dan y Laurie. Ambos son itinerantes de laberintos, dispuestos a zigzaguear entre los baches y desvíos presentes en sus vidas. Sienten que existen; mientras tanto esperan, y seguirán esperando, aunque crean muchas veces que van a desfallecer. La esperanza es lo último que se pierde.

7. Conclusión

Varios mundos en conflicto emergen en la obra de Moore y Gibbons; una tensión se manifiesta entre lo insano y lo sano. El Comediante, Rorschach, Manhattan, Búho Nocturno II y Espectro de Seda II, todos los integrantes de los *Watchmen*, nos sumergen en mundos encontrados, en medio de la tragicomedia.

Hay mundos en los que quien está dispuesto a reír también tendrá que llorar; mundos en los que aprender que la dualidad absoluta entre el bien y el mal resulta insostenible porque hay zonas grises; mundos en los que fracasa quien quiera sustraerse a las emociones humanas; y, mundos en los que podrá aprenderse que es inevitable la incoherencia, que basta meramente entender, parafraseando a Nietzsche, que somos humanos, simplemente humanos. Estos son los mundos del universo complejo de *Watchmen*.

Referencias

- Agudelo Ramírez, M. (2015). *Cine y Derechos Humanos*. Medellín: Unaula.
- Bentham, J. (1988) [1789]. *The Principles of Morals and Legislation*. Buffalo: Prometheus Books.
- Dylan, B. (1964). *The Times They Are A-Changin'*. En *The Times They Are A-Changin'*. [LP, CD, SACD, casete]. Nueva York: Studio A, Columbia Recording Studios.
- Held, J. (2009). Can we steer this rudderless world? Kant, Rorschach, Retributivism, and Honor. En M. D. White, *Watchmen and philosophy: a Rorschach test*, pp. 19-31. Hoboken: Wiley.

- Hobbes, T. (1994). *Leviatán*. Barcelona: Altaya.
- Kant, I. (1990). *Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kant, I. (1993). *La metafísica de las costumbres*. Barcelona: Altaya.
- Kukkonen, T. (2009). *What's so goddamned funny's?*. En M. D. White, *Watchmen and philosophy: a Rorschach test*, pp. 197-213. Hoboken: Willey.
- Lloyd, L., Gordon, L., Snyder, D. (productores) y Snyder Z. (director). (2009). *Watchmen* [cinta cinematográfica]. EU.: Legendary Pictures, DC Comics, Cruel and Unusual Films y Lawrence Gordon Productions.
- Loftis, R. (2009). Means, ends, and the critique of pure superheroes, En M. D. White, *Watchmen and philosophy: a Rorschach test*, pp. 63-77. Hoboken: Willey.
- Marín, R. (2018) [2009]. *W de Watchmen*. Palma de Mallorca: Dolmen.
- Mill, J. S. (1984). *El utilitarismo; un sistema de la lógica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Moore A., y Gibbons, D. (1986). *Watchmen*. New York: DC Comics/Warner Books.
- Nuttall, A. (2009). Rorschach: when telling the truth is wrong. En M. D. White, *Watchmen and philosophy: a Rorschach test*, pp. 91-99. Hoboken: Willey
- Skoble, A. (2013). Revisionismo de superheroes en *Watchmen* y *The Dark Kight Returns*. En T. Morris & M. Morris (Ed.), *Los superhéroes y la filosofía*, pp. 59-77. Barcelona: Blackie Books.
- Spanokos, T. (2009). *Super-vigilantes and the Keene act*. En M. D. White, *Watchmen and philosophy: a Rorschach test*, pp. 33-46. Hoboken; Willey.
- Van Ness, S. (2010). *Watchmen as Literature*, Jefferson: McFarland & Company, Inc.
- Ward, A. (2009) *Free will and foreknowledge: does Jon really know what Laurie will do next, and can she do otherwise?* En M. D. White, *Watchmen and philosophy: a Rorschach test*, pp. 125-135. Hoboken; Willey.
- White, M. (2009). *Watchmen and philosophy: a Rorschach test*. Hoboken: Willey.

¹ La palabra “vigilante” es la que prevalece en el desarrollo de la obra. Según Rafael Marín (2018): “El término ‘superhéroe’ apenas es mencionado un par de veces. Ni siquiera ‘Watchmen’ aparece como tal: cuando se refiere a los pintorescos enmascarados usa el peyorativo término ‘vigilante’ (homónimo en español e inglés) o los neutros ‘costumed adventurers’, ‘masked man’ o ‘masked adventurers’, dejando clara la visión que va a encargarse de mostrar ya desde las primeras páginas. Un mundo donde el vigilantismo ha pasado a ser una moda inane de un puñado de personajes de sexualidad discutible y motivaciones ridículas para convertirse en una amenaza que la sociedad percibe como causante de gran parte de sus males.” (p. 61).

² Loftis (2009) cuestiona esas fracturas que niegan manifiestamente la apuesta de Rorschach de mirar el mundo en blanco y negro. ¿Por qué no manifestó rechazo alguno frente al actuar del Comediante cuando supo que éste había intentado violar a Espectro de Seda I o por sus acciones malas frente a las mujeres? ¿Por qué justificó el destrozo del apartamento de Moloch afirmando que: “¿Lo siento por el lío, no puedo hacer una tortilla sin romper unos cuantos huevos”? ¿Por qué admiraba al presidente Harry Truman pese a conocer su responsabilidad de los hechos de Hiroshima y Nagasaki, y cuyo propósito consistió en evitar pérdidas mayores en la guerra? Para Loftis, en estos eventos “Rorschach se desliza en el razonamiento consecuencialista para justificar una exhibición hipermasculina de poder y violencia”. Hay una cosmovisión “simplemente fascista”. (p. 72).

³ Según Arthur Ward (2009): “La razón por la que el fatalismo es tan inquietante es que el libre albedrío parece requerir la elección entre posibilidades alternativas. Si descubres que todas tus acciones han sido controladas por un científico malvado con un dispositivo remoto y que te ha engañado pensando que estás controlando tus propias acciones, ¿creerías que tus acciones eran gratuitas? Probablemente no, ya que en cualquier momento no había nada más que pudieras haber hecho” (p. 126).

⁴ Hay un utilitarismo de regla que confía en los hábitos y cánones que los seres humanos desarrollan “para actuar moralmente”, como la norma “nunca matar”. Otro es el utilitarismo de “virtud”, en el que se pide desarrollar “las características personales que tienden a maximizar la felicidad para todos si realmente las haces parte de ti”; por esto “Veidt podría pasar su tiempo desarrollando un sentido de la compasión, porque la gente compasiva generalmente trae más felicidad que infelicidad al mundo.” (Loftis, 2009, p. 66).

Superhéroes y el futuro de la especie humana. Una mirada bioética al filme *X-Men: días del futuro pasado*

X-Men: Days of Future Past | Bryan Singer | 2014

Natalia Pedraza *

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Recibido: 22 de mayo 2019; aceptado: 20 de junio 2019

Resumen

Los filmes de superhéroes nos muestran actitudes significativas, encarnadas en personajes que, como principal objetivo, tienen la obligación de decidir ante situaciones en las cuales sus principios morales se ponen en cuestión. Sus vidas se mueven entre un sinnúmero de aspiraciones y miedos que, usualmente, terminan poniendo en riesgo la supervivencia de la especie humana. Así, el superhéroe debe ser considerado por la bioética, ya que, este cine de ciencia ficción nos enfrenta a situaciones dilemáticas en las que nuestras concepciones sobre temas como la naturaleza, la supervivencia y las intervenciones a la especie humana nos demandan cuestionarnos acerca de qué podemos permitir, favorecer o prohibir, acerca del uso de, por ejemplo, la biotecnología sobre vidas humanas y no humanas, resaltando que, los límites entre humanos y no humanos se han vuelto más inseguros.

Palabras Clave: Superhéroes | Cine | Ciencia ficción | Bioética | Modificación genética

Superheroes and the future of human species. A bioethical look at the X-Men film: days of the future past

Abstract

Superhero films show us significant attitudes, embodied in characters that, as the main objective, have the obligation to decide in situations where their moral principles are put in question. Their lives move among a myriad of aspirations and fears that usually end up putting the survival of the human species at risk. Thus, the superhero must be considered by bioethics, since, this science fiction film confronts us with dilemmatic situations in which our conceptions on topics such as nature, survival and interventions to the human species, demand us to question ourselves about of what we can allow, favor or prohibit, about the use of, for example, biotechnology on human and non-human lives, highlighting that the limits between human and non-human have become more insecure.

Key Words: Superheroes | Movies | Science fiction | Bioethics | Genetic modification

Introducción

Constantemente vamos de la bioética al cine para pensar en lo que nos depara el futuro. Por ejemplo, el cine de ciencia ficción nos permite reflexionar acerca de los límites entre humanos y superhumanos (superhéroes). Inicialmente, este mostraba una postura más dogmática respecto a temas como la relación entre humanos y no humanos, mientras que, actualmente, se ha vuelto más inseguro (Lipovetsky y Serroy, 2009) respecto a esas fronteras que los distancian.

El cine de ciencia ficción se ha enfocado en resaltar los peligros a los que nos podemos enfrentar al disminuir esos límites. Esto se debe a la creencia de que la humanidad se

desdibuja, pues en los principios “las películas de ciencia ficción mostraban la perfección como igual a la monstruosidad, mientras que, películas posteriores ponen en duda la idea de que el genoma perfecto realmente puede conducir a la persona perfecta” (Kirby, 2008, p. 84).

Por esto, consideramos de gran importancia abordar el cine de ciencia ficción, y específicamente, el de superhéroes. Porque se ha configurado como un espacio prolífero para analizar situaciones ficticias, donde se hacen patentes las posibles implicaciones bioéticas de aceptar, por ejemplo, la existencia de seres modificados genéticamente, de robots que puedan tomar decisiones o de someter a experimentación a unos individuos, porque hacen parte de una población minoritaria o vulnerable.

* nataliapedrazaj@outlook.com

El cine de superhéroos

Muchas de las películas que más se lanzan al mercado se basan en los cómics de superhéroos. Los cuales constituyen una de esas formas de arte originales de Estados Unidos que, han influenciado otras culturas alrededor del mundo. Dentro de los cómics existe un género específico denominado *tecnocómics* que es presentado por Biniek y Lynch (2005) en la *Encyclopedia of science, technology and ethics*, como muy cercano a la ciencia ficción, y que sirve de dos formas: “la primera, como espejo de la sociedad, y la segunda, como fórmula de reflexión alrededor de preguntas relacionadas con ciencia, tecnología y ética” (p. 1893). Esos cómics expresan ideas filosóficas enmarcadas en la denominada *cultura pop*, ideas como la responsabilidad individual, la justicia, las emociones humanas, los deseos de perfeccionamiento, entre otras, presentadas de modo fascinante y que, merecen ser estudiadas (Morris y Morris, 2010).

Las películas de superhéroos están ambientadas en escenarios de aventura, acción y ciencia ficción. Según lo muestra el portal IMDB¹ bajo el término superhéroos (superhero en inglés) se encuentran al menos 100 películas desde el año 2000 y, aproximadamente, 135 desde el año 1978.² No hay claridad si este *boom* cinematográfico se ha desarrollado de forma independiente o debido a anuncios públicos como el de la culminación del primer borrador del genoma humano.

Consideramos que, no es casual que en esta época haya una producción tan amplia de películas de superhéroos y que, además, mantengan unas características específicas que, en ocasiones, pareciese que todas ellas hablaran de lo mismo. Como menciona Velasco (2015):

En términos de teoría de la ficción, los protagonistas de los cómics [y de las películas] de superhéroos son víctimas de su propio principio de verosimilitud (funcionan, pero no son). Como ocurre con el héroe pecador (hybris es la palabra) de la mitología griega, acarrear el castigo de la inhumanidad. [...] Un gran poder, un acto heroico, implica una singularización excesiva (p. 58).

De esta forma, el superhéroe es un tema singular o diferente que, requiere de una constante repetición para ser apropiado, para que eso que consideramos ciencia ficción y, por lo tanto, como algo que podría ser *impensable* empiece a ser parte de la realidad cotidiana del espectador. Como menciona Deleuze (2002) “la repetición es la potencia de la diferencia y de la diferenciación, [porque] condensa las singularidades” (p. 331). A lo que Velasco (2015) agrega que,

todo intento de singularizar una narrativa que es serial por naturaleza es imposible de acometer, [pues] el estilo del cómic serial parte de unas marcas de la repetición especialmente patentes y, sin embargo, aspira a la singularidad constante a través del auxilio del realismo (p. 63).

La apropiación de este tipo de filmes se ve influenciada porque el espectador puede situar al personaje como un actor que, haría de la sociedad lo que podemos aspirar a ser o lo que, por ningún motivo, podríamos permitir se hiciera de ella. De este modo, como señala Umberto Eco (1984),

El héroe dotado con poderes superiores a los del hombre común es una constante de la imaginación popular, desde Hércules a Sigfrido, desde Orlando a Pantagruel y a Peter Pan. A veces las virtudes del héroe se humanizan, y sus poderes, más que sobrenaturales, construyen la más alta realización de un poder natural, la astucia, la rapidez, la habilidad bélica, o incluso la inteligencia silogística y el simple espíritu de observación, como en el caso de Sherlock Holmes (pp. 257-258).

Una de las características más importantes de los superhéroos es que son modelos morales de la sociedad a la que pertenecen. Ellos deben hacer lo que la sociedad les exige, los superhéroos no robarían una tienda, un personaje como

El Superman de las historietas ilustradas [...] es el héroe superdotado que emplea sus fabulosas posibilidades de acción para realizar un ideal de absoluta pasividad, renunciando a todo proyecto que no haya sido homologado previamente por los catadores del buen sentido oficial, convirtiéndose en ejemplo de una honrada consciencia ética, desprovista de toda dimensión política, Superman no aparcará nunca su coche en una zona prohibida ni organizará nunca una revolución (Eco, 1984, p. 14).

En las diferentes historias deben decidir entre hacer un bien u otro bien. La franja que distingue una acción de otra, no se muestra tan fácil como para tener claridad acerca de cómo actuar. Así, los superhéroos deben optar por *salvar a un grupo de humanos aunque eso implique destruir una ciudad*, o escoger entre *salvar a la mujer que aman o a un grupo de niños*, como se puede apreciar en películas como *Spider-man* (Raimi, 2002) o *Ironman* (Favreau, 2008). Estas situaciones exponen típicos problemas éticos que trata el utilitarismo. Siguiendo las palabras de Morris T. y Morris M. (2010):

Los mejores cómics de superhéroos, además de resultar tremendamente entretenidos, introducen y desarrollan de forma vívida algunas de las cuestiones más importantes e interesantes a las que se enfrentan todos los seres humanos: cuestiones relativas a la ética, a la responsabilidad personal y social, la justicia, la delincuencia y

el castigo, el pensamiento y las emociones humanas, la identidad personal, el alma, el concepto de destino, el sentido de nuestras vidas, cómo pensamos sobre la ciencia y la naturaleza [...] (p. 14).

En sociedades distópicas,³ donde algunas películas y cómics de superhéroes son ambientadas, les puede corresponder a estos personajes especiales salvar a la humanidad de aquellas cosas que pueden ser tomadas como riesgosas para la especie humana. Este tipo de filmes nos dotan de escenarios propicios para abordar los ideales que, se esperan cumplir en el futuro: como la erradicación de enfermedades o seres tan optimizados que tengan características completamente determinadas por alguien que las escogió para ellos, así

si en nuestro mundo existieran de verdad personas con superpoderes extraordinarios ¿cómo reaccionaríamos ante ellos?, ¿cómo creemos que afectarían a nuestra vida y actitudes? [...] ¿Cómo reaccionaría si se le ofreciera la ocasión de alterar genéticamente a su bebé, en sus primeros estadios embrionarios, para potenciarlo de modo que fuera capaz de hacer el bien a una escala inédita [...] o causar daños terribles? La investigación genética y la nanotecnología quizá no tarden en despertar, en el mundo real, algunos temas centrales con los que los cómics de superhéroes han estado lidiando desde hace mucho tiempo. ¿Estamos acaso preparados, filosóficamente, para un futuro tan radicalmente potenciado? (Morris y Morris, 2010, p. 15).

Como podemos apreciar, en las películas de superhéroes afloran constantemente los problemas éticos. Aunque, inicialmente, no son películas que, se toman como referentes para llevar a cabo discusiones de orden ético, ofrecen elementos que deberían ser tenidos en cuenta para ello. Muchos de los superhéroes demuestran el deseo de usar sus habilidades de forma correcta y aceptan cargar una responsabilidad sobre otros a quienes sus poderes afectan. Por ejemplo, “héroes como el casi omnipotente Profesor X, parecen estar siempre defendiendo y compartiendo su creencia de que aquellos que posean sus habilidades no deben explotar a aquellos que no las tienen” (Biniek y Lynch, 2005, p. 1893).

En consecuencia, entremos a considerar un ejemplo fílmico en el que esos superseres son los protagonistas. Veamos cómo nos invitan a pensar problemas, como el encuentro y la contraposición entre el desarrollo biotecnológico y la bioética, a partir de lo que viven los superhéroes mutantes, teniendo como referente *X-Men: días del futuro pasado* (Singer, 2014). A continuación, nos sumergiremos en su mundo o deberíamos decir: ¿nuestro mundo?

X-Men: días del futuro pasado: orígenes y relevancia para la bioética

La película *X-Men: días del futuro pasado* hace parte de una de las sagas que se reúnen bajo el título *X-Men*. Este grupo de filmes son valiosos porque tienen unas características particulares útiles para el análisis bioético. La primera es que son protagonizadas por *superhéroes mutantes*, personajes que nacieron con unas capacidades genéticas que les permiten desarrollar ciertos poderes. En este sentido, son distintos a los demás personajes que, usualmente, encontramos en los filmes de superhéroes. Los mutantes tienen un rasgo que los clasifica en un grupo en el cual su identidad está dada por su condición genética singular. Entonces, en el mundo de la ficción no solo son superhéroes, sino que, además, son mutantes.

La segunda característica que permite pensar a los *X-Men* desde la bioética es que, los mutantes hacen parte de poblaciones minoritarias.⁴ Entre las cuales, la más importante es que son de un grupo genético diferente, pero, además, muchos de sus personajes tienen características interraciales,⁵ interespecies (como, por ejemplo, quimeras),⁶ diversidad en las preferencias sexuales, entre otras. Estas características los definen ante sus propios ojos y ante la sociedad como poblaciones que buscan reconocimiento para poder desarrollar sus vidas sin ser perseguidos, atacados o exterminados.

Como grupo minoritario en búsqueda del reconocimiento, *X-Men* se muestra como la historia de la identidad dejando ver tres elementos fundamentales: el primero es la identidad como otredad, el segundo es la diferencia como motor añadido; y el tercero tiene que ver con los códigos de representación del cómic (Velasco, 2015).

Respecto a la *identidad* como *otredad*, podemos decir que, para que se dé la identidad es necesaria la diferenciación. En este caso, el mutante posee un gen extra que lo sitúa en un límite marginal, mostrando el miedo a no ser aceptado (por eso, los superhéroes usan máscaras, porque por medio de ellas se esconden). Ese miedo nos lleva al segundo elemento, *el motor narrativo* del conflicto producido por ser un grupo genético diferente, situándonos en un conflicto social, ya que, como veremos, el mutante tiene miedo de no ser aceptado, a su vez, la sociedad teme al mutante, porque es *diferente*. El tercer aspecto, *la identidad y los códigos de representación del cómic* señalan la repetición como elemento determinante, pues lo idéntico repite eso que uno es, de esta forma adquiere lo propio, pues para poder ser reconocido se necesita la continuidad (Velasco, 2015).

Por esto, en la narrativa de los cómics de superhéroes la repetición entraña historias que, cada vez se mezclan más con lo *real* para poder seguir teniendo fuerza simbólica ante los espectadores. Particularmente, los *X-Men* muestran relatos de ficción que están mezclados con sucesos históricos como la Guerra Fría, la Guerra de Vietnam, la Segunda Guerra Mundial, la Crisis de los Misiles, entre otros; donde la interacción entre mutantes y humanos cambia el rumbo de esos sucesos. Por ejemplo, Magneto es acusado de matar al Presidente Kennedy o Wolverine combate en las Guerras Mundiales.

Los mutantes tienen *poderes y habilidades* físicas, químicas, anatómicas, fisiológicas, mentales, intelectuales, psíquicas y fuerza extraordinaria. Algunos pueden controlar elementos como el agua, el aire, el fuego, los metales, el hielo o el clima, usar telepatía y telequinesis. Otros tienen capacidades regenerativas frente a lesiones, inmunidad a enfermedades, longevidad aumentada, y capacidades superiores de adaptación a cualquier entorno (Pedraza, 2017).

Las historias de vida de los mutantes son muy parecidas a las de los humanos, pero se diferencian por la presencia de elementos extraordinarios que, se vuelven notorios a los ojos de los que no son como ellos. Independiente de sus poderes, los mutantes podrían clasificarse en dos grandes grupos: los que visualmente parecen humanos y pasan desapercibidos, y los que su apariencia les impide ocultar que son mutantes.⁷ Esas características ocasionaban que, fuesen vistos por los humanos como seres diferentes, generando hacia ellos rechazo, persecución, incompreensión, maltrato e, incluso, exterminio.

Frente a estas situaciones que dificultaban el desarrollo *normal* de la vida de los mutantes se abrían dos posibilidades para ellos. La primera, ser educados y protegidos por Xavier, quien velaba por mantener una convivencia pacífica con los humanos, así implicara permanecer en el anonimato y el aislamiento, de modo que sus vidas solo se desarrollarían en la escuela. La segunda, seguir a Magneto, quien pretendía obtener el reconocimiento de los mutantes y reivindicarlos como superiores a los humanos. Magneto es un mutante que había sido maltratado por los humanos, buscaba vengarse de ellos y castigarlos. Además, consideraba que el dominio de la Tierra no debía estar en manos de los humanos, sino de los mutantes que hacen parte de la especie *Homo superior*, la evolución del *Homo sapiens* (Malory, 2011).

La idea de los mutantes surge en la década del 60, época en la que el mundo está dividido en dos bloques: EEUU y la Unión Soviética. Existe una fuerte lucha entre sistemas socio-político-económicos: capitalista y comunista. La sociedad civil empieza a proclamarse alzando su voz, presentando su posición frente (muchos rechazando estos actos) a la intervención del Gobierno de EEUU en un país como Vietnam, el clamor por el reconocimiento y respeto a los derechos civiles de los afroamericanos en EEUU, la protesta por parte de los jóvenes franceses en Mayo del 68, el movimiento Feminista, el movimiento Hippie, las descolonizaciones e independencias en el continente africano.

En esos años y en los posteriores, los fans de los cómics de *X-Men* empiezan a identificar a los mutantes como símbolos de la lucha que un *ser diferente* lleva para sobrevivir. En los cómics se denuncian problemas como el racismo, la segregación, la homofobia, la xenofobia, donde los gobiernos hacen apuestas políticas de intervención, sin tener en cuenta lo que piensan los ciudadanos. Fue tan fuerte esa identificación que, los mutantes empezaron a asociarse con personajes históricos como Martin Luther King y Malcolm X. Como lo presenta Malory, ven la lucha entre la cooperación no violenta y la confrontación como nada menos que, una alegoría fantástica, al entonces creciente movimiento de los derechos civiles, con el pacífico profesor Xavier representando al reverendo Martin Luther King Jr.,⁸ y al justo, pero más militante, Magneto, suplente de Malcolm X⁹ (2011).

De esta forma, las historias presentadas por Stan Lee en los cómics tendieron a reflejar lo que acontecía culturalmente en su tiempo (Fonseca, 2015). Podemos decir que, de manera anecdótica, en el primer número de *X-Men*, los jóvenes mutantes son recibidos por el gobierno y el público como héroes, con admiración y respeto, como seres que no representaban una amenaza; pero sí resultaban *extraños*. Esto no será así por mucho tiempo, pues en la edición # 8 (noviembre de 1964), Hank (Beast) y Bobby (Iceman) logran escapar de una multitud enfurecida que los había atacado y perseguido bajo la idea de que los mutantes eran enemigos (Malory, 2011).

Nuevos personajes e historias van llegando durante décadas a engrosar la producción de cómics de los *X-Men* hasta el punto en que en 1996 son adaptados para llevarlos a la televisión y en el 2000 se llevan a la pantalla grande.

Los filmes de X-Men

Dentro de cada una de las películas, transcurren las historias en determinados tiempos. Aunque, algunas se vinculan con las otras, bien sea por la continuidad temporal entre ellas o por tener como protagonista a uno de los personajes. Por esto, en la figura 1 mostramos cuál es la línea temporal de cada una de las películas.¹⁰

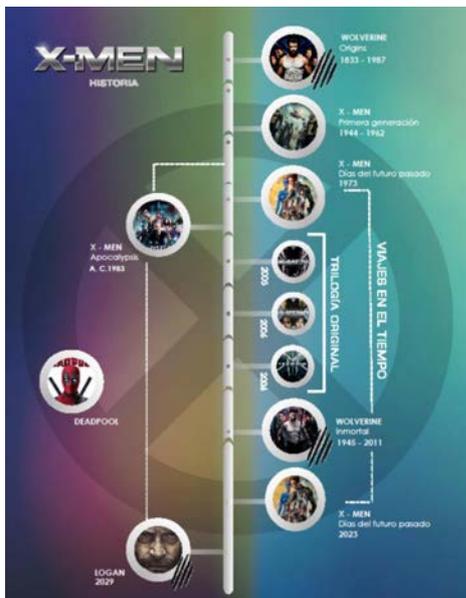


Figura 1. Cronología dentro de los filmes. Fuente: elaboración propia a partir de los datos presentes en las películas.

También debemos tener en cuenta que los cómics de *X-Men* se han adaptado a modo de sagas cinematográficas¹¹ en tres grupos (figura 2). El primero está conformado por las tres primeras películas de *X-Men* presentadas al público entre el 2000 y el 2006, donde se puede apreciar una continuidad en los personajes y en las historias. Las siguientes sagas no tienen una continuidad temporal ni de personajes. En ocasiones se muestran personajes con el mismo nombre en películas diferentes, con rasgos distintos, edades que no corresponden a una sola línea temporal¹² y, por supuesto, esto cambia un poco las historias. Teniendo este referente, la segunda saga tiene como protagonista a Wolverine, quien por la aceptación que parte del público le tiene, probablemente, decidieron darle más fuerza como personaje principal. Esta saga ha sido presentada entre el 2009 y el 2017.

La tercera saga está conformada por tres películas con una línea temporal que se mantiene entre ellas. Los personajes y las historias presentan, a modo de precuela, el origen de los *X-Men*, quienes están bajo la tutoría del

Profesor X, y cómo ocurre el enfrentamiento entre humanos y mutantes. En la segunda película, para evitar la puesta en marcha de un programa que busca la destrucción de los mutantes, se realizan viajes en el tiempo. Finalmente, en la tercera película se muestra al primer mutante en la historia y su origen, este mutante busca que la humanidad sea extinguida, acto evitado por la intervención de los *X-Men*.¹³



Figura 2. Sagas de X-Men. Se detalla el nombre de cada película, su año de estreno y cuál de las sagas pertenece. Fuente: Elaboración propia con datos de la ficha técnica de cada película.

X-Men: días del futuro pasado, presenta un argumento general que, mantiene las ideas provenientes del cómic nominado de la misma forma. Este apareció entre los meses de enero y febrero de 1981, época en la que los superhéroes tenían rasgos tan humanos que, no parecían personajes de ficción, sino casi de carne y hueso, donde se planteaban dilemas humanos con una profundidad nunca antes vista (Fonseca, 2015). Teniendo en cuenta estos rasgos tan humanos y los dilemas a los que se enfrentan estos superhéroes mutantes, exploremos algunas escenas.

El filme inicia situándonos en diferentes lugares del mundo en el año 2023. Un futuro distópico, lúgubre y hostil, en el que las ciudades han sido destruidas. En medio de la desolación que se percibe, un pequeño grupo de mutantes lucha por sobrevivir. Unos robots llamados Centinelas¹⁴ los han perseguido para aniquilarlos. En esta lucha no solo han muerto mutantes, también los humanos que los han ayudado. La única forma que encuentran para evitar esta persecución es enviar a Wolverine¹⁵ al año 1973 para impedir que inicie el Programa

Centinela. En la figura 3, podemos apreciar a los mutantes que hacen parte del filme.



Figura 3. Los mutantes del futuro y del pasado. Mutantes que hacen parte del filme X-Men: días del futuro pasado. Fuente: publicidad de la película.

El título de la película indica que, la historia transcurre entre lo que sucede en el futuro (2023) y el pasado (1973). En su viaje al pasado, Wolverine debe localizar a los mutantes de la época y convencerlos de que lo ayuden a impedir que Mystique¹⁶ asesine al científico Bolivar Trask¹⁷ porque al hacerlo, se cancelaría el *Programa Centinela*. Luego, Wolverine aparece en el futuro, en la Escuela Xavier Para Jóvenes Superdotados, y empieza a ver que todos sus amigos (mutantes) están vivos y que, el pasado cambió, según las noticias que escucha del *futuro*.

Para poder explorar el filme presentaremos dos grupos de escenas que, consideramos, nos permiten reflexionar bioéticamente sobre las interacciones entre los humanos y los mutantes, y de esta forma, apreciar las relaciones, problemas y demás situaciones que, pueden surgir de esas escenas.

Entre el pasado y el futuro: la distopía de los mutantes

Las primeras escenas se sitúan en el año 2023. El panorama es oscuro y hostil (figura 4). Se muestran vehículos de carga que van por las calles arrojando cadáveres que parecen ser humanos, se aprecian pilas de ellos por doquier. Un grupo de humanos y mutantes camina custodiado, sugiriendo sometimiento por parte de humanos. Transportadores, los vehículos que movilizan y arrojan *centinelas* (figura 5), sobrevuelan las ciudades buscando cumplir su función: encontrar mutantes y matarlos. En su mayoría, los mutantes han sido aniquilados. A los sobrevivientes los han marcado con una *M* al lado derecho del rostro, a la altura de la ceja y el ojo, para ser identificados y señalados como mutantes. Mientras transcurren estas escenas, una voz en off dice:

El futuro, un oscuro y desolado mundo. Un mundo en guerra sufriendo bajas en ambos lados, mutantes y los humanos que se atrevieron a ayudarnos. Enfrentando a un enemigo al que no podemos derrotar. ¿Estamos destinados

a recorrer este camino?, ¿destinados a destruirnos como tantas especies antes de la nuestra? o ¿podemos evolucionar justo a tiempo para cambiar... cambiar nuestro destino? ¿Está el futuro marcado?¹⁸



Figura 4. El futuro distópico. Fuente: escena de la película



Figura 5. Los centinelas en el futuro. Fuente: escena de la película

Discursos de biopolítica: el Programa Centinela y la protección de la humanidad

El siguiente grupo de escenas ocurre en Washington frente a la Casa Blanca. El presidente estadounidense presenta el Programa Centinela (figura 6), mientras pronuncia el siguiente discurso:

–“Estimados compatriotas: hoy enfrentamos la peor amenaza de nuestra historia: mutantes. Nos hemos preparado para esta amenaza, observen. El mundo jamás volverá a ser el mismo”.¹⁹



Figura 6. El Presidente de los EEUU presenta a los centinelas. Fuente: escena de la película.

Durante el discurso del presidente, los centinelas se van mostrando, estos empiezan a activarse por orden de Magneto, quien, sin que nadie se enterase, los había modificado incluyéndoles metal. Los centinelas comienzan a atacar a todos los que estaban presentes en el evento, a humanos y a mutantes por igual. El presidente, su cúpula militar y gubernamental entran a la Casa Blanca dirigiéndose a un búnker. Allí discuten acerca de lo sucedido, de cómo el mundo ahora estaba expuesto a lo que los mutantes quisieran hacer con él, y de cómo el gobierno ya no podía proteger a la especie humana. Esta escena evidencia un pensamiento y actuar biopolíticos que, los podemos entender como la forma de ejercicio del poder político que, tiene por objeto la vida biológica de los hombres (Castro, 2008).

Con su poder de controlar el metal, Magneto atrae el búnker, que está hecho de metal, hacia el exterior de la Casa Blanca. Desprende uno de los lados, dejando al descubierto a quiénes se habían resguardado allí. Manipula las cámaras de video que estaban transmitiendo en vivo el evento, para que lo enfoquen a él, y dice (figura 7):



Figura 7. Magneto menciona su discurso ante los ojos del mundo. Fuente: escena de la película.

-“Crearon estas armas para destruirnos. ¿Por qué? Porque les tienen miedo a nuestros dones; porque somos diferentes. La humanidad siempre le ha temido a lo que es diferente, pero vine a decirles, a decirle al mundo: hacen bien en temernos, somos el futuro, nosotros heredaremos esta tierra. Y cualquiera de ustedes que interfiera sufrirá el mismo destino que estos hombres, que ven atrás de mí. Se supone que hoy verían una demostración de su poder; en lugar de eso, les doy una muestra de la devastación que mi raza puede desatar contra la suya. Esta es una advertencia para el mundo. Y a mis hermanos y hermanas mutantes que me oyen les digo esto: basta de ocultarse, no más sufrimiento, han vivido escondiéndose en las sombras y con miedo mucho tiempo. Salgan. Únanse a mí. Luchemos juntos en una fraternidad de nuestra especie, un nuevo mañana da inicio este día”.²⁰

Finalmente, Mystique se transforma en el presidente, enfrenta a Magneto y decide no matar a Trask luego de mantener una conversación telepática con Xavier. Mystique deja caer el arma que portaba y se va.

Este escenario fílmico nos ha aportado elementos valiosos como, las percepciones públicas que se pueden tener sobre los seres modificados. Discursos que, fomentan la prohibición, el temor o el apoyo, la necesidad de tener legislaciones y divulgación sobre modificar o no a la especie humana. Surgen de las escenas discusiones, unas explícitas y otras sugerentes, alrededor de preguntas como: ¿debemos permitir la existencia y/o promover la creación de seres humanos modificados²¹ por medio del uso de la biotecnología? ¿La existencia de estos seres pondría en riesgo la vida de los seres humanos? ¿Permitir su existencia implica la extinción de la especie humana? ¿Hasta dónde debería llegar la biotecnología cuando su objetivo de intervención son los humanos? ¿Este tipo de filmes contribuyen a concebir *lo humano* de forma distinta? ¿Contribuyen a que cierta postura prevalezca en el espectador?

En el filme logramos apreciar que²² se defiende de manera contundente la importancia de salvaguardar *lo humano*. Esta idea se hace patente al mostrar en las escenas desoladoras que, aquí denominamos distópicas. Podemos afirmar que, la película evidencia una postura moral explícita que rechaza la idea de pensar *lo humano* de forma diferente a la forma en que actualmente lo conocemos como ser *natural inmodificable*. Que, además, no debe ser intervenido ni transformado, pues, esto implicaría superar límites que no deben ser superados, porque estaríamos ejerciendo un control absoluto sobre la vida y la supervivencia de la especie.

Ese posible futuro que aguarda a la humanidad como especie si permitimos la existencia de seres modificados, nos sitúa en una discusión *biopolítica* en la que la vida o la muerte de los modificados está en manos de personajes como Trask (el científico),²³ el poder militar (Stryker) el poder político (el Presidente de los EEUU) y la difusión de la información (en los medios de comunicación).

Frente a estas preocupaciones, cabe señalar que, si no existe una única forma de entender *lo humano* en las producciones cinematográficas o en las discusiones académicas, en las que confluyen diversas posturas filosóficas, sociológicas, antropológicas, biológicas, entre otras, ¿cómo podemos proteger *lo humano* si no tenemos una sola forma de concebirlo? ¿Qué deberíamos proteger? Y ¿realmente deberíamos o necesitamos protegerlo?

Además, podemos preguntarnos ¿tenemos derecho a cambiar la naturaleza de los seres humanos? ¿Qué es

precisamente ser humano? ¿Si cambiásemos, adónde llegaríamos? Si, por ejemplo, tuviésemos que disminuir nuestras capacidades morales para ser más inteligentes, evitar enfermedades o tener una expectativa de vida mayor en mejores condiciones ¿estaríamos dispuestos a pagar el precio? Estamos enfrentando situaciones sin precedentes, lo que nos deja en una posición de incertidumbre frente a lo que nos depara el futuro. Así, siguiendo a Harris (1992):

si dejamos de realizar cambios en los seres humanos, el resultado podría ser simplemente el de garantizar que el futuro sea mucho peor para todo el mundo de lo que tendría que ser. Si hacemos los cambios equivocados podría ocurrir lo mismo. Lo que debemos intentar aprender es a elegir responsablemente, pero no hay ningún sentido en el que no hacer nada necesariamente sea una elección más responsable que hacer algo (p. 23).

Del grupo de escenas que hablan de los viajes del pasado para impedir que Trask ponga en marcha el Programa Centinela, podemos inferir que: a) si permitimos que los mutantes sigan vivos y se reproduzcan, podrían matar a los humanos, y los humanos tal y como los conocemos desaparecerán; b) la especie humana se va a extinguir, porque los mutantes tienen una condición genética mejorada que puede ser la clave para que *a* no suceda.

La película enfatiza la preocupación por la extinción de *la especie humana* al señalar la imposibilidad de la coexistencia entre seres modificados y seres no modificados, ya que, esos seres modificados pertenecen a otra especie que, además, goza de un estatus ontológico demasiado cercano al *Homo sapiens* o incluso superior a él. Según se presenta en el filme, esto conduce al aniquilamiento de los humanos por parte de los mutantes.

Recordemos que, en el filme surgen dos posturas claras personificadas en los líderes mutantes Charles Xavier y Magneto. Xavier buscaba el equilibrio, la supervivencia y la coexistencia pacífica entre mutantes y humanos, *Homo superior* y el *Homo sapiens*. Si bien los mutantes reciben una educación enfocada en el manejo y la potencialización de sus capacidades mejoradas, esto no genera que se conciban a sí mismos como mejores o peores que los humanos. Xavier les recuerda que son distintos, lo que no necesariamente implica que se sitúe a unos por debajo de otros.

Magneto busca imponerse ante los humanos (Fonseca, 2015), a quienes rechaza por considerarlos inferiores. Ha sido perseguido y segregado por los humanos, y es un sobreviviente del Holocausto. Sus acciones pretenden reivindicar a los mutantes y ponerlos por encima de los hu-

manos, llega así a defender la necesidad de exterminarlos. Los discursos y actos de Magneto hacen que lo veamos como un dictador, pues considera que los mutantes son superiores a los humanos, defiende el tránsito por una fase en la que desaparezcan las desigualdades sociales, permitiendo el establecimiento de un equilibrio que implicaría la pérdida de algunas libertades, así, aunque él se resista a presentarse como un dictador, lo es (Rocha, 2015).

Una idea transversal a toda la película es la contraposición entre *riesgos y beneficios* a la hora de permitir la modificación de los humanos. Pues señala la problemática de tener seres modificados y seres no modificados y los peligros que entrañan los unos para los otros, por ejemplo, el dominio de unos sobre otros, la persecución, la esclavitud, la segregación y el exterminio. Además, las consecuencias que pueden generarle a una sociedad al permitir que una ideología se vuelva un asunto científico, militar y político. Pues, los mutantes subsistían con los humanos sin problemas, solo cuando Trask los señala como peligrosos y, con su muerte a manos de una mutante, empiezan a ser vistos como seres indeseables que deben exterminarse. Finalmente, los usos de la ciencia y la biotecnología para crear lo que queramos bajo ideologías como las de Trask quien, al señalar/nominar a los mutantes como peligrosos para los otros, a causa de sus características modificadas/mejoradas justifica el que deban ser eliminados.

En los filmes de *X-Men* se hace manifiesta la persecución de cualquiera que tenga una *huella genética anormal*, especialmente en *X-Men días del futuro pasado*, donde se caza a los sospechosos de ser mutantes. Ellos no serían considerados humanos, lo que equivale a decir *no protegibles* (Rocha, 2015). Esta noción permanece en las películas que hacen referencia a concebir seres distintos a los humanos como hasta hoy los conocemos: la idea de que permitir su existencia genera la destrucción de la humanidad, y la necesidad urgente de anticiparse a esa destrucción mediante la eliminación de los que tienen características modificadas, incluso a los que pueden tener modificaciones en las siguientes generaciones.

Teniendo como referente los grupos de escenas sobre las decisiones que toma el presidente de los Estados Unidos, podemos decir que, las condiciones extremas para llegar a esa toma del poder por parte de unos pocos y de determinar el destino del resto de los existentes se basa en una ideología imperante que se mantiene en las películas de ciencia ficción donde hay una preocupación manifiesta por la necesidad de proteger *la naturaleza humana* contra todas aquellas intervenciones que puedan

ponerla en riesgo de ser alterada. Y así es como: “el campo de concentración no nace del derecho común, sino del estado de excepción, el mismo que existe en el planeta dominado por los Centinelas, un auténtico “infierno construido por el hombre” (Rocha, 2015, pp. 25-26).

El estado de excepción se establece desde que una ideología imperante se hace la única versión posible. Esta se encarna en los discursos que mantiene Bolívar Trask, al presentar a los mutantes como seres peligrosos que deben ser exterminados, pues al despojarlos de la condición que los hace humanos o cercanos a los humanos, es como se pueden generar decisiones políticas, así,

antes de imponer el estado de excepción, se debe deshumanizar al mutante, aunque sea una contradicción o un imposible y el mutante nunca haya sido considerado como un humano. [...] Esa otra cosa, que sirve para describirlo, es desplazada hacia la inhumanidad, abriéndose así la posibilidad de un exterminio sin consideraciones éticas o morales (Rocha, 2015, pp. 25-26).

Nuestro filme también nos advierte del riesgo al que nos podemos enfrentar al permitir el uso de la biotecnología enfocada en la detección y eliminación de seres (mutantes) modificados genéticamente que, nos impida concebirlos como humanos. Los centinelas identifican/diferencian a los mutantes mediante la detección del gen X, el gen que hace que sean mutantes -no humanos- clasificándolos como parte de una minoría genética que, además de estar plenamente *marcada* por medio de la

“M” en la parte superior del párpado,²⁴ debe someterse a un grupo de humanos que se ha tomado el poder. Esta toma del poder evoca sucesos históricos en los que el final del camino es el *campo de concentración destinado a las minorías*, ya sean mutantes o judías, ambas marcadas con el símbolo que las convierte en víctimas (la “M” de Mutantes o la estrella de David judía) (Rocha, 2015).

La referencia a los campos de concentración como destino de las minorías que son perseguidas hasta ser destruidas ha sido estudiada por Hannah Arendt en *Proyecto de investigación sobre los campos de concentración*, citada por Rocha (2015), donde escribió: “el totalitarismo tiene como objetivo último la dominación total de la experimentación del dominio total, porque, siendo la naturaleza humana lo que es, este objetivo solo puede alcanzarse en las condiciones extremas de un infierno construido por el hombre” (pp. 25-26).

Como menciona Harris, no resulta convincente el hecho de prohibir que se lleven a cabo las intervenciones sobre los humanos. Si, como ya hemos mencionado, estamos en la esfera de la incertidumbre acerca de lo que puede ocurrir, no significa que lleguemos a un punto donde por temor no se haga nada más. Culturalmente, el hombre también ha cambiado y habría que preguntarse si debería servirse de la tecnología para modificar características o capacidades que, antes estaban restringidos, como los que podríamos incluir bajo la noción de *lo propiamente humano*.

Referencias

- Biniek, M. y Lynch, J. (2005). Technocomics. En *Encyclopedia of science, technology and ethics*, pp. 1893-1897. Farmington: Thomson Gale.
- Bryce, I., Ziskin, L., (productores) y Raimi, S. (director). (2002). *Spider-man*[cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Entertainment.
- Castro, E. (2008). Biopolítica: de la soberanía al gobierno. *Revista latinoamericana de filosofía*, 34(2), pp. 187-205. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-73532008000200001&lng=es&tlng=es
- Capotorti, F. (1977). *Study on the Rights of Persons Belonging to Ethnic, Religious and Linguistic Minorities*. Nueva York: United Nations Economic and Social Council, Commission on Human Rights, Sub-commission on Prevention of Discrimination and Protection on Minorities.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- de Miguel Beriain, I. (2011). Quimeras e híbridos: ¿Problema ético o problema para la ética? *Dilemata*, (6), pp. 101-122. Recuperado de <http://dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/94/98>
- Deschênes, J. (1985). *Propuesta Relativa a una Definición del Término Minoría*. United Nations: Doc. E/CN.4/Sub.2/1985/31.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. España: Editorial Lumen.
- Feige, K., Arad, A. (productores) y Favreau, J. (director). (2008). *Ironman*[cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Estudios.
- Fonseca, R. (2015). La patrulla X original. Principio y final. En E. Cucurella y A. Pareja (Ed.), *Hijos del átomo. Once visiones sobre la patrulla X*, pp. 11-18. Barcelona, España: Alpha Decay.

- Harris, J. (1992) *Supermán y la Mujer Maravillosa*. Las dimensiones éticas de la biotecnología humana. Madrid: Editorial Tecnos.
- Kirby, D. (2008). The Devil in Our DNA: A Brief History of Eugenics in Science Fiction Films. *Literature and Medicine* 26, no. 1 (Spring 2007), (pp. 83–108). The Johns Hopkins University Press.
- Lipovetsky, G., y Serroy, J. (2009). *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Malory, M. (2011). *The Characters and their universe*. Nueva York: Marvel Characters, Inc Barnes & Noble, Inc.
- Morris, T. y Morris, M. (2010) *Los superhéroes y la filosofía*. Barcelona, España: Blackie Books.
- Pedraza, N. (2017). *X-Men y la experimentación científica*. VI Congreso online de Ética y Cine, Agosto-Octubre 2017. Recuperado de: <http://www.eticaycine.org/X-Men>
- Rocha, S. (2015). El futuro: un mundo oscuro y desolador. En E. Cucurella y A. Pareja (Ed.), *Hijos del átomo. Once visiones sobre la patrulla X*, pp. 19-33. Barcelona, España: Alpha Decay.
- Singer, B., Kinberg, S., Donner, L., Parker, H. (productores) y Singer, B. (Director). (2014). *X-Men: días del futuro pasado* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos y Reino Unido: Twenty Century Fox Home Entertainment.
- Shuler Donner, L., Kinberg, S., Reynolds, R. (2018). *Deadpool 2* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Kinberg Genre, Maximum Effort, The Donners' Company, TSG Entertainment, Marvel Entertainment.
- Shuler Donner, L., Kinberg, S., Singer, B. (productores) y Kinberg, S. (director). (2019). *Dark Phoenix* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Entertainment, 20th Century Fox, Walt Disney.
- Velasco, U. (2015). Hombres en la encrucijada. En E. Cucurella y A. Pareja (Ed.), *Hijos del átomo. Once visiones sobre la patrulla X*, pp. 55-64. Barcelona, España: Alpha Decay.
- Winter, R., Jackman, H., Shuler Donner, L., Palermo, J., Donner, R. (productores) y Hood, G. (director). (2009). *X-Men Origins: Wolverine* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Twenty Century Fox, The Donners' Company, Seed Productions.
- Sobre las características de los X-Men. <http://marvel.com/characters>

¹ https://www.imdb.com/search/title?title_type=feature&keywords=superhero&sort=your_rating_date,asc&start=201&explore=genres&ref_=adv_nxt

² <https://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?view=main&sort=gross&order=DESC&pagenum=1&id=superhero.htm>

³ Distopía se entiende como una sociedad ficticia indeseable en sí misma.

⁴ Podría definirse como un grupo de personas que difieren de la mayoría porque cuentan con características diferentes como la raza, la etnia, la religión, la condición sexual o incluso el idioma que tienen. Así, tenemos minorías étnicas, culturales, religiosas. Las minorías incluyen a los grupos que son menos numerosos que el resto de la población de un estado; no están en una posición dominante, residen en el Estado, siendo ya sea ciudadanos o un grupo con vínculos estrechos y de larga data con el Estado, poseen características étnicas, religiosas o lingüísticas que difieren de aquellas del resto de la población. Y muestran un sentido de solidaridad, aunque solo sea implícito, dirigido hacia la conservación de su identidad colectiva distintiva (Capotorti, 1977; Deschênes, 1985). Por lo general se reconoce que los grupos minoritarios incluyen minorías nacionales, étnicas, culturales, lingüísticas y religiosas, así como algunos inmigrantes, refugiados, pueblos indígenas y tribus. También es importante tener en cuenta que es más probable que las minorías sean discriminadas o marginalizadas y pueden desarrollar un aumento de lealtad hacia el grupo como resultado de las relaciones discriminatorias y marginalizadas dentro del estado.

⁵ Cuenta con protagonistas latinos: Sunspot, afrodescendientes: Bishop, Storm, Spyke, asiáticos: Blink, Warpath, por mencionar algunos.

⁶ Hay organismos que provienen del cruce de animales de diferentes especies, como es el caso de perros con lobos, o caballos con burros. También, podemos encontrar quimeras artificiales, creadas a partir, por ejemplo, de la transferencia de células cerebrales de fetos de codorniz al cerebro de fetos de pollo. Es más, algunos científicos han transferido células madre embrionarias humanas a blastocitos de ratón (de Miguel Beriain, 2011). En la mitología también encontramos seres formados por diferentes animales con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de serpiente, o seres con varias cabezas de diferentes especies. Para el caso de los X-Men, tenemos personajes como Beast: híbrido entre simio y humano, Toad: híbrido entre humano y sapo. Por mencionar algunos.

⁷ Como Mystique y Nightcrawler.

⁸ Pastor estadounidense que luchó por el reconocimiento de los derechos civiles de los afroamericanos, rechazó la Guerra de Vietnam, la segregación, la pobreza, las malas condiciones laborales de los empleados, todo esto por medios no violentos, lo que hizo que le otorgaran el Premio Nobel de Paz en 1964, fue asesinado en 1968.

⁹ Orador y ministro religioso estadounidense que defiende los derechos de los afroamericanos, aunque algunos consideran que se fue al extremo de declarar, que la vía no violenta, no era la solución y que era necesaria una emancipación de los afrodescendientes tomando el control del gobierno y las comunidades.

- ¹⁰ Cabe mencionar que nuevas películas se han ido generando como *Deadpool 2* (Leitch, 2018), *Dark Phoenix* (Kinberg, 2019)
- ¹¹ Saga: conjunto de filmes que comparten personajes o el argumento principal. Estas obras, que aparecen a lo largo de los años, conforman un universo de ficción, donde hechos contados en una obra pueden remitir a otros narrados en libros o películas precedentes.
- ¹² Por mencionar un ejemplo, podemos ver las diferencias entre el William Stryker de *X-Men: Orígenes Wolverine* (Hood, 2009) y el de *X-Men: días del futuro pasado*. Representado por actores diferentes y con rasgos que evidencian la discontinuidad entre las sagas.
- ¹³ Cabe señalar que, posteriormente, se han lanzado más películas abriendo nuevas líneas temporales como lo son: *Deadpool 2* y *DarkPhoenix* que hace parte de la tercera saga.
- ¹⁴ Centinelas: Son robots/armas que pueden copiar las características de los mutantes y se enfrentan con ellos hasta matarlos. Fueron creados por Bolivar Trask para cazar mutantes y eliminarlos. Hacen parte del Programa Centinela que busca identificar el gen x y destruir a todo el que lo posea o pueda desarrollarlo. <http://marvel.com/characters/2045/sentinel>
- ¹⁵ Logan/Wolverine: Mutante que posee la capacidad de regenerar áreas dañadas o destruidas de su estructura celular a un ritmo mucho mayor que el de un humano ordinario. Tiene inmunidad a venenos, muchas medicinas y enfermedades. No envejece al ritmo normal de otros seres vivos, él lo hace más lento. Tiene garras de metal que puede desplegar de sus manos. Fue sometido por Stryker a un experimento para Crear el Arma X, donde le cambiaron su aparato óseo por uno de adamantium, un metal indestructible”. <http://marvel.com/characters/66/wolverine>
- ¹⁶ “Raven/Mystique: Mutante que puede cambiar los átomos de su cuerpo para duplicar a cualquier humanoide de cualquier sexo, llevando cualquier tipo de ropa. Precisamente ella puede duplicar otra persona patrón de retina, dedos, palma, patrones de poros de la piel y las cuerdas vocales. Tiene retraso de la edad, mayor curación e inmunidad a los medicamentos y venenos. En los filmes, aparte de adoptar la apariencia física de quien imita, para el caso de los mutantes, logra adoptar sus poderes también”. <http://marvel.com/characters/1552/mystique>
- ¹⁷ “Bolivar Trask: Humano, antropólogo y científico que crea el Programa Centinela y experimenta con mutantes”.
- ¹⁸ Singer, B., Kinberg, S., Donner, L., Parker, H. (productores) y Singer, B. (Director). (2014). *X-men: días del futuro pasado* [cinta cinematográfica]. EEUU y Reino Unido: Twenty Century Fox Home Entertainment.
- ¹⁹ Singer, B., Kinberg, S., Donner, L., Parker, H. (productores) y Singer, B. (Director). (2014). *X-men: días del futuro pasado* [cinta cinematográfica]. EEUU y Reino Unido: Twenty Century Fox Home Entertainment.
- ²⁰ Discurso de Magneto. Singer, B., Kinberg, S., Donner, L., Parker, H. (productores) y Singer, B. (Director). (2014). *X-men: días del futuro pasado* [cinta cinematográfica]. EEUU y Reino Unido: Twenty Century Fox Home Entertainment.
- ²¹ De acuerdo al contexto que hemos venido presentando, los humanos modificados o mejorados están personificados por los mutantes.
- ²² Y nos atrevemos a afirmar que en todos los filmes de superhéroes y en los que muestran la intervención de la biotecnología sobre la vida humana.
- ²³ Al mostrar a los mutantes como seres peligrosos, sencillamente, por tener unas características diferentes, y, al defender la idea de que, permitir su existencia implicaba la desaparición de la especie humana.
- ²⁴ En el cómic los mutantes se marcaban con una M, los humanos con una H y los que podrían tener descendientes mutantes con una A, incluso en generaciones muy posteriores. Esto permite plantearnos el interrogante ¿estaríamos dispuestos a permitir marcas identificadoras a aquellos seres que fueran modificados genéticamente?

Mujer Maravilla y Capitana Marvel. Aproximaciones divergentes a las éticas feministas

Wonder Woman | Patty Jenkins | 2017 / *Captain Marvel* | Anna Boden, Ryan Fleck | 2019

Julián Rodríguez Cely*

Universidad El Bosque, Colombia

Recibido: 13 de mayo 2019; aceptado: 21 de junio 2019

Resumen

En este ensayo se abordan dos películas con superheroínas como protagonistas, un género relativamente reciente en el cine que ha demostrado tener una gran acogida entre los aficionados, que además tiene una novedosa y emocionante forma de contar historias de acción. La primera película es producida por DC Comics y Warner studios, *Mujer Maravilla* (Jenkins, 2017). La legendaria amazona, heredera de los dioses olímpicos y una de los líderes de la liga de la justicia, una heroína prototipo de las éticas femeninas del cuidado. La otra película es de Marvel comics, *Capitana Marvel* (Bodoen y Fleck, 2019), una increíble piloto que por un acto de azar obtiene superpoderes de orígenes alienígenas y termina convirtiéndose en la más fuerte de Los Vengadores, y un elemento clave de la nueva superproducción de esta editorial, una representante de las éticas feministas liberales. Las dos superheroínas tienen distintos orígenes y además características que pueden asociarse a distintas corrientes de éticas feministas. La Mujer Maravilla basa su desarrollo moral en la equidad, defiende ciertas características de la mujer y su devoción al cuidado, y por otro lado, la Capitana Marvel es una líder competitiva quien tiene un desarrollo en búsqueda de la igualdad de género ante la adversidad y los conflictos de poder. Este ensayo pretende evidenciar las diferencias de estos personajes y sus asociaciones morales divergentes, y cómo esto determina una particular representación de mujer ideal que parece tener cada editorial de comic.

Palabras Clave: Capitana Marvel | Mujer Maravilla | éticas feministas | feminismo liberal | éticas del cuidado.

Wonderwoman and Captain Marvel Diverging: approaches to feminist ethics

Abstract

In this essay are addressed two exciting films where female superheroes are protagonists. This is a recent movie genre that is having a great reception among fans, this is as a novel way of telling action stories. The first film, produced by DC comics and Warner studios, *Wonder Woman* (Jenkins, 2007), the legendary Amazon, heiress of the Olympian gods and one of the leaders of the justice league, a prototype heroine characteristic of feminine ethics of care. The other film is from Marvel Comics, *Captain Marvel* (Bodoen y Fleck, 2019), an incredible pilot, who by an act of chance gets superpowers of alien origins and becomes the strongest avenger and a key element of the new super production of this publishing house, being a representative of the Ethical feminist liberals. Each of these superheroes has different origins and also has characteristics related to the current feminist ethics. The wonder woman bases her moral development on equity, the special characteristics of women and their devotion to care. On the other hand, Captain Marvel, a competitive leader who has a development in the pursuit of gender equality in the face of adversity and power conflicts. This essay wants to evidence the differences of these characters and their divergent moral associations, and how this determines a particular representation of the ideal woman who it seems to have each of the comic book publisher.

Key Words: Captain Marvel | Wonder Woman | feminist ethics | liberal feminism | care ethics.

Introducción

El universo de los comics y los superhéroes ha llegado con fuerza al séptimo arte y ha permanecido como uno de los géneros más populares en las últimas dos décadas. Una faceta que se encontraba inexplorada en esta nueva *era dorada* del comic es la de películas de super-

héroes con protagonistas femeninas, pero en los últimos años han llegado a la gran pantalla dos personajes femeninos con súper poderes y emocionantes historias, con películas propias.

La primera película es una precuela del filme *Batman vs Superman: el amanecer de la justicia* (Snyder, 2016), donde se presenta al último miembro de esta legendaria

* edjulianroce@gmail.com

trinidad de DC: *Mujer Maravilla* (Jenkins, 2017), una icónica amazona que desciende dioses olímpicos y hereda su poder.

La segunda película es una apuesta de Marvel Comics: *Capitana Marvel* (Boden, 2019), la antesala a la súper producción *Avengers: Endgame* (Russo, 2019). La ansiada llegada de esta superheroína actúa como un refuerzo para la saga, ya que es una humana con poderes alienígenas, llegándose a considerar la vengadora más fuerte del grupo.

Ambas películas fueron grandes éxitos taquilleros, abriendo camino a nuevas producciones de superheroínas como protagonistas; tal es así, que en los próximos meses de 2019 llegarán al cine las producciones *Fénix oscuro* (Kinberg, 2019) (Jean Grey- de la saga Xmen) y *Viu-da negra* (precuela de la saga Avengers).

Tanto *Mujer Maravilla* como *Capitana Marvel* traen historias llenas de acción y emoción que reclutaron millones de aficionados. Sus películas muestran a asombrosas superheroínas con formas distintas de enfrentar la adversidad y con personalidades y motivaciones distintas, que les otorgan un desarrollo ético divergente.

El objetivo de este ensayo es realizar un análisis de ambos personajes y encontrar si en realidad ambas casas editoriales del comic, tanto *DC comics* como *Marvel*, plantean un mismo tipo de superheroína o tienen visiones divergentes. Para lo anterior se inicia con un recuento histórico del origen de los personajes en el cómic, luego un análisis argumental de sus películas y, en base a las características de cada personaje, se busca una articulación con las éticas feministas, concluyendo con unas conclusiones.

La Mujer Maravilla



Recuperado de www.warnerbros.com (Jenkins, 2017)

Su nombre es Diana. Es la más asombrosa amazona, sabia como Atenea, fuerte como Heracles, rápida como Hermes y hermosa como Afrodita. Su primera aparición en el mundo del comic fue en *All-star comics #8* (Martson, 1941). Fue moldeada en barro por bendición de los dioses olímpicos a la reina Hipólita de la isla Temiscira (hogar y santuario de las inmortales amazonas), y recibió su nombre en honor a la piloto Diana Trevor, heroína extranjera que murió por proteger la isla. Diana es criada e instruida por más de 3000 hermanas amazonas, bajo el ojo sobreprotector de su madre (Jiménez, 2006).

La película *Mujer Maravilla* se estrenó en mayo de 2017 producida por DC Comics y Warner Bros Pictures, dirigida por Patty Jenkins y protagonizada por Gal Gadot. Es la primera película de súper héroes dirigida por una mujer y es el segundo filme donde Gadot interpreta este personaje.

La historia se lleva a cabo al final de la primera guerra mundial. Inicialmente se muestra la paradisíaca isla de Temiscira, donde se desarrolla la niñez y juventud de Diana, que crece junto a su madre, la reina Hipólita, quien evidentemente la sobreprotege, y su tía, la general Antíope, quien desea entrenarla en combate. Ante la insistencia de Diana y Antíope la reina permite su entrenamiento. Diana muestra dotes extraordinarias pero también falta de control de sus habilidades. Un día un piloto estadounidense, Steve Trevor, atraviesa con una avioneta el velo invisible que protege la isla y se estrella en la costa. Es hallado por Diana pero lo siguen soldados alemanes, entonces ella y sus hermanas lo rescatan, con la trágica muerte de Antíope durante el ataque. Al ser interrogado, Steve cuenta de “*la guerra que terminará todas las guerras*”, como se conoció a la primera guerra mundial. Esto incita a Diana a ir a enfrentar al Dios de la guerra “Ares” junto a Steve, pues ella se educó con las historias de los dioses olímpicos y cree firmemente que las amazonas poseen una espada que va a poder derrotarlo. Toma el arma y abandona la isla junto a Steve.

Llegan entonces a Londres, donde la amazona descubre un nuevo mundo lleno de maravillas, pero también de miseria y maldad. Steve, como espía, informa a sus jefes sobre el plan del General Ludendorff y la Doctora Veneno de crear un gas que pueda destruir las máscaras de protección, lo que cambiaría el rumbo de la guerra que se creía próxima a terminar. Sin embargo, sus jefes deciden no intervenir. Diana y Steve forman un equipo que logra atravesar el frente de la guerra. Ella va armada únicamente con un escudo y una espada, lo cual inspira a muchos – por el gran poder y la protección que le da a los inocentes.

Posteriormente, la protagonista encuentra al general Ludendorff, pero no logra detenerlo antes que el libere su gas destruyendo un pueblo. Ella está segura que él es Ares, y logra derrotarlo pese a que él adquiere súper-fuerza por un gas desarrollado por la Doctora Veneno. Sin embargo, se da cuenta que estaba equivocada y entiende que la guerra no es algo sobrenatural si no algo implícito en la humanidad.

Finalmente aparece el verdadero Ares, quien estuvo enmascarado como el jefe de Steve, y se inicia una épica batalla que parece desigual a favor del dios de la guerra. Él rompe su espada y le revela a Diana que la verdadera asesina de dioses es ella misma, ya que es la hija de Zeus, el Rey de los Dioses; también le hace entender que la humanidad es detestable, que él no fue quien generó la guerra sino que solo da las herramientas a las personas para hacerla.

Durante la batalla se generan múltiples explosiones y en varias oportunidades se ve a la amazona prácticamente derrotada. Steve descubre que hay un avión lleno de bombas de gas que pretende llegar a Londres. Durante una explosión se detiene momentáneamente la confrontación entre Diana y Ares, y Diana y Steve se encuentran. Él le dice algo que no logra comprender debido al ruido del estallido, Steve corre hacia el avión y se reinicia la lucha. Diana parece derrotada, y en ese momento se ve estallar el avión en el que iba Steve, salvando así a Londres.

Diana, llena de tristeza, rabia y dolor, muestra un poder inconmensurable, derrotando a decenas de soldados y atacando a Ares. Él le propone una unión argumentando lo detestable de la humanidad, le ofrece la vida de la Doctora Veneno, y en este momento Diana levanta un tanque sobre ella pero se detiene y comprende las últimas palabras que le dijo Steve: *“Tengo que ser yo. Yo puedo salvar este día. Tú puedes salvar el mundo. Ojalá tuviéramos más tiempo, Te amo”*. Diana perdona la vida de la Doctora Veneno y con un poder aun mayor al que previamente mostró, supera la fuerza de Ares dándole un monumental golpe con el que lo elimina y pone fin a la guerra.

Mujer Maravilla: *“Se equivoca con ellos. Son todo lo que usted dice, pero también mucho más.”*

Ares: *“¡Mentira! ¡No merecen tu protección!”*

Mujer Maravilla: *“No se trata de merecer, Se trata de lo que uno cree. Y yo creo en el amor.”*

Durante el desarrollo de esta película, Diana representa la divinidad de la mujer y su capacidad de amar y cuidar a otros. Es una Amazona criada en una comuni-

dad de mujeres donde se cuidan entre ellas, su misión es acabar con la guerra y proteger a los que no pueden protegerse. Su desarrollo moral está muy próximo al de la ética del cuidado, también llamada ética femenina, que se fundamenta en valores y perspectiva femenina para la resolución de problemas y busca acabar con problemas de discriminación, desigualdad, exclusión y opresión (Gilligan, 2013).

La principal exponente de las éticas del cuidado es Carol Gilligan, psicóloga que cambia las ideas dominantes en cuanto al desarrollo moral de hombres y mujeres. En su libro *In a different voice. psychological theory and womens devepment* (1982), critica las ideas de un subdesarrollo moral en el género femenino, presentes hasta ese momento, que se fundamentaban en las teorías de Lawrence Kohlberg. Estas teorías señalaban que el desarrollo moral de los niños se dividía en seis etapas: las primeras etapas estaban orientadas a evadir el castigo, luego a una moral convencional y luego las más avanzadas eran de tipo contractualista y de obedecer reglas universales. Él pensaba que las niñas permanecían en etapas menos desarrolladas, lo cual es fuertemente criticado por Gilligan quien argumenta que las mujeres no son moralmente menos desarrolladas, si no que presentan una voz moral diferente y que esta había sido acallada por los estudios realizados por hombres (Gilligan, 2013; Ortiz, 2014; Stanford, 2008).

La ética femenina o del cuidado no se basa en competitividad o combatividad sino en el ser colaborativo y poner énfasis en relaciones personales, más que en la individualidad. Por el contrario, la identidad de los hombres se constituye a partir de autonomía, separación e independencia entre otros. Para Gilligan (1982) la identidad de las mujeres se construye desde valores el apego, la interdependencia y la relación con otros (Gilligan, 2013; Ortiz, 2014).

La Capitana Marvel



Recuperado de <https://tboenpantalla.com> (Boden, 2019)

Carol Danvers debuta en el comic *Marvel Super-Heroes #13* (Thomas, 1968), con fecha de portada de marzo de 1968. Es una coronel de las Fuerzas Aéreas de Estados Unidos y la jefa de seguridad de la instalación de la NASA. Trabaja con Dr. Walter Lawson, alter ego humano de Mar-Vell, el héroe Kree renegado, conocido como Capitán Marvel.

En un cómic posterior es secuestrada por el comandante Kree Yon-Rogg. Durante el combate entre él y el Capitán Marvel, la energía del arma llamada Psico-Magnetón, acabaría liberándose en Mar-Vell y en Carol, lo que genera una fusión entre el ADN Kree de Mar-Vell y el de Carol, proporcionándole así unas habilidades sobrehumanas similares a las que poseía el Capitán Marvel.

Capitana Marvel llega en un momento histórico en el que la lucha de los derechos civiles y de los movimientos de liberación femenina están en pleno furor, lo que permitió una inclusión y empoderamiento de los personajes femeninos en los comics de mediados de los 70s: en *Ms Marvel # 1* (Conway, 1977), y luego reinventada para *Ms. Marvel #20* (Alday, 2019; Claremont, 1987; León, 2018)

En el 2019, Carol Danvers llega finalmente al cine con la película *Capitana Marvel*, producida por Marvel Studios y Walt Disney Studios, escrita y dirigida por Anna Boden y Ryan Fleck, y protagonizada por Brie Larson. La historia está ambientada en el año de 1995 en el planeta Hala, la capital del imperio Kree, donde la protagonista se desempeña como miembro de un escuadrón de guerreros de elite. Carol sufre recurrentes pesadillas que involucran a una mujer mayor y a su comandante Yon-Rogg, pero no entiende su significado. Su comandante y la entidad de inteligencia artificial gobernante del imperio (la inteligencia suprema) tratan de persuadir a Carol de controlar sus emociones como medio para combatir las pesadillas (Boden, 2019).

El imperio kree tiene una raza rival, unos seres cambiaformas conocidos como los Skrull. Cuando el escuadrón kree de elite intercepta una de las operaciones enemigas, se produce un enfrentamiento y Carol es capturada. Logra escapar terminando en una cápsula de escape que se estrella en el planeta Tierra. Seguida por los Skrull conoce a dos integrantes de una organización secreta llamada Shield, los agentes Coulson y Fury, y con su ayuda investiga sus pesadillas y descubre que en realidad son recuerdos, que ella es humana, que fue una piloto de la fuerza aérea de Estados Unidos sin embargo no entiende como llegó ser miembro del imperio.

En su búsqueda de la verdad encuentra a quien fue su mejor amiga, Rambeau, quien le cuenta cómo Carol des-

apareció al probar un motor de avión experimental para Dra. Wendy Lawson, la mujer que ve en sus pesadillas. Carol logra recordar el incidente durante el cual supo que la Doctora Lawson era en realidad MarVell, una ex agente Kree quien traiciona al imperio debido a entender lo injusto de la guerra contra los Skrull, y trató de ayudar a huir a los refugiados construyendo un motor espacial experimental pero fue interceptada por Yon-Rogg y su escuadrón. Durante el incidente MarVell, gravemente herida, le pidió a Carol que destruyera el motor para evitar que esa tecnología llegara a los Kree. Cuando Carol lo destruyó, absorbió su energía y perdió su memoria, momento en el cual el escuadrón la llevó al planeta Hala.

Talos, uno de los Skrull refugiados y encubiertos en la Tierra, es quien la lleva a una nave oculta en órbita donde esconden el Tesseract (gema del infinito del espacio), fuente de poder del motor. Carol es capturada por su antiguo equipo Kree de elite y es obligada a entrar a la realidad virtual de la inteligencia suprema; allí es donde descubre como desactivar un implante que limitaba sus habilidades. Al liberarse, da a entender cómo siempre ha estado en desventaja, lo cual se puede interpretar como la liberación de las personas oprimidas; sin embargo, gracias a este nuevo poder, puede repeler las fuerzas intergalácticas de Ronan, el guerrero de Kree que aparece como antagonista en la primera película de los *Guardianes de la Galaxia* (Gunn, 2014). Carol desciende a la tierra y derrota a Yon-Rogg, le perdona la vida y lo envía de nuevo a la galaxia con un mensaje para la inteligencia suprema en el que dice que ella acabará con la guerra entre las razas alienígenas.

Capitana Marvel: “*He estado luchando con un brazo detrás de mi espalda, ¿qué pasa cuando finalmente esté en libertad?*”

Carol Danvers lucha contra opresión. En primer lugar, la propia, con recuerdos de su niñez y juventud donde enfrentaba conflictos de subordinación y poderes por género. Es un personaje femenino con características clásicamente atribuidas a personajes masculinos, su visión es feminista en cuanto lucha contra el poder, dominación y subordinación patriarcal. Sin embargo, existen otras corrientes feministas liberales, marxistas, radicales, socialistas, multiculturales, globales, existencialistas, psicoanalíticas, culturales, posmodernas y ecológicas, las cuales tienen en común que han ofrecido diferentes soluciones confluyendo en la búsqueda de la igualdad de género (Ortiz, 2014; Stanford, 2008).

El personaje de la capitana Marvel puede ser considerada como una representante de las feministas liberales

con la búsqueda de vinculación de derechos a la mujer. Esta corriente considera que la subordinación femenina se basa en un conjunto de reglas informales y leyes formales que bloquean el éxito de las mujeres. Es una corriente ética que lleva al menos un par de siglos en desarrollo, desde Wollstonecraft hasta Simone de Beauvoir, y sus ideas en general buscan la igualdad, la autonomía, la libertad individual y el reconocimiento de los derechos de las mujeres. Es una ética igualitaria, que confiere a hombres y mujeres el mismo estatus moral (Ortiz, 2014; Stanford, 2008).

Para Alison Jaggar, una representante más moderna de esta corriente, las mujeres no deben centrarse en hacer del mundo un lugar mejor para todos en general; más bien, su objetivo principal debería ser hacer del mundo un lugar mejor para las mujeres, superando su continua opresión bajo el patriarcado (Stanford, 2008).



Recuperado de www.warnerbros.com (Jenkins, 2017)



Recuperado de <https://marvel-cinematicuniverse.fandom.com> (Boden, 2019)

Conclusiones

Ambas superheroínas son personajes cruciales en cada uno de sus universos del comic, sin embargo ejercen su poder de forma distinta. Mientras la Mujer Maravilla, guiada por una ideología afín a las éticas del cuidado, enfatiza la perspectiva interpersonal y de dependencia mutua, es el punto de unión de la Liga de la Justicia y pese a

ser en extremo poderosa sobresale por su preocupación y dedicación a otros; la Capitana Marvel es un personaje que evoluciona de ser un personaje secundario en el comic y tomar los poderes de su novio en un accidente, hasta abrazar de forma entusiasta valores como la individualidad y la autonomía y usarlos como bandera de lucha por la igualdad de género.

La amazona descendiente de dioses griegos es un miembro permanente de la trinidad clásica de DC comics donde junto a su compañero Kryptoniano y al vigilante de ciudad Gótica lideran una extensa liga de superhéroes con increíbles habilidades. Nadie duda de por qué Diana es una de los tres líderes, y pese a que en sus orígenes también pudo estar opacada por la discriminación de género, la mayor parte del desarrollo de este personaje ha estado en la grandeza. En cambio la vengadora más fuerte de Marvel Comics llega a esta posición compitiendo arduamente, parece ser más difícil para un personaje femenino triunfar en esta editorial –ahora estudio– sin embargo, ella ha llegado a imponerse en este selecto grupo de superhéroes.

Diana basa sus acciones y sus justificaciones más en la afectividad que en la racionalidad, contrario a lo usual en Carol. Para la Amazona nacida y criada en una comunidad de hermanas y por bendición de los dioses, su lugar en el mundo es único y ella parece luchar por una equidad con un pensamiento acorde a las éticas del cuidado. Por su parte, Carol, que lidia desde joven con la lucha por competir y sobresalir en un mundo patriarcal, en lucha constante por combatir su emocionalidad, parece estar en bandera de la igualdad y es consistente con las ideas feministas liberales.

El personaje de Diana tiene un deseo por proteger a otros ya que cree en el amor, y Carol lucha contra la opresión y busca un terreno igualitario para los géneros.

Desde un enfoque ético o bioético entendemos al mundo compuesto de una extensa gama de pluralidad y, por lo tanto, altamente heterogéneo, por lo que estos modelos de superheroínas distintas en cuanto a sus enfoques éticos tendrán asimismo adeptos distintos, pero ambas ideas de súper heroínas son realmente dignas de admiración.

Referencias

- Alday, D. (9 de 05 de 2019). *Captain Marvel: origen e historia de Carol Danvers*[Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://www.superaficionados.com/captain-marvel-origen-historia/>
- Claremont, C. (1987). Ms. Marvel #20. *Ms. Marvel*. New York: Marvel
- Conway, G. (1977). Ms. Marvel #1. *Ms. Marvel*. New York: Marvel
- Feige, K. (productor) y Bodoen, A. y Fleck, R. (directores). (2019). *Capitana Marvel* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Feige, K. (productor) y Gunn, J. (director). (2014). *Guardianes de la Galaxia*[cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Feige, K. (productor) y Russo, A. y Russo, J. (directores). (2019). *Avengers: Endgame* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Gilligan, C. (1982). *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Massachusetts: harvard university press.
- Gilligan, C. (2013). *La ética del cuidado*. Barcelona: Cuadernos de la Fundació Víctor Grífols.
- Johns, G., Snyder, Z., Snyder, D., Berg, J. (productores) y Jenkins, P. (director). (2017). *Wonder Woman* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: DC films.
- Jiménez, P. (2006). *DC Comics enciclopedia: la guía definitiva de los personajes del universo DC*. Barcelona: Auto-editor.
- León, A. (agosto de 2018). *La historia de Carol Danvers/Capitana Marvel*[Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://www.smas-hmexico.com.mx/marvel/historia-carol-danvers-capitana-marvel/>
- Marston, W. M. (1941). *All Star Comics*. Estados Unidos: National Periodical Publications.
- Ortiz, G. (2014). Ética feminista, ética femenina y aborto. Recuperado de: https://www.academia.edu/3735693/Etica_feminista_%20-%20%C3%A9tica_femenina_y_aborto
- Roven, C. y Snyder, D. (productores) y Snyder, Z. (director). (2016). *Batman vs Superman: el amanecer de la justicia* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: DC Entertainment; Atlas Entertainment; RatPac-Dune Entertainment; Cruel and Unusual Films.
- Schuler Donner, L., Kingberg, S., Singer, B. (productores) y Kinberg, S. (director). (2019). *Dark Phoenix* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: The Donners' Company; Kingberg Genre; TSG Entertainment; Marvel Entertainment; 20th Century Fox.
- Stanford. (2008). *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de: <https://stanford.library.sydney.edu.au/archives/sum2008/entries/feminism-ethics/#FemistAppEth>
- Thomas, R. (1968). Marvel Super-Heroes # 13. *Marvel Super-Heroes*. New York: Marvel

Bajo el signo de un dios salvaje: escenarios contemporáneos del superhéroe

Ivan Pintor Iranzo*

Universitat Pompeu Fabra, España

Recibido: 24 de junio 2019; aceptado: 9 de julio 2019

Resumen

Más allá de su dimensión mitológica, las adaptaciones cinematográficas de los superhéroes Marvel ofrecen una completa pedagogía acerca de las concepciones contemporáneas sobre la relación entre cuerpo, tecnología y mutación. A lo largo de la historia del cómic de superhéroes, la transformación del mito ha evolucionado a través del desdoblamiento original del héroe, la necesidad de mantener doble identidad y la mutación hacia espacios narrativos vinculados, por una parte a lo onírico y por otra hacia un campo de tensión filosófica entre el transhumanismo y lo posthumano. El presente artículo realiza un recorrido histórico y conceptual a través del arquetipo superheróico para hacer hincapié en el ensamblaje entre las posibilidades del cómic y las del cine. Tanto las singularidades contemporáneas del mutante, por una parte, como los acercamientos heterodoxos al superhéroe por parte del cineasta Manoj Night Shyamalan constituyen una indagación filosófica, ética y mitológica de los dispositivos políticos, sociales y perceptivos que acompañan el legado de esta tradición nacida al mismo tiempo que el cómic de aventuras de los años treinta.

Palabras Clave: Superhéroe | Mutante | Marvel Universe | DC Comics | Posthumano

Under the sign of a wild god: contemporary scenarios of the superhero

Abstract

Beyond their mythological dimension, the contemporary movie adaptations of the Marvel superheroes universe offer a pedagogy about the technological relationship between body and mutation. Throughout the history of the superhero comic-book, the myth has evolved from the original unfolding of the hero, double identity and mutation towards narratives related to the oneiric and also to a field of philosophical tension between transhumanism and the posthuman. This article takes a historical and conceptual journey through the superhero archetype to emphasize the assembly between the possibilities of comics and the cinema. Both the contemporary singularities of the mutant, on the one hand, and the unorthodox approaches to the superhero by the filmmaker Manoj Night Shyamalan constitute a philosophical, ethical and mythological investigation of the political, social and perceptive devices that accompany the legacy of this tradition born at the same time that the adventurous comic-strips of the thirties.

Key Words: Superhero | Mutant | Marvel Universe | DC Comics | Posthuman

En uno de los textos compilados en el volumen *El hacedor* (1960), titulado *Ragnarök*, Jorge Luis Borges relata una escena de pesadilla, que prologa con una alusión a la teoría romántica de los sueños de Samuel Taylor Coleridge. Al atardecer, en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras, el narrador describe la llegada de un pequeño grupo de individuos entre aplausos y aclamaciones de la concurrencia, que grita “¡Ahí vienen!” y después “¡Los Dioses! ¡Los Dioses!”. Mientras sus siluetas se encumbran en la tarima, cunde con horror la sospecha de que los Dioses, algunos con forma humana y otros con atributos animales, hayan perdido el habla, después de siglos de vida fugitiva y feral. Nada en ellos

parece recordar el brillo del pasado, y sus frentes bajas y sus dentaduras podridas quedan enmarcadas por ropas vulgares y navajas de facineroso. Con la certidumbre soñada de que se han vuelto tan ignorantes como crueles y peligrosos, que la única salida es sacrificarlos antes de que destruyan a la humanidad, la voz narrativa de Borges concluye “*Sacamos los pesados revólveres (de pronto hubo revólveres en el sueño) y alegremente dimos muerte a los Dioses*”.

Con la atención hacia la mutación de las formas que el sueño siempre insufla en la literatura de Borges, la escena atestigua el carácter mercurial de los héroes, que atraviesan la historia de la literatura, el cómic y el cine dejando

* ivan.pintor@upf.edu

la estela de sus nombres. Acaso en el cómic, después de siglos de vagabundear, de camuflarse con máscaras diversas y de asomarse incluso a la Edad Contemporánea a través la poesía romántica alemana y el simbolismo francés, los dioses paganos encontraron un lugar en el que poder empezar de nuevo, en el que poder acompañarse de una liturgia capaz de hacer de su figura una aparición, una revelación dispuesta a hacer partícipe al testigo, al lector. La reconvencción que un joven le hiciera a Baudelaire (Calasso, 2006) señalando, una mañana de 1851 y en el aniversario de la Revolución de 1848, que el Dios Pan, a pesar de todo, no había muerto, es la idea que preside, desde sus inicios, el mundo de los superhéroes de cómic, en particular el universo Marvel y su constelación de mutantes y figuras mitológicas y semi-animales surgidas al calor de la Guerra Fría en Estados Unidos.

Como han señalado James Hillman (2016) y Peter Kingsley (2008, 2017), a la sombra de las columnas resplandecientes del Partenón no sólo es posible buscar patrones de belleza formal o el origen del monoteísmo de la psique consciente que caracteriza la filosofía occidental, sino también una iluminación psicológica que se derramaba en la vida cotidiana griega más allá de los santuarios de Delfos y Eleusis. Para Hillman, frente al legado heroico del hebraísmo, la multiplicidad de dioses del paganismo antiguo proporciona un modelo de integración desintegrada adecuado a la pluralidad de imágenes que disgregan la psique contemporánea. Cabalgando sobre los espejismos de la pesadilla, ese modelo complejo, señala Hillman, regresa en el mundo moderno con la silueta del dios Pan y los múltiples avatares de su figura esbelta, de patas hirsutas y cabeza coronada por gráciles cuernos, que pueden ser reconocidos en los superhéroes y su capacidad para reencantar el suelo, tantas veces baldío, de los siglos XX y XXI.

Tomando como punto de partida la escena ensoñada del asesinato de los Dioses, transformados en figuras vanas y fútiles, carentes de lenguaje y alienadas de su condición justiciera y benévola, es posible volver las miras sobre el trayecto histórico—mediático de la representación del superhéroe. No hay una gran diferencia entre la escena descrita por Borges en su relato y algunas de las secuencias que atraviesan los cómics escritos por guionistas como Alan Moore, Grant Morrison o Frank Miller desde mediados de los años ochenta del siglo XX. Con obras como *Batman, el señor de la noche* (*Batman Dark Knight*, 1986), de Frank Miller, Janson y Varley, *Watchmen* (1986), de Alan Moore y Dave Gibbons, *Elektra Assassin* (1986), de Miller y Sienkiewicz, y *Animal Man*

(1988—1990), de Grant Morrison, la figura del superhéroe cerró, en el arco de cinco décadas, un ciclo semejante al que la historia de la mitología había deparado a los dioses en su secular infiltración literaria. El asesinato de Edward Blake, El Comediante, en *Watchmen*, la imagen de Superman consumiéndose en *Batman, el señor de la noche* o el *via crucis* al que es sometida Elektra rubrican con la misma fuerza perturbadora que el sueño de Borges ese itinerario heroico.

Numerosas preguntas cundieron en los años ochenta ante la obsesión por representar la decrepitud y la muerte de los superhéroes así como la dificultad de sostener su pacto ficcional: ¿Qué grado de verosimilitud pueden seguir teniendo figuras enfundadas en mallas y capas de colores, dotadas de poderes sobrehumanos, que surcan los cielos del planeta para impartir justicia en un mundo tan cínico como el que, en el ámbito anglosajón abrieron los mandatos de Ronald Reagan en Estados Unidos y Margaret Thatcher en el Reino Unido? ¿Cuál sería hoy el estatuto político y aún jurídico de superhéroes y mutantes?, e incluso ¿Quién vigila —como abre Moore en una cita manifiesta de Juvenal—, a los vigilantes? Frente a esos interrogantes, que sellaban un trayecto de inscripción en la cultura popular en el que la idea proyectiva del monomito heroico (Campbell, 1959, 2018) había ido dando lugar a una enorme plasticidad para la representación política y social, tanto el espacio del cine Marvel de las últimas dos décadas como la serialidad televisiva contemporánea —*Daredevil* (Netflix, 2015), *Jessica Jones* (Netflix, 2015-2019), *Luke Cage* (Netflix: 2016-2018), *Legion* (FX: 2017), *Agents of Shield* (ABC: 2013-2019), *The Punisher* (Netflix: 2017-2019), *Iron Fist* (Netflix: 2017-2019)—, abren un interrogante aún más profundo sobre el lugar narrativo, mitológico, político y ético del superhéroe. ¿Bajo qué formas se actualiza la potencia mitopoética del superhéroe en el universo expandido de la Marvel y la DC contemporáneas? ¿Cómo se han reasociado ciertas constantes iconográficas del superhéroe con las nuevas cuestiones políticas que urgen a la sociedad contemporánea?

Desdoblamiento y doble identidad del héroe

En muchos sentidos, el universo de los superhéroes nace, como el del *western*, con la necesidad de afianzar el paisaje mitológico de una tierra nueva, de un nuevo Edén, los Estados Unidos, caracterizado tanto por la ética de conquista como por una fórmula religiosa que

combina el rigor protestante con el icono trascendental del Cristo resucitado (Bloom, 1994), y no la con lógica sacrificial de la pasión que acompaña su figura crucificada en el orbe católico. No es casual que el teórico del cómic Gino Frezza, en *La máquina del mito en el cine y el cómic* (2017), lea como primer paso en la construcción del superhéroe clásico el episodio inicial de un *pulp* escrito por Edgar Rice Burroughs, *John Carter de Marte* (1912)¹, un héroe de la pradera norteamericana que sufre un accidente en el interior de una cueva y ve su cuerpo desdoblado: una de las dos partes queda en tierra como *vestigium*² de su nueva imagen, y la otra acaba en Marte. Con ello tanto el problema de la mortalidad del héroe como, de un modo más amplio, la relación entre la potencia —*δυναμις*— del héroe y la muerte concebida como impotencia queda solventado, soslayado en ese pasado totalmente enterrado.

Una segunda fase en la construcción del arquetipo concentra la vulnerabilidad en una personalidad cotidiana y anodina como la de Clark Kent, el alter ego de Superman, creado por Jerry Siegel y Joe Schuster en 1934. Hay, en el patrón mesiánico de Superman, enviado desde un planeta lejano por su padre, un alejamiento del primer paradigma del héroe surgido del *western*, y una simultánea afirmación de su condición metropolitana. Una legión de personajes disfrazados con capas y máscara —a los que los editores llamaban “personajes con ropa interior larga”— aparecieron en los quioscos antes del final de la IIª Guerra Mundial, la mayor parte de ellos de la oficina del editor William Gaines. En el plazo de unos pocos años, sus empleados producían de manera serial personajes como Flash, Green Lantern, Hawkman, Hourman y varias decenas más, la mayor parte de ellos con una cierta similitud con Superman. Sin embargo con el final de la década de los treinta coincidieron tres fenómenos que introdujeron una variación sensible tanto en la construcción arquetípica del héroe como de su infiltración en las narrativas sociales: el éxito de un justiciero nocturno como Batman, la aparición de la superheroína Wonder Woman y la mutación de la serialidad en torno a la idea del supergrupo.

Por una parte, con la publicación de la historietta “El caso del sindicato químico”, desarrollada por Bill Finger y Bob Kane, en la revista Detective Comics n° 27 el 30 de marzo de 1939 asomaban entre las viñetas las largas orejas la silueta de Batman, un personaje nocturno, lunar, como lo fueran tantos vengadores enmascarados de finales de los años treinta y de los años cuarenta, comenzando por The Shadow —nacido como serial radiofónico en 1930 de la

mano de Maxwell Grant (Walter B. Gibson), con la voz de Orson Welles y dibujado por autores como Vernon Greene o Frank Robbins— y siguiendo por *The Spirit* (1940) o *Lady Luck* (1940-1946), de Will Eisner, y *The Phantom* (1936), de Lee Falk y Ray Moore. El trauma fundacional que transforma a Batman en héroe, el asesinato de sus padres, hizo que la enorme fortuna familiar heredada le sirviese para proveerse con todo tipo de ingenios y prótesis en su lucha contra el crimen y el mantenimiento del *statu quo*. Si los años treinta mostraban el tejido de continuidad entre los *pulp*, el género de western, los aventureros de primera generación —*Flash Gordon* (1934), de Alex Raymond, *Buck Rogers* (1933), de Phil Nowlan y Dick Calkins— y Superman, los años cuarenta constituyen el espacio de una figura dúctil, sin superpoder alguno, que se confunde con los ambientes lumpen entre los que se mueve, a imagen y semejanza del icónico justiciero *Dick Tracy* (1931-1977), de Chester Gould.

Si bien, en términos generales tres superhéroes como Superman, Batman y Spiderman constituyen los modelos respectivos otras tantas variaciones arquetípicas fundadas en la multiplicación de los poderes, el desdoblamiento y la hibridación metafórica con un animal, Gino Frezza (2017) señala existencia de una clara evolución desde el desdoblamiento que deja la muerte atrás hacia la neurosis que provoca la coexistencia con el doble anónimo y vulnerable —Clark Kent, Bruce Wayne—. En última instancia, el superhéroe está destinado a vivir en una honda intimación con la muerte, como sucede a partir de los años ochenta. Toda la historia y las variaciones en la construcción ética del superhéroe podrían leerse a partir de la figura de Batman, cuyo motor último es la venganza. El imperativo ético de la acción, que convierte la ejecución en el paradigma de un castigo carente de cualquier dispositivo de justicia, hace de Batman un modelo de héroe especialmente dúctil. No hay que olvidar que el primer Batman era, a imagen y semejanza de *Dick Tracy*, un personaje de una violencia extrema, capaz de romper a propósito el cuello de un hombre, de matar a un delincuente menor —“*The Batman. The Return of Dr. Death*”, Detective Comics n° 30, agosto de 1939— o de carecer, como los héroes del escritor Mickey Spillane, guionista de algunas entregas, de aparente empatía.

Superheroínas y supergrupos

La idea, formulada por el historietista Art Spiegelman al referirse a *Dick Tracy* de Chester Gould, según la

cual dibujar cómics no consiste nunca en la mera tarea de ilustrar una historia, sino en crear “diagramas narrativos” (Pintor, 2017) hace que los villanos de *Dick Tracy* y *Batman* —Joker, el Pingüino, Riddler, Two-Face, en este último caso, y Corpse, Redrum, Pruneface, Flattop en *Dick Tracy*— resulte terrorífica, y en muchos sentidos imposible de trasladar a la imagen cinematográfica, pues cada uno de los caracteres constituye prácticamente un signo gráfico. De naturaleza opuesta es *Wonder Woman*, que encarnaba sus rasgos en la mitología clásica, como también lo haría años después la compañía Marvel con Thor. Fue creada por William Moulton Marston, que firmó con el seudónimo Charles Moulton las aventuras de una heroína concebida inicialmente a partir del arquetipo de Diana y con el propósito de ganar lectoras. Moulton Marston, investigador y creador también del test de presión sistólica, esto es la conocida como “máquina de la verdad”, dotó a *Wonder Woman* de una serie de atributos como un avión telepático, unos brazaletes que desvían las balas o, sobre todo un lazo místico que obliga a todo aquel que se encuentra atrapado en él a decir la verdad.

Wonder Woman, cuya ética no se fundaba en ningún caso en la mera razón de la fuerza, abrió un espacio ético apartado de la punición e idea de sheriff que amparaba el resto de justicieros. En su perfil domina la idea que tanto Campbell, como Propp o Durand denominan “héroe atador”, caracterizada por el ejercicio de una inteligencia que se antepone a la fuerza. Precisamente ese contraste es el que favoreció que, en 1941, los escritores John Broome y Gardner Fox, que reunieron en grupo a una serie de héroes bajo el nombre *The Justice Society of America* decidieran incorporar a *Wonder Woman* como uno de sus ejes fundamentales. Y, si bien en los años cincuenta, con las heridas de la Guerra Mundial todavía abiertas, el *war-horror* y el melodrama desplazaron el éxito de los superhéroes, fue en 1956 cuando Julius Schwartz, de Detective Comics (DC) intentó resucitar a un personaje, Flash, al tiempo que hacía lo mismo con Green Lantern, Hawkman, The Atom, Hourman, Black Canary, y la Justice Society, rebautizada con el nombre de *The Justice League of America*.

Al tiempo que Schwartz no sólo se dedicaba a reflotar superhéroes sino que, junto al guionista Bob Kanigher y el dibujante Carmine Infantino incorporaba como subterfugio la multiplicación de dimensiones paralelas para justificar desavenencias entre las tramas del pasado y las contemporáneas (Morrison, 2011), la compañía rival de DC, Timely, que poseía personajes tan singulares como

Submariner, The Human Torch y Captain América, relogó la producción de westerns, cómics humorísticos y terror para gestar un supergrupo que está en la génesis de los códigos bajo los cuales los largometrajes Marvel contemporáneos se han convertido en verdaderos corpus teóricos sobre la experiencia de lo posthumano (Jeffery, 2016). Lee le pidió al dibujante Jack Kirby que se encargase del proyecto y juntos crearon *Los cuatro fantásticos* (*The Fantastic Four*, 1961). Dos elementos nuevos en los comics distinguieron a la colaboración de Lee y Kirby desde el principio. El primero era la ausencia de disfraces, sustituidos por monos y el segundo, de un modo mucho más relevante, fue construirlos como personajes humanos, irascibles, malhumorados y con problemas de integración.

Mientras Timely cambiaba su nombre por el de Marvel, *Los Cuatro Fantásticos*, cuyo antagonista inicial era el Dr. Doom, vivían como una familia, y debían sus poderes a los efectos de las radiaciones cósmicas durante un viaje espacial. Mr. Fantastic —Reed Richards—, que puede estirar desmesuradamente todos sus miembros, como su precedente *Plastic Man* (1941) —creado por Jack Cole—, su pareja, La chica invisible —Sue Storm—, hermana de Johnny, La antorcha humana, que entra en ignición a voluntad, y La Cosa —Ben Grimm—, que se transforma en una masa pétreo, constituyen una traslación de los cuatro elementos de la mayor parte de cosmogonías tradicionales, aire, agua, tierra y fuego, casi como proyecciones de la poética material de los elementos desarrollada filósofo Gaston Bachelard (1938, 1942, 1943, 1948a, 1948b). En muchos sentidos, la exposición pública de los cuatro miembros del supergrupo, que no vivían ocultando una doble identidad, pudo y podría releerse como una sutil somatización del trauma de los supervivientes a la experiencia de la IIª Guerra Mundial, y en particular de los campos de concentración, convertido en el estigma y la superioridad del mutante. El hecho de que tengan su reverso en otros tantos personajes de poderes descontrolados, la familia real de Los Inhumanos, que habita un espacio paralelo llamado La Zona Negativa, reafirma ese peso de negatividad traumática en los personajes³.

Teratologías y mutaciones: contrafiguras del progreso

A causa de la fascinación del cosmos heroico creado por Lee y Kirby a partir de ese momento emerge de

un equilibrio entre la psicología realista de los personajes y un uso de arquetipos que añade entre sus filas una pléyade de divinidades de las más diversas procedencias: Cíclope, Fénix o Coloso, que no requieren siquiera explicación, pues llevan el nombre de sus referentes arquetípicos, encarnaciones del Quirón mítico —Ojo de halcón—, silenos sabios y ancianos —Dr. Xavier—, sátiros —Rondador nocturno (Nigh Crawler)—, titanes —Coloso—, cíclopes —Cíclope—, ninfas —Pícara (Rogue)—⁴. A todas estas criaturas, bien arraigadas en la tradición grecolatina, se les añaden dioses nórdicos —Thor, Loki— y héroes ligados a las fuerzas primordiales de otras culturas, como Tormenta (Storm), de los X-Men, con poder sobre el clima y del encuentro entre la deidad africana Yemanyá⁵ y los Shedhim o demonios de la tormenta de la mitología judeocristiana.

Por otra parte, y en este aspecto reside uno de los rasgos más relevantes de la interferencia entre historieta y mitología, estos personajes se caracterizan por su extrema plasticidad para la transformación. Tal y como facilita la proyección imaginaria del lector a través del intervalo, del blanco intericónico que separa las viñetas, el cómic es un medio que facilita la hibridación entre figuras, una disposición hacia la imaginación agente y abierta (Pintor, 2015a, 2015b, 2018). Tal vez por eso, abundan en el cómic los seres teriomorfos⁶, hibridados, humanos con el poder de diferentes bestias. Así, Escarabajo, Unicornio, el Hombre Rinoceronte, Dr. Octopus, El Lagarto, Anaconda, Boa, Constrictor, Iguana, Gata Negra, Puma o Chaqueta Amarilla⁷ son algunos de los personajes antagonistas que reaparecen en diversas series. El grifo⁸, una suma de animales terribles, encarna la amenaza por antonomasia, y Hobgoblin, el Duende Verde, puede integrarse en la misma nómina. En muchos sentidos, esas figuraciones deben verse, por su participación arquetípica en cauces representacionales tradicionales, en el espacio de transmisión figurativa de los animales-símbolo en las culturas tradicionales, en el sentido con que los ha estudiado Marius Schneider (1998).

Los hallazgos de Schneider en el terreno de la pervivencia de estructuras totemísticas y megalíticas de las altas culturas en el folclore español establecen, además, correlaciones singularmente atentas a la dimensión rítmica, melódica y en términos generales musical de las representaciones animales. No sólo porque el cómic se atenga, ante todo a fenómenos de rimo, ritmo y cadencia en la percepción de la panopsis (Pintor, 2017) sino incluso porque el alba de los superhéroes híbridos coincide con una transformación del espacio cultural del pop y

el rock en Estados Unidos, personajes como los mencionados configuran un elenco proyectivo destinado al lector adolescente moldeable con el universo de las estrellas musicales. En esa proximidad entre la rock-star y lo animal reside la ambigüedad de algunos personajes a priori heroicos y positivos como Spiderman, que en ocasiones destacan por su relatividad moral o por haberse dejado poseer por su lado negativo. Es, en particular en torno a Spiderman donde se abre un contrato narrativo diferente, tanto por su capacidad de vehicular el retrato de problemas sociales reales, como la drogadicción, la segregación racial o la pérdida de un ser amado —con la muerte dramática del personaje de Gwen Stacy, la novia de Spiderman, en *Amazing Spider-Man #121* (Conway, Kane, Romita Sr, Mortellaro & Hunt, 1973)—.

Cualquier evento acaecido en las diferentes colecciones de Marvel empezó ya en la década de los setenta, a afectar al resto de universos narrativos, en un tejido de argumentos cruzados mucho más denso que el de la DC, organizado en torno a una estructura escatológica, esto es, con hechos apocalípticos cíclicos capaces de vertebrar y renovar la temporalidad que habitan los personajes, algo que refrenda el paralelismo con la naturaleza arquetípico-religiosa de los animales en las culturas tradicionales descrita a partir de la obra de Schneider. Esa escatología, que la serialidad del siglo XXI ha sabido recuperar —*Heroes* (NBC: 2006-2010), *Alias* (ABC: 2001-2006), *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004-2010), *Fringe* (Fox: 2008-2013), *The Leftovers* (HBO: 2014-2017)—, empezó a enriquecer el grupo de personajes mitológicos mencionados, con sacerdotes y chamanes —Dr. Strange—, un sistema policial —SHIELD (Supreme Headquarters International Law Enforcement Division), al frente del cual se situaba Nick Fury, personaje que había nacido como un duro sargento del ejército durante la guerra—, e incluso mesías cósmicos como Estela plateada (Silver Surfer) y toda una cohorte de arcontes y divinidades hambrientas y terribles —*The Watcher*, *Galactus*⁹—.

Sin embargo, fue sobre todo la serie *X-Men* (1963) la que posibilitó una experimentación narrativa mayor en el terreno de la construcción ético-política de la figura capital sobre la que se erige el destino de Marvel como factoría de entretenimiento y de reflexión sobre el cuerpo y la condición humana en el audiovisual contemporáneo: el mutante. De la mano de Stan Lee y Jack Kirby primero, y Roy Thomas, Werner Roth, Neal Adams y, sobre todo Chris Claremont junto a una serie de dibujantes como John Byrne, Jim Lee, Dave Cockrum, John Romita Jr., Silvestri y Barry Windsor-Smith, X-Men ges-

tó un campo de tensión donde la figura del mutante no sólo se convirtió, como en el caso de *Los cuatro fantásticos*, en una plausible relectura de las huellas de los supervivientes de la IIª Guerra Mundial, sino también en una manifestación de la irredimible soledad del individuo contemporáneo, en el seno de una suma de fracturas que releen lo que la literatura había explorado en el cambio del siglo XIX al XX, lo que Claudio Magris (1993) definiría como el testimonio de la “odisea de un engaño”.

La nostalgia de la forma épica por excelencia, la del individuo que viaja para conseguir algo o batir a un enemigo, se encuentra con un imaginario marcado por la privación de rasgos específicos de los protagonistas de la literatura de Musil, del Joseph K de Kafka o el Peter Keim de la novela *Auto de fe (Die Blendung)*, 1935), de Elías Canetti, seres atrapados por el tiempo, que no saben vivir y a quienes no les queda ya nada por descubrir, sometidos por un entorno que los supera de forma permanente, como ha señalado Northrop Frye (1977). A pesar de que pueda invocarse lo contrario, la mutación, como condición diferencial extrema se manifiesta en un estado de separación y pérdida perenne, tanto de la naturaleza como de la cultura, para el cual el supergrupo es sólo un pálido lenitivo. Si, como ha indicado el antropólogo mexicano Roger Bartra al analizar la pervivencia de la figura del salvaje europeo en la iconografía occidental (Bartra, 1996, 1997), de los silvos y faunos clásicos a San Jerónimo y las Magdalenas penitentes, el mito del progreso exige la contrafigura de un vínculo con la naturaleza, personajes con una acentuación de los rasgos animales que, posibiliten, como por su parte ha explorado el filósofo italiano Giorgio Agamben (2006), un espejo para el reconocimiento de lo humano.

La melancolía del salvaje

Dos son los personajes Marvel que mejor encarnan la idea del salvaje: La bestia y, sobre todo, Lobezno (Wolverine) que, como el prototipo griego de salvaje, rechaza la palabra y da importancia, básicamente, a sus instintos, que le permiten sobrevivir y convertirse, a menudo, en un cazador que se define por oposición al común de los mortales sedentarios. Tanto La Bestia como Lobezno son velludos, con garras y un aspecto montaraz, pero las variaciones iconográficas que ha suscitado Lobezno ostentan, además, una diversidad extraordinaria que resume la evolución del mito a lo largo del tiempo. Destacan, en ese sentido, aquellas imágenes en las que se ve a este

personaje manipulado de manera artificial, para reforzar sus características brutales con un proceso de blindado metálico de su esqueleto, sobre todo en la versión dibujada por Barry Windsor-Smith Weapon-X (Marvel Comics Present # 72-84, 1991). Acaso Lobezno, apresado para convertirse en un arma al servicio de intereses gubernamentales o privados expresa, mejor que ningún otro mutante, el miedo a perder la esencia humana por mor de la tecnología y, sobre todo, la necesidad de afrontar la idea del Otro después de la segunda Guerra Mundial, en plena Guerra Fría y bajo la amenaza nuclear¹⁰.

La densidad extraordinaria de la presencia del mito del salvaje en la Marvel ha alumbrado personajes que, como Calibán, apelan a las figuraciones literarias del salvaje. Al igual que el Calibán de *La Tempestad (The Tempest)*, 1611, de Shakespeare, o que el Segismundo de *La vida es sueño* (1635), de Calderón de la Barca, a partir de los años setenta, los superhéroes adquieren consciencia de su diferencia y su animalidad y lo manifiestan a través de largos soliloquios y diálogos de corte melodramático y teatral. Tan autoconsciente es la propuesta, además, que existe un superhéroe llamado Calibán e historietas como *Matarte para salvarte*, de *Los 4 Fantásticos*, reproducen el asunto de *La Tempestad*, donde el individuo moderno nace cuando Próspero se salva a sí mismo de la tentación de convertirse en dios y acaba con Calibán¹¹, una tensión también presente, por ejemplo, en el *Ultimate Wolverine vs. Hulk* (2005), de Lindelof —guionista también de las series *Lost* y *The Leftovers*—, Yu y McCraig.

Esta figura, a la vez heroica y anti-heroica del salvaje, fue llevada a sus lindes en los años ochenta, cuando guionistas como Frank Miller y Alan Moore decidieron retomar los viejos superhéroes e insuflarles una nueva dimensión trágica que se cifró, sobre todo, en la exacerbación de su condición salvaje como forma de actualizar una necesidad en otros tiempos satisfecha por los relatos mitológicos, las vidas de santos, la iconografía portátil o las truculentas historias de los cartelones de ciego. *Batman, el regreso del señor de la noche*, *Elektra Assassin* y *Arkham Asylum* (Morrison & McKean, 1989) exploran la posibilidad de utilizar personajes que no poseían, en principio, una dimensión salvaje tan marcada, y hacerles pasar por un período en que sus rasgos se acentúan, en este sentido, de una manera que acerca su descenso a los bosques interiores a un *vía crucis* o a la idea de una catábasis infernal. Gráficamente, este descenso se manifiesta en los héroes a través de un desarrollo hipertrófico de su musculatura, un completo abandono del aseo, una cons-

tante laceración del cuerpo en condiciones penosas y un enfrentamiento a las condiciones más elementales de la subsistencia.

La furia y la melancolía se adueñan de ellos con la misma intensidad que lo podía hacer con los caballeros medievales de la vulgata artúrica, con personajes como Yvain. En torno a un personaje como *Animal Man*, que acarrea en sí mismo la capacidad de empatizar con las bestias (Morrison, 2011), podría hacerse una lectura muy directa, sobre todo en la singular reinención del personaje realizada por Grant Morrison. Entre 1988 y 1989 —*Animal Man*, #1 to #26—, Morrison hizo de *Animal Man* un campo de operaciones para la exploración narrativa acerca de las potencialidades de la panopsis de la página y los universos holográficos de la física de Fritjof Capra (1982, 1998) o las teorías de la causalidad formativa de Rupert Sheldrake (1990a, 1990b, 1994), directamente invocadas a través de sus páginas, mientras sostenía a la par una elaboración del arquetipo animal. La fase finisecular del mito heroico, la que entronca con la escena narrada por Borges, corresponde a una extraña reconfiguración en la que se produce una fusión entre las potencias animales o teriomorfias y una muerte ha dejado de ser abandonada tras los pasos del héroe en forma de cuerpo residual o de coexistir con él como doble identidad para convertirse en su horizonte único.

Entreverada con el mecanismo del sueño, la presencia de esa muerte no vencida confiere a toda aventura, en el caso de Batman, Daredevil o Elektra, el cariz de un descenso órfico del salvaje. Ese es el caso de una de las criaturas recuperadas para la historieta de los ochenta por el guionista británico Alan Moore, *La cosa del pantano* (*Swamp Thing*)¹², pero también de una criatura en apariencia tan diferente como el varias veces citado Dr. Manhattan. A diferencia de sus compañeros, que son héroes jubilados, el Dr. Manhattan no es sólo un enmascarado sino que está condenado a encarnar la alteridad porque es un mutante que no vive el tiempo cronológico sino que tiene la capacidad de habitar en todos los tiempos a la vez. Lejos de identificarse iconográficamente con un ser velludo y semianimal, es todo lo contrario, una entidad sutil que, como Estela plateada, el mesías por excelencia del universo Marvel que nació con los dibujos de Kirby y Buscema¹³, cobra una forma casi semitransparente y angélica, hasta el punto de ser representado con una transparencia que deja ver su sistema nervioso en las páginas que relatan su origen dentro de *Watchmen*. En el Dr. Manhattan cristaliza la idea de Bartra de que el salvaje constituye “una peligrosa grieta

en el orden cósmico por donde puede derramarse el caos”, precisamente por no acogerse a la habitual percepción social del tiempo. Si, según San Agustín, los monstruos son “un mensaje, una prueba de la fuerza divina sobre los cuerpos naturales, que prefigura el poder de Dios para provocar la resurrección final”, el Dr. Manhattan constituye una amalgama del salvaje y el monstruo en la época contemporánea, en que el teocentrismo ha sido sustituido por la ciencia, y la cosmovisión centrada ligada a Dios por la relatividad de la física cuántica.

El superhombre y la panopsis de la página

“Helo aquí. Os mostraré al superhombre: es este relámpago. Es esta locura”. En un constante mirar al umbral doloroso en el que el superhombre emerge del hombre, la cita de Nietzsche permitió a Alan Moore delimitar el parpadeo que mediaba entre un viejo superhéroe británico casi olvidado de los años cincuenta, *Marvelman* (1954), escrito por Mick Anglo, y la resurrección que le fue encomendada en los ochenta, *Miracleman* (1985). Del mismo modo que *Miracleman*, arrancado de un ensueño de normalidad y obligado a contemplarse en su propia alteridad como superhéroe, todos los personajes de Moore son confrontados con una reinención de lo humano que hunde sus raíces en la tradición shakesperiana y, precisamente por eso, los singulariza frente al conjunto de la heroarquía del cómic contemporáneo. La Cosa del pantano, el Dr. Manhattan de *Watchmen* y el protagonista de *V de Vendetta* (1982-1988) han sido dotados con la capacidad de verse como personajes dramáticos y como artificios estéticos. Son, como ha señalado Harold Bloom (1994) acerca de Hamlet, Macbeth o Falstaff, libres artistas de sí mismos que se transforman en el acto de escuchar su propia voz, lo que los convierte en sujetos políticos en el orden de lo trágico.

A través de la voz, de un verbo que siempre es agente de cambio, Moore muestra su habilidad para evidenciar una auténtica psicología de la mutabilidad que arranca con *La Cosa del pantano* y culmina en la existencia plural y casi divina del Dr. Manhattan. La explicación científica, que hace de *La Cosa* una entidad botánica en perpetua separación de lo humano —“*Creíamos que la cosa del pantano era Alec Holland transformado en planta. No lo era. ¡Era una planta que creía ser Alec Holland*”— choca con su discurso poético: el lenguaje brota de la voz, y no la voz del lenguaje, y ante el “alguien habla” que precede al enunciado sólo puede

aventurarse una cuestión ¿Cómo percibe el mundo La Cosa del pantano? ¿De dónde viene su palabra?, interrogante que se tensa en torno a secuencias como el largo diálogo que La Cosa sostiene con un cráneo humano. “¿Por qué cargo contigo si me tratas así?”, interpela La Cosa a la calavera que descansa sobre sus manos nudosas. “*Porque soy tu humanidad*”, responde la quieta mandíbula. “*Soy importante. Yo te mantengo en pie*”, dice, del mismo modo que la palabra irónica y falstaffiana de V mantiene en pie un último bastión de libertad e imaginación frente a la voz monocorde de la computadora Destino en *V de Vendetta*.

Sin embargo, si la mentalidad mágica de Moore es capaz de otorgar una palabra formadora de mundo a la planta, al animal y al ser humano, en la frontera de lo suprahumano, el Dr. Manhattan, la única criatura con superpoderes de *Watchmen*, casi carece de palabra. Renacido del fuego, como el resto de personajes de Moore, y atrapado en un cuerpo imperecedero, es capaz de habitar a la vez en todos los tiempos y dimensiones. Auténtica metáfora de la panopsis de la página de historieta, de la presencia simultánea de las viñetas, el Dr. Manhattan, de quien se apropia el gobierno estadounidense en plena Guerra Fría para utilizarlo como arma en Vietnam, no tiene un anclaje que lo afiance al mundo. A diferencia de La Cosa, no hay en él una monstruosidad que lo anude a sus semejantes. En el límite de la extinción, su *facies* humana se revela como una cristalización de los motivos fundamentales del pensamiento y la narrativa de Moore: la negatividad del superhombre nietzscheano, la inminencia de un Apocalipsis inaplazable —“Dios, tú que nos has concedido una prórroga de tu Juicio Final”, rezan los personajes de *V de Vendetta*—, la conciencia de un cambio de época, la obsesión conspirativa, el pensamiento complejo, la yuxtaposición de realidades y la identificación de patrones abstractos.

Atendiendo a esos patrones, relatos como *Watchmen* no se acomodan a una lógica lineal sino a grandes lineamientos o sincronicidades que van hilvanando los acontecimientos. A pesar de ser las únicas mentes preclaras —“*es nuestra maldición, vemos todas las conexiones*”, anota un personaje secundario— el Dr. Manhattan, V, El Destripador en *From Hell* (1991-1996) o Moriarty en *La liga de los caballeros extraordinarios* (*The League of Extraordinary Gentlemen*, 1999-2019) constituyen, asimismo, la mancha opaca, el abismo en torno al que se constela el relato. Porque todos ellos desbordan el estatuto del monstruo, del freak, de la cosa y apuntan, a través del bagaje literario de Moore a la tensión siempre

irresuelta que recae sobre el mutante contemporáneo. Por una parte, el mutante, como ha sido colegido de la pervivencia del salvaje, sigue siendo un nuevo avatar de “la cosa” entendida como la criatura que recorre la literatura de Mary Shelley, E. T. A. Hoffmann o Villiers de l’Isle-Adam, esto es el testimonio de una indagación sobre los límites de lo humano y su percepción con el que la literatura respondió en el siglo XIX a la revolución epistemológica del darwinismo y las ciencias biológicas y genéticas. Pero por otra parte, es también el testimonio de las cicatrices del siglo XX y de una profunda herida melancólica, entendida con Giorgio Agamben (1995), como proyección de la pérdida de lo que en realidad nunca se poseyó.

La percepción posthumana

Quizá a partir de una película en apariencia menor del ciclo de producciones de Marvel en la última veintena de años, *El increíble Hulk* (*The Incredible Hulk* 2008), de Louis Leterrier, es posible señalar la pregunta fundamental que, del *Spiderman* (2002) de Sam Raimi a la *Fénix Oscura* (*Dark Phoenix*, 2019), de Simon Kinberg, el mutante proyecta sobre el espectador ¿Cómo percibe el otro? ¿Cómo se presenta el mundo ante la percepción del mutante?, que a priori es la misma que, a través de Merleau-Ponty (1945) se podía aventurar sobre Frankenstein y otras criaturas del siglo XIX. *El increíble Hulk* comienza allí donde concluye el *Hulk* filmado por Ang Lee en 2003, en la invención de una nueva distancia entre el joven investigador Bruce Banner y su particular Mr. Hyde. La cifra bajo la que Stan Lee reinventó toda su pléyade de personajes heridos por la tragedia de la mutación, instauró, como se ha dicho, un nuevo modelo serial en el que las neurosis de la doble identidad, la encrucijada entre el cuerpo y la máscara del héroe aparecieron bajo el signo del melodrama. Pero si las preocupaciones sentimentales de *Spiderman* podían adquirir la forma visual de un rostro adolescente buscando su reflejo narcisista en el azogue acristalado de los rascacielos, el enorme cuerpo verde de Hulk siempre fue la mancha opaca de una monstruosidad condenada al silencio.

Desprovisto de palabra, Hulk no se enfrenta, como sus compañeros, a un mundo concebido como alteridad, sino que se mueve en el territorio abierto de lo animal (Agamben, 2006). Por eso, en la poderosa imagen de su silueta enfrentada a las potencias naturales,

desafiando la tormenta y junto a una bella que acen-
túa su bestialidad, Louis Leterrier encuentra las raíces
de una disponibilidad mitológica en la que *King Kong*,
Frankenstein, el mencionado Calibán de *La Tempestad*,
las sucesivas revisiones de *La bella y la bestia* y la ob-
sesión por el control del Dr. Jeckyll quedan asociados a
un imaginario de los elementos, que Hulk, a diferencia
de los integrantes de *Los 4 fantásticos* puede asimilar
pero no controlar. Las llamas de las que salva al perso-
naje de Kate y la tierra de la que emerge para enfren-
tarse a su némesis, Blonsky, insuflan en este Hulk un
peso que Ang Lee se había ocupado de sustraer. A la
insistencia de Lee en las transiciones y cortinillas que le
permitían librarse a la poética liviana de las viñetas, *El
increíble Hulk* responde con una fluida continuidad de
videojuego capaz de trocar los ensueños discontinuos
en acción trepidante: desde las favelas brasileñas has-
ta el corazón de la Columbia Británica, Banner se ve
llamado a fundar un nuevo Edén del que extirpar su
propia monstruosidad y, con ella, los recuerdos, sueños
y espejismos que jalonan la película de Lee: “*Sólo con-
servo imágenes deshilvanadas, fragmentarias*”, asegura
el protagonista después de cada uno de los trances que
le convierten en Hulk.

Olvidada la figura amenazante del padre y el desierto
en el que recibiera su primera dosis de rayos Gamma, la
mutación de Bruce Banner se presenta como máquina o
artificio en el que lo humano se desconoce y se conoce
de manera sucesiva, siguiendo la idea de Kojève (1979) y
Agamben (2006) de la necesidad que el género humano
tiene de construirse máquinas de reconocimiento ante
su imposible ubicación entre las otras especies animales.
El *homo sapiens* no es ni una sustancia ni una especie
claramente definida, sino, más bien, “una máquina o un
artificio para producir el reconocimiento de lo humano”
(Agamben, 2006, p.34), una máquina a la vez “antropo-
lógica” y “mitológica” (Jesi, 1977, 1979, 1980). Ante la
pregunta “¿Cómo se revela el mundo para Hulk?” com-
parecen las imágenes antitéticas de los vastos horizontes
que requieren sus gestos y la excesiva proximidad de lo
minúsculo sobre lo que indaga Bruce Banner. Cultivos
celulares, anfibios y holoturias desfilan bajo la óptica de
un microscopio que, por oposición al espejo que suele
acompañar a Spiderman o la multiplicación de universos
del Dr. Manhattan de *Watchmen*, invocan una constante
pero callada reescritura del código genético en el cuerpo
metamórfico del superhéroe.

Cuando, en una de las secuencias de la película, el
propio Stan Lee aparece sucumbiendo a la ingestión de

una gota de la sangre contaminada de Hulk, promesa si-
multánea de convalecencia e inmortalidad, la tentación
de adoptar el punto de vista de la enfermedad, de se-
guir el ejemplo del cineasta David Cronenberg, emerge
por un instante para subrayar el universo escatológico
de Marvel como una de las mejores figuraciones de la
transformación de la política en lo que Foucault (2004)
denominó biopolítica por parte del estado moderno. Al
desdoblamiento, la doble identidad y la mutación, Mar-
vel añadió, en los años noventa y, aún más con el 11-S,
un constante contraplano que es el de la intervención
no ya de los estados sobre el cuerpo sino la de las gran-
des corporaciones económicas. El despliegue militar en
Irak y la merma de libertades de la administración Bush
dieron forma al *cross-over Civil War*(2006) a través de
las diferentes series de Marvel —con claras alusiones a
las prisiones de Guantánamo y Abu Ghraib en las dife-
rentes prisiones para mutantes—, del mismo modo que
el descreimiento político contemporáneo sustenta esa
especie de “tiempo del después” en el que desembocan
tanto *The Avengers: Endgame* (2019), de Anthony y Joe
Russo como *Fénix Oscura*.

De modo semejante a la pregunta que Agamben hace
sobre la condición humana a partir de las investigacio-
nes del biólogo Jakob von Uexküll sobre la percepción
animal (Agamben, 2006), el interrogante esencial ya no
es sólo ¿Cómo se revela el mundo para el mutante? sino
¿cómo la lógica del capital, el biopoder de los estados
interviene sobre los cuerpos para modificar la sustancia
misma de lo que define lo humano mientras reduce su
potencial a una *zoe* capitalizable frente al *bios* dramático,
singular, que había ostentado el mutante Marvel de los
años setenta? Si la Guerra Fría permitió proyectar sobre
los personajes de la Marvel la idea del Otro amenazante y
el temor a perder la esencia humana por mor de la tecno-
logía, a través de un mutante post-histórico como Hulk,
como lo son todas las criaturas cinematográficas Mar-
vel —incluso el súpergrupo más cercano a los universos
mitológicos más conservadores de la DC: *Los vengado-
res* (*The Avengers*), en la tetralogía que se extiende des-
de *The Avengers* (2012), de Josh Whedon a *The Aven-
gers: Endgame*—, el cuerpo humano aparece como un
valor de venta que se disputan el ejército y las empresas
privadas, un arma más sobre la que se invierte la icono-
grafía que, desde la Edad Media, ha mostrado al simio, al
salvaje, al freak y al engendro junto un espejo en el que el
ser humano debía reconocerse como *simia dei*, como en-
fermedad mortal del animal, como un inquietante hiato
entre el individuo y su potencial monstruosidad.

Epílogo

“He pasado un tercio de mi vida en una cama de hospital, sin nada más que hacer que leer. He estudiado de manera íntima la forma de los cómics. He visto los patrones en ellos... las referencias a acontecimientos sociales y culturales y la atmósfera que los envuelve. He deducido que los cómics son nuestro último vínculo con una forma antigua de conocimiento. Los egipcios dibujaban imágenes en las paredes para narrar batallas y otros acontecimientos. En muchas culturas de todo el mundo todavía transmiten conocimiento a través de formas pictográficas. Creo que los cómics, incluso en la actualidad, preservan una verdad, describen lo que alguien, en algún lugar, sintió, experimentó...”. Con estas palabras, Elijah Price, interpretado por el actor Samuel L. Jackson en el largometraje *El protegido* (Unbreakable, 2000) de Manoj Night Shyamalan, intenta sellar el vínculo profundo que le une al personaje protagonista, David Dunn (Bruce Willis), un hombre en apariencia común a quien Elijah ha ido atrayendo hacia su vida para verificar sus superpoderes y su extraordinaria resistencia física.

Con arreglo al trabajo del espacio fuera de campo desarrollado por M. Night Shyamalan en películas como *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, 1999), *Señales(-Signals)*, 2002), *El bosque* (*The Village*, 2004) o *The Happening* (2008), *El protegido* también arranca desde la contrafigura del héroe, el supervillano. Después de pasar la infancia leyendo cómics de superhéroes, Elijah, que padece de una osteogénesis imperfecta que le hace vulnerable y enfermizo, se obsesiona con que tiene que existir su contrario, alguien invulnerable, un superhéroe. Para encontrarlo, provoca una serie de aparatosos accidentes, uno de los cuales sólo deja con vida e indemne a David Dunn, lo que permite a Shyamalan centrarse en la fase narrativa menos sondeada del superhéroe, lo que estudioso del mito

Joseph Campbell denominó La negativa a la llamada en *El héroe de las mil caras* (1959). Cuanto en *El protegido* obedece a la representación de una búsqueda del héroe en el individuo común a través de largos planos secuencia fluidos, que casi contravienen la idea misma del cómic, aparece en *Múltiple* (Split, 2017) y *Glass* (2019) sometido a la construcción del héroe como figura post-política.

En efecto, la imagen recurrente de estas dos películas es la del superhéroe con una bata hospitalaria, dopado, adormilado, en una sala de control médico, sumido a veces en el tedio. Con su doble condición salvaje y posthumana, animal y tecnológica, el mutante constituye, siguiendo a Kojève (1979), Agamben (2006) y Jesi (1980), la plasmación de un individuo que ha alcanzado su telos histórico. Para una humanidad redevinida animal no queda otra alternativa, parecen sugerir esas imágenes, así como la trama conspirativa de control del superhéroe que apunta Glass, que la despolitización de la sociedad humana. Es en la figura del homo sacer agambeniano, consagrado por sus poderes y a la par excluido donde cabe ver la sorprendente afinidad iconográfica entre el Samuel L. Jackson postrado de Glass y Ventura, el emigrante caboverdiano protagonista de las últimas películas de Pedro Costa, en *Cavalo Dinheiro* (2014). En términos literales, la noción *homo sacer*, que Giorgio Agamben (2005) ha delimitado amparándose en la jurisprudencia romana define a aquel individuo juzgado por un delito, pero al que no es lícito sacrificar. Sin embargo, si alguien lo asesinara no sería condenado por homicidio¹⁴. La sacralidad del hombre sacro se presenta en su ambigüedad como residuo secularizado de una fase arcaica en la que el derecho religioso y el penal no estaban todavía diferenciados y la condena a muerte se presentaba como un sacrificio a la divinidad¹⁵, en este caso en una situación post-histórica no demasiado diferente a la que Borges anotaba en su cuento Ragnarök.

Referencias

- Abrams, J. J. (creador). (2001). *Alias* [serie de televisión]. Estados Unidos: ABC, Bad Robot Productions.
- Abrams, J. J., Lindelof, D., Burk, B., Higgins, J., Bender, J., Cuse, C., Kitsis, E., Horowitz, A., Sarnoff, E. (productores) y Abrams, J.J., Lindelof, D. (creadores). (2004). *Lost* [serie de televisión]. Estados Unidos: ABC, Bad Robot Production, Touchstone Television.
- Abrams, J. J., Burk, B., Kurtzman, A., Orci, R., Wyman, J.H., Pinkner, J., Chappelle, J. (productores) y Abrams, J.J., Kurtzman, A., Orcid, R. (creadores). (2008). *Fringe* [serie de televisión]. Estados Unidos: Bad Robot Production, Warner Bros. Television.
- Agamben, G. (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (2005). *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- Agamben, G. (2006). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Anglo, M. (1954). *Marvelman* #1. Londres: L. Miller & Son.

- Arad, A., Hurd, G. H., Feige, K. (productores), y Leterrier, L. (director). (2008). *The Incredible Hulk* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Bachelard, G. (1938). *Psychanalyse du feu*. París: Gallimard.
- Bachelard, G. (1942). *L'Eau et les rêves*, París: Corti.
- Bachelard, G. (1943). *L'Air et les songes*. París: Corti.
- Bachelard, G. (1948a). *La terre et les rêveries du repos: essai sur les images de l'intimité*, París: Corti.
- Bachelard, G. (1948b). *La terre et les rêveries de la volonté*, París: Corti.
- Bartra, R. (1996). *El salvaje en el espejo*. Barcelona: Destino.
- Bartra, R. (1997). *El salvaje artificial*. Barcelona: Destino.
- Bloom, H. (1994). *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace & Company.
- Borges, J.L. (1960). *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé.
- Bryce, I., Ziskin, L. (productores) y Raimi, S. (director). (2002). *Spiderman*[cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Entertainment-Columbia Pictures.
- Brown, G., Cheramie, C. (productores) y Whedon, J., Tancharoen, M. (creadores). (2013). *Agents of Shield* [serie de televisión]. Estados Unidos: ABC, Marvel.
- Burroughs, E. R. (1912). *John Carter of Mars. A Prince of Mars. The All-Story Magazine*. Nueva York: Frank A. Munsey Company.
- Calasso, R. (2006). *K*. Barcelona: Anagrama.
- Campbell, J. (1959). *El Héroe de las mil caras*, psicoanálisis del mito. México: Fondo de Cultura Económica.
- Campbell, J. (2018). *Imagen del mito*. Vilaür: Atalanta.
- Canetti, E. (1935). *Die Blendung*. Viena: Reichner.
- Capra, F. (1982). *The Turning point: science, society, and the rising culture*. New York: Simon and Schuster.
- Capra, F. (1998). *La Trama de la vida: una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Barcelona: Anagrama.
- Claremont, Ch., Byrne, J., y Austin, Th. (1978-1979) G. *The X-Men* # 115-117. Nueva York: Marvel Comics.
- Claremont, Ch., y Windsor-Smith, B. (1985). *X-Men Annual* nº 198. Lifedeath II: From the Heart of Darkness. Nueva York: Marvel Comics.
- Claremont, Ch., y Windsor-Smith, B. (1987). *Patrulla X Especial Primavera*. Barcelona: Planeta de Agostini-Forum.
- Claremont, Ch., Byrne, J., Austin, T.H. y Wein, G. (1990). *Dark Phoenix*. Nueva York: Marvel.
- Claremont, Ch., Byrne, J., Austin, T.H. y Wein, G. (1992). *La muerte de Fénix. La historia jamás contada*. Barcelona: Planeta-Forum.
- Cole, J. (1941). *Plastic Man*. Police Comics # 1. Quality Comics.
- Conway, G., Kane, G., Romita Sr.J. Mortellaro, J., Hunt, D., (1973), *The Night Gwen Stacy Died*. Amazing Spider-Man #121. Nueva York: Marvel Comics.
- Damaso, R. (productor) y Costa, P. (director). (2014). *Cavalo Dinheiro* [cinta cinematográfica]. Portugal: Sociedad Óptica Técnica.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*. París: Minuit.
- Durand, G. (1960) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París, PUF.
- Eisner, W. (1940), *The Spirit* # 1. Estados Unidos: Register and Tribune Syndicate.
- Eisner, W. (Davis, F.) y Mazoujian, Ch. (1940), *Lady Luck* # 1. Estados Unidos: Register and Tribune Syndicate.
- Falk, L. y Moore, R. (1936). *The Phantom* #1. Estados Unidos: King Features Syndicate.
- Feige, K. (productor) y Whedon, J. (director). (2012). *The Avengers* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios, Walt Disney.
- Feige, K. (productor), Russo, A. y Russo, J. (directores). (2019). *The Avengers: Endgame* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios, Walt Disney.
- Fine, A., Loeb, J., Quesada, J., Bucks, S., Goss, A., Lee, S., Buckley, D., Chory, J. (productores) y Buck, S. (creador). (2017). *Iron Fist* [serie de televisión]. Estados Unidos: Netflix, Marvel, ABC Studios.
- Finger, B. y Kane, B. (1939). *The Batman. The Case of the Chemical Syndicate*. Detective Comics # 27. Mayo 1939. California: Detective Comics Inc.

- Foucault, M. (2001). "L'incorporation de l'hôpital dans la technologie moderne", en: *Dits et écrits*, t. 2, París: Gallimard pp. 508-521.
- Foucault, M. (2004). *Naissance de la biopolitique, Cours au collège de France 1978-1979*, Hautes études. París: Gallimard-Seuil.
- Fox, G. y Kane, B. (1939). *The Batman. The Return of Dr. Death*, Detective Comics # 30. California: Detective Comics Inc.
- Frezza, G. (2017). *La máquina del mito en el cine y el cómic*. Madrid: Ediciones Marmotilla.
- Frye, N. (1977). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Gerosa, G. (1973). *Presentazione*. Edgar Rice Burroughs (comp.), *John Carter, La principessa di Marte*. 1. Firenze: Giunti-Marzocco. pp. 3-6.
- Goss, A., Henigman, K., Holland, C., Fine, A., Goddard, D., Loeb, J., Quesada, G. Lee, S., Buckley, D., Chory, J., (productores) y Goddard, D. (creador). (2015). *Daredevil* [serie de televisión]. Estados Unidos: Netflix, Marvel, ABC Studios.
- Gould, Ch. (1931). *Dick Tracy*. Estados Unidos: Chicago Tribune New York News Syndicate.
- Grant, M (Gibson, W. B.). (1930). *The Shadow*. Serial radiofónico.
- Hillman, J. (2016). *Pan y la pesadilla*. Vilaür: Atalanta.
- Hodari Coker, Ch. (productor y creador). (2016). *Luke Cage* [serie de televisión]. Estados Unidos: Netflix, Marvel, ABC Studios.
- Holland, C., Chory, J., Loeb, J., Lightfoot, S., Goss, A., Delahaye, L., Henigman, K., Fine, A., Lee, S., Quesada, J., Zriek, K. (productores) y Lightfoot, S. (creador). (2017). *The Punisher* [serie de televisión]. Estados Unidos: Netflix, Marvel, ABC Studios.
- Jeffery, S. (2016). *The Posthuman Body in Superhero Comics. Human, Superhuman, Transhuman, Post/Human*. New York: Palgrave-Macmillan.
- Jesi, F. (1977). "Conoscibilità della festa". En: *La festa. Antropologia, etnología, floclore*. Turín: Rosenberg & Sellier.
- Jesi, F. (1979). "La festa e la macchina mitológica". En *Materiali mitologici. Mito e antropología nell'a cultura mitteleuropea*. Torino: Einaudi.
- Jesi, F. (1980). "La macchina mitologica: ideología e mito". En *Mito*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Kingsley, P. (2008). *Filosofía antigua, misterios y magia*. Empédocles y la tradición pitagórica. Vilaür: Atalanta.
- Kingsley, P. (2017). *En los oscuros lugares del saber*. Vilaür: Atalanta.
- Kojève, A. (1979). *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris: Gallimard.
- Kring, T. (productor y creador). (2006). *Heroes* [serie de televisión]. Estados Unidos: Universal Television, NBC.
- Lacofano, T., (productor) y Rosenberg, M. (creador). (2015). *Jessica Jones*[serie de televisión]. Estados Unidos: Netflix, Marvel, ABC Studios.
- Lee, S., Kirby, J., Klein, G., y Rule, Ch. (1961). *The Fantastic Four # 1*. Nueva York: Marvel Comics.
- Lee, S., Kirby, J. y Colletta, V. (1965). *The Fantastic Four # 42, # 43*. Nueva York: Marvel Comics.
- Lee, S. y Kirby, J. (1966) *The Fantastic Four. The Galactus Trilogy*. # 48, 49, 50. Nueva York: Marvel Comics. [(1990). Clásicos Marvel nº 18. Barcelona: Planeta de Agostini-Forum].
- Lee, S., Kirby, J. y Colletta, V. (1969). *Los 4 fantásticos nº 21*. Barcelona: Ediciones Vértice.
- Lee, S. y Moebius. (1988-1989). *Parable #1, #2*. Nueva York:w Marvel Comics.
- Leslie Parker, B. (productor) y Hawley, N. (creador). (2017). *Legion* [serie de televisión]. Estados Unidos: FX, Marvel, 20th Television.
- Lindelof, D., Yu, L. F. y McCraig, D. (2005). *Ultimate Wolverine vs. Hulk*. Nueva York: Marvel Comics.
- Lindelof, D., Perrotta, T., Berg, P., Aubrey, S. (productores) y Perrotta, T., Lindelof, D. (creadores). (2014). *The Leftovers* [serie de televisión]. Estados Unidos: HBO, Warner Bros Television.
- Magris, C. (1993). *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Barcelona.
- Marshall, F., Kennedy, K., Mendel, B. (productores) y Shyamalan, M. N., (director). (1999). *The Sixth Sense* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Spyglass Entertainment, The Kennedy Marshall Company, Hollywood Pictures, Buena Vista Pictures.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard [*Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Planeta, 1993].
- Millar, M., Mc.Niven, S., Vines, S. y Hollowell, M. (2006) *Civil War I-VII*. Nueva York: Marvel Comics.
- Miller, F. (1986). *Batman Dark Knight*. California: DC Comics.
- Miller, F. y Sienkiewicz, B. (1986). *Elektra Assassin I-VIII*. Nueva York: Marvel Comics.

- Moebius (1989). Entrevista “Surfer d’Argent”, realizada por Numa Sadoul. *Les cahiers de la bande dessinée*, nº 86, septiembre de 1989. Grenoble: Glénat, pp.46-59.
- Moore, A. y Lloyd, D. (1982-1988). V de Vendetta, in *Warrior 1982-1985*. London: Quality Communications; (1988) California: DC Comics.
- Moore, A., Day, D., Totleben, J., Wood, T. (1984). *The Saga of the Swamp Thing*. Swamp Thing, vol2 #20. California: DC Comics.
- Moore, A., Leach, G., Davis, A., Austen, Ch., Veitch, R. y Totleben, J. (1985). *Miracleman*. California: Eclipse Comics.
- Moore, A. y Gibbons, D. (1986). *Watchmen I-XII*. California: DC Comics.
- Moore, A. *From Hell* (1988-1996). Taboo, # 2-7, Spyderbaby Graphix. Tundra Publishing (1988-1992). Tundra Publishing y Kitchen Sink Press (1992-1996).
- Moore, A. y O’Neill, K. (1999-2019) *The League of Extraordinary Gentlemen*, I, II, III, IV. California: DC Comics-America’s Best Comics.
- Morrison, G., Truog, Ch., et al. (1988-1990), *Animal Man*. #1 to #26. California: DC Comics.
- Morrison, G. y McKean, D. (1989). *Arkham Asylum*. California: DC Comics.
- Morrison, G. (2011). *Supergods*. New York: Penguin Random House.
- Nowlan, Ph. y Calkins, D. (1933). *Buck Rogers*. Daily Strip. Estados Unidos: diversas editoriales.
- Panofsky, E. (1982). *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza.
- Pintor, I. (2015a). “Dream and History, the Cartoon Mirror: the Incorporation of History into the Comic Book”, en Esther Claudio y Julio Cañero, ed. *On the Edge of the Panel. Essays on Comics Criticism*. Cambridge: Cambridge Scholars.
- Pintor, I. (2015b). “L’intervallo allucinatorio nelle avventure di Corto Maltese, di Hugo Pratt: La figurazione della parola e la discontinuità visiva”. *H-ermes. Journal of Communication*, 6: 31-58.
- Pintor, I. (2017). *Figuras del cómic. Forma, tiempo y narración secuencial*. Barcelona, Valencia: Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra, Universitat de València (Aldea Global, 37).
- Pintor, I. (2018). “O Somma Luce. Otherworldly journeys and encounters with the Goddess. A comparative approach of the Dantean heritage in the comic books of Hugo Pratt, Fellini and Manara and Makyo”. *Dante e l’Arte*. Vol. V. 2018, pp. 11-36. ISSN 2385-5355 (digital) • ISSN 2385-7269 (paper) Recuperado de: <http://revistes.uab.cat/dea>
- Raymond, A. (1934). *Flash Gordon*. Sunday Strip. Estados Unidos: King Features Syndicate.
- Schneider, M. (1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español*. Madrid: Siruela.
- Sheldrake, R. (1990b). *La presencia del pasado: resonancia mórfica y hábitos de la naturaleza*. Barcelona: Kairós.
- Sheldrake, R. (1990b). *Una nueva ciencia de la vida: la hipótesis de causación formativa*. Barcelona: Kairós.
- Sheldrake, R. (1994). *El renacimiento de la naturaleza: el resurgimiento de la ciencia y de Dios*. Barcelona: Paidós.
- Shuler Donner, L., Kinberg, S., Singer, B. (productores) y Kinberg, S. (director). (2019). *Dark Phoenix* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Entertainment, 20th Century Fox, Walt Disney.
- Shyamalan, M. N., Mendel, B., Mercer, S. (productores) y Shyamalan, M. N., (director). (2000). *Unbreakable* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Touchstone Pictures, Blinding Edge Pictures, Barry Mendel Productions, Limited Edition Productions Inc., Buena Vista Pictures.
- Shyamalan, M. N., Marshall, F., Mercer, S. (productores) y Shyamalan, M. N., (director). (2002). *Signals* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Touchstone Pictures, Blinding Edge Pictures, The Kennedy Marshall Company, Buena Vista Pictures.
- Shyamalan, M. N., Mercer, S., Rudin, S. (productores) y Shyamalan, M. N., (director). (2004). *The Village* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Touchstone Pictures, Blinding Edge Pictures.
- Shyamalan, M. N., Mercer, S., Mendel, B. (productores) y Shyamalan, M. N., (director). (2007). *The Happening* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Spyglass Entertainment, Blinding Edge Pictures, UTV Motion Pictures, 20th Century Fox.
- Shyamalan, M. N., Bienstock, M., Blum, J. (productores) y Shyamalan, M. N., (director). (2016). *Split* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Blinding Edge Pictures, Universal Pictures.
- Shyamalan, M. N., Blum, J. (productores) y Shyamalan, M. N., (director). (2019). *Glass* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Blinding Edge Pictures, Blumhouse Productions, Universal Studios, Walt Disney Studios Motion Pictures, Touchstone Pictures.
- Windsor-Smith, B. (1991). *Weapon-X* (Marvel Comics Present # 72-84). Nueva York: Marvel Comics.

¹ Frezza desarrolla la apreciación de Guido Gerosa (1973), que subrayó en 1973 una *extraordinaria parentela* entre el personaje literario de John Carter de Marte, protagonista del ciclo marciano de Edgar Rice Burroughs, y los héroes de los cómics de aventuras: Buck Rogers, Brick Bradford y Flash Gordon.

² La distinción entre la imagen —*imago*— y *el vestigium*, esto es la ruina, la huella, el vestigio, entre algunos teólogos de la Edad Media aludía a la idea de que todo lo que es visible acarrea siempre la huella de una semejanza perdida. Véase: Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, p. 14. París: Minuit.

³ Dentro de la mitología Marvel, resulta particularmente interesante esta constelación de personajes: Rayo Negro, su esposa Medusa, Crystal, Gorgón, Karnak y Tritón encarnan la otredad hasta el extremo de ser la familia real de una especie que convive, en una dimensión paralela, con los humanos, y que contiene la semilla de los universos paralelos de series como *Fringe*, de J. J. Abrams.

⁴ Cíclope, Fénix, Coloso o Night Crawler (Rondador nocturno) pertenecen, de modo más o menos intermitente, al grupo de los *X-Men*. Fénix se incorporó más tarde, y destaca en ese sentido la saga de episodios que fue dedicada a este personaje en los años ochenta, con guión de Chris Claremont y dibujos de John Byrne. Existe una edición en Paperback de esta saga, (1990). Parte de ella ha sido publicada en castellano en *La muerte de Fénix. La historia jamás contada*. Barcelona: Planeta-Forum, 1992, y es la base narrativa del filme de Simon Kinberg, con guión de Claremont y Byrne *X-Men: Fénix Oscura* (Dark Phoenix, 2019).

⁵ Existe, de hecho, un bello episodio con guión de Chris Claremont y dibujos de Bary Windsor-Smith que relata el paso de Tormenta por el desierto africano y una serie de episodios mitológicos como el encuentro con la serpiente y las fuerzas naturales, que preceden a su iniciación como heroína. Véase *X-Men Annual* n° 198 (En castellano en: Patrulla X Especial Primavera. Barcelona: Planeta de Agostini-Forum, 1987).

⁶ Este es el término que utiliza Durand (1960) para referirse a los simbolismos de la amenaza animal.

⁷ Personaje que en realidad adopta las facultades multiplicadas de una avispa y viste de un modo acorde. Ha aparecido en varias series, pero sobre todo enfrentándose a *Los Vengadores*. Véase *The Avengers* 213-214 (New York: Marvel, 1981. Edición en castellano en *Los Vengadores* n° 28, 1985. Barcelona: Planeta de Agostini-Forum, 1985).

⁸ Aparece, por ejemplo, en los episodios del nuevo Namor realizados por John Byrne, publicados en España en la miniserie Namor (Barcelona: Planeta de Agostini, 1990).

⁹ Corresponde, como Panofsky ha señalado al hablar de la iconografía renacentista, al Padre Cronos, el devorador, el objeto último del enfrentamiento del héroe. Véase el capítulo tercero de *Estudios sobre iconología*, titulado “El padre Tiempo” (1982: 93-139).

¹⁰ Entre las innumerables historietas de Lobezno y el resto de mutantes Marvel, destacan los episodios de los *X-Men* en que el equipo de superhéroes se desplaza a la llamada “Tierra Salvaje” (The X-Men # 115-117, 1978-1979), donde se enfrentan a los sucesos que tienen lugar en una especie de tierra imaginaria donde habita una humanidad paralela.

¹¹ *Los 4 fantásticos* n° 21. Ediciones Vértice, 1969 (*Fantastic Four* Vol.1 #42 #43 Edición USA).

¹² En *La cosa del pantano*, la musculatura y el vello adquieren un nuevo estatuto, todavía más primitivo, pues ambos son sustituidos por una capa de musgo y plantas epifitas que le crecen encima, como en los disfraces que en ciertas culturas celebran al hombre salvaje. Su aspecto provoca un rechazo en la sociedad, y su natural bondad se ve obligada, como en el caso de Frankenstein, a un choque con la realidad que le conduce a comportarse de un modo violento, irascible y primitivo. No es casual que el dibujante Bernie Wrightson se haya ocupado tanto de *La Cosa del pantano* como de Frankenstein. El interés de Moore con su entrada a partir del vol2 #20 (1984) es, justamente, recoger de un modo verista las dificultades que tendría una criatura así en el mundo contemporáneo, y algunas de las imágenes que le muestran acorralados por policías y perros exhiben un curioso paralelo con lo que postula Roger Bartra en el cierre de *El salvaje en el espejo* (1997) acerca de un grabado en el que un hombre salvaje es rodeado por perros domesticados: no se sabe si lucha por escapar de la naturaleza o de la civilización.

¹³ El nacimiento de Estela Plateada fue relatado en *The Fantastic Four* n° 48, 49, 50 (1966. Versión castellana en Clásicos Marvel n° 18. Barcelona: Planeta de Agostini-Forum, 1990. El Silver Surfer encuentra su más ajustada configuración en el dibujo de un artista ajeno al ámbito de los superhéroes, Moebius, en *Parábola* (*Parable*, 1989). En la edición española de *Parábola* (Barcelona: Planeta, 1989) pueden encontrarse sendos textos de Stan Lee y Moebius sobre la obra. Además, Numa Sadoul realizó una larga entrevista sobre esta obra a Moebius en *Les cahiers de la bande dessinée*, n° 86 (1989).

¹⁴ “Infatti nella prima legge tribunizia si avverte che ‘se qualcuno ucciderà colui che per plebiscito è sacro, non sarà considerato omicida’; Sacra è la nuda vita uccidibile e non sacrificabile, sottostante al potere sovrano. Questo ambito ambivalente è il luogo di azione del politico, o della giustizia umana [né violenza animale, né giustizia divina]” (Agamben, 2005, p. 94).

¹⁵ “A questo punto non sembra fuor di luogo trattare della condizione di quelli uomini che la legge comanda essere sacri a certe divinità, poiche non ignorano che a certuni appare strano che, mentre è vietato violare qualsiasi cosa sacra, sia invece lecito uccidere l'uomo sacro”, escribía ya Macrobio Apud. (Agamben, 2005, p. 95).

Heroínas de serie

Game of thrones | HBO | 2011-2019

Ana Cecilia González*

Escuela de la Orientación Lacaniana, Argentina
Asociación Mundial de Psicoanálisis

Recibido: 6 de junio 2019; aceptado: 24 de junio 2019

Resumen

La expansión de la forma-serie –como la denomina G. Wajcman– es el correlato estético-narrativo de la feminización del mundo, según la hipótesis de J.-A. Miller y E. Laurent. Puesto que una mutación de este orden necesariamente acarrea modificaciones subjetivas de gran calado, este texto aborda las “incidencias sociales de la sexualidad femenina” –Lacan *dixit*–, y sus implicancias éticas, tomando como objeto de análisis la serie de heroínas de *Game of Thrones*.

Palabras Clave: Serie | Lo femenino | ética | psicoanálisis

Heroines of TV series

Abstract

The expansion of the serial-form –described by G. Wajcman– is the aesthetic and narrative correlate of the feminization of the world, according to a hypothesis by J.-A. Miller y E. Laurent. Given that such a mutation necessarily carries large subjective transformations, this paper addresses the “social incidences of feminine sexuality” –Lacan *dixit*– and its ethical implications, taking the series of heroines of *Game of Thrones* as object of analysis.

Key Words: Series | lo femenino | ethics | psychoanalysis

La feminización del mundo

En el marco de un seminario dictado por Jacques-Alain Miller (2005) en colaboración con Eric Laurent en el curso de 1996-1997, publicado bajo el título *El Otro que no existe y sus comités de ética*, una hipótesis vio la luz:

La multiplicidad incompleta, inventiva, según la lógica de Lacan de la sexuación, está del lado femenino. Lo múltiple y lo inventivo, la apertura del campo sintomático, responde mucho más a la posición femenina que a la masculina y de cierta manera inscribe también el ocaso de lo viril y la promoción de la lógica del no todo, que implica multiplicidad y apertura. (p. 390)

Si esto fuera así, y Miller subraya en ese entonces que se trata de una hipótesis, estaríamos ante una “feminización del mundo”.

Veintiún años más tarde, Gérard Wajcman (2018) la da por probada y se ocupa de desplegarla en un libro titula-

do *Les séries, le monde, la crise, les femmes* –las series, el mundo, la crisis, las mujeres, 2018–, título cuya peculiar sintaxis ya nos pone en materia. El autor sostiene que la forma-serie es intrínseca al mundo actual, que ha dejado atrás el régimen del Todo centrado, limitado y jerárquico, para devenir un mundo fragmentario, múltiple, no-todo, ilimitado. Dicho de otro modo: la serie es inherente a la época, porque ésta se caracteriza por la crisis permanente, en la que el Todo ha estallado en mil pedazos.

Esto se vuelve especialmente palpable en la narrativa norteamericana, responsable por las series consumidas a escala planetaria: si *America* fue el mito de una nación forjado por el cine del siglo XX, las series son el síntoma de una *America* múltiple, en las que las minorías se han convertido en mayorías. Las series son la crítica y la deconstrucción del mito de la gran nación del norte.

Y en ese contexto las heroínas de serie comenzaron a multiplicarse, pasando a ocupar un lugar central. Es que

* anaceciliagonzalezr@gmail.com

hay una íntima afinidad entre las series y las mujeres, y esto, como enseñó Lacan (1982) con sus fórmulas de la sexuación, por razones lógicas y de estructura. Dicho de otro modo: las nuevas heroínas, reinas de las series, son análogas a las series, ambas son de la misma esencia, concluye Wajcman (2018).

Entonces, el triunfo de la forma-serie es el correlato estético-narrativo de la feminización del mundo. Pero es mucho más que eso, puesto que una mutación de este orden necesariamente acarrea modificaciones subjetivas de gran calado, abriendo la pregunta sobre lo que Lacan llamaba “incidencias sociales de la sexualidad femenina” (Lacan, 1999, p. 698), y también, como corolario, sobre las implicancias éticas.

Heroínas de serie, o la serie de heroínas

¿Qué caracteriza a las nuevas heroínas, reinas de las series? ¿Qué rasgos las definen? ¿Hay acaso algo común entre ellas?



En el contexto de su argumentación, y como caso prínceps, Wajcman (2018) se refiere a la serie recientemente concluida, *Game of thrones* (David Benioff y D.B. Weiss, 2011) y la define como “la guerra de las mujeres”. En efecto, en esta historia plena de todas las versiones que cobra la violencia en la lucha por el poder, las mujeres son tanto víctimas como victimarias. Pero lo fundamental es que en esta ficción de género fantástico e inspiración medieval, una serie de mujeres ocupan los roles protagónicos y son responsables por las acciones que jalonan la trama narrativa. Quizás el mayor hallazgo del guión –y de la saga en la que está basado, *A song of ice and fire*, de George R. R. Martin (1996)– sea que no se trata de un único personaje femenino, sino, justamente, de una serie.

En efecto, las heroínas de GOT son muchas y hay para todos los gustos, en un guión que parece hecho para desplegar una diversidad de respuestas a la pregunta so-

bre qué es una mujer. Las cuatro principales encarnan versiones de profundas raíces culturales y trazan entre ellas dos contrapuntos. Antes de seguir, la fórmula de rigor: *Spoiler Alert!*

Cersei, la bella y despiadada hermana Lannister, es algo así como el negativo de Medea, capaz de toda crueldad con tal de ver a sus hijos encaramados en el trono. Como bien dice su hermano y amante en uno de los capítulos conclusivos, “*las peores cosas las hizo por sus hijos*”, rubios de padres rubios y nacidos del incesto, los tres muertos trágicamente según la profecía auto-cumplida que signó la vida de la archi-villana de la saga, quien, no casualmente, acabó convertida en reina usurpadora.



“Daenerys de la Tormenta, La que no arde, Rompedora de cadenas, Madre de Dragones”, es la heredera Targeryen, que tras ser vendida por su hermano al jefe de una tribu de rústicos guerreros, enamorarse de su violador, enviudar y dar vida a tres dragones sobre los cuales se pasea con su larga y blanca cabellera, se lanza a recuperar el Trono de Hierro. Durante siete temporadas “Dany” se erige como el reverso de Cersei, una madre buena que ajusticia a los malvados y libera esclavos para engrosar su ejército. El personaje que inflamó las expectativas de los cultores del feminismo más ingenuo, que quisieron ver en ella las supuestas bondades del poder en manos de una mujer, acabó virando al furor destructivo, mostrando de modo intempestivo el reverso de todo Ideal, sellando su destino de Madre de la controversia suscitada por el final de la historia.



Arya, de la casa Stark, quien desde pequeña reniega de los semblantes femeninos y se entrena con la espada, se convierte en vengadora, tras presenciar la decapitación de su padre y llegar tarde a la Boda sangrienta en la que apuñalan salvajemente a su madre, hermano, cuñada y sobrino por nacer. En adelante, con una lista al mejor estilo *Kill Bill* (Tarantino, 2003), completa su entrenamiento como asesina “sin rostro”, pudiendo adoptar cualquier fisonomía. Convertida en joven mujer, será Arya quien, munida de su pequeña espada, mate al Rey de la Noche, salvando al mundo de las tinieblas. Por fin, la vengadora logra sortear la trampa sacrificial y, tras rechazar el amor de un hombre, se marcha sola a descubrir el mundo desconocido.



Su hermana Sansa, por el contrario, es una jovencita bella, ingenua y con aspiraciones matrimoniales y monárquicas, que queda cautiva en la corte de los Lannister, donde sufre toda clase de maltrato y es casada con un enano en vez del rey prometido. Por fin, logra regresar a su hogar, pero acaba en manos del sádico violador que lo ha usurpado. Todo eso hizo falta, dice Sansa al final, para dejar de ser “el pajarito” y convertirse en la Reina del Norte, que salvaguarda familia, casa y reino.



La serie podría ampliarse, puesto que hay muchas, muchas más –la noble y caballeresca Brienne de Tarth; Melisandre, la Diosa Roja que revive muertos y lanza profecías; Shireen Baratheon, la dulce niña con psoriasis, sacrificada a los dioses; Yara, la capitana lesbiana

que comanda la flota de los Greyjoy; Margaery, la seductora y ambiciosa princesa Tyrell y su abuela Olenna; Missandei, la fiel dama de compañía que muere clamando venganza; Ygritte, la “salvaje” que le espeta al protagonista la frase inolvidable, “*No sabes nada, Jon Snow*”...– pero con esta muestra alcanza para situar lo que importa.

En primer lugar, el show mostró muy crudamente que la guerra se libra sobre los cuerpos, los de las mujeres y los niños principalmente, y que, por ende, la violación, es un acto de dominación y disciplinamiento, tal como plantea Rita Segato (2016).

Pero también, y al mismo tiempo, las heroínas de serie cobran protagonismo y no escatiman recursos, sobrenaturales o no, para alcanzar sus objetivos, en una lucha por el poder, que como tal, cumple con todas las premisas fálicas: salvaguardar el hijo, el padre, la dinastía, el trono, etc. Es que las mujeres, según las fórmulas de Lacan, también se inscriben bajo esta lógica, y son capaces de ir muy lejos en esa dirección, de suerte que las heroínas de GOT resultan un poco alocadas o enloquecidas, incluso francamente chifladas. “Toda la cuestión es que la ilimitación está en el corazón mismo del mundo. Profundamente” dice Wacjman (2018, p. 30), porque en un mundo donde el Otro no existe, los límites se evaporan. Sin embargo, no hay que confundir rápida e ingenuamente lo sin límites con lo femenino, a riesgo equiparar la mujer con la locura, acorde con un arraigado prejuicio machista. Ciertamente, lo femenino según Lacan (1958-1959) implica un más allá del falo, es decir, un goce suplementario, que se caracteriza por ser deslocalizado, indeterminado y sin bordes precisos. Y, en efecto, hay cierta locura que tiene lugar cuando un sujeto, independientemente de su posición sexuada, pierde o deja caer los amarres fálicos y se adentra, cual Antígona, en la zona incandescente de *Das ding*, con consecuencias nefastas, las más de las veces. Pero ni ese gesto implica siempre una posición ética como la de la heroína de Sófocles, ni toda pérdida de los límites supone ese goce singular. Tampoco lo femenino se presenta necesariamente bajo las versiones trágicas de la desmesura.

Lo femenino, un destello

Entre las múltiples resonancias de una de las series con mayor audiencia de la historia, sin duda el debate formulado como “feminismo o misoginia”, cosechó los

alegatos más fervorosos tras finalizar la serie, principalmente en torno a Daenerys, la heroína favorita de millones que acabó haciendo arder una ciudad entera, y sin que ello fuera necesario para tomar el poder. En resúmenes cuentas, se leyó como feminista el ascenso de Daenerys y como misógino su giro destructivo, convertida en despiadada asesina de masas. Esquivando esta falsa antinomia, el devenir de la súper-heroína de GOT hace posible situar algunas cosas.



Más allá del desenlace, que lejos de construir la trama de modo cuidadoso como sucedía en las temporadas anteriores, resultó un tanto apresurado y desconcertante, los guionistas se encargaron de situar una serie de hechos que darían cuenta del cambio abrupto de la Madre de Dragones, más allá de la herencia de su dinastía, signada por la locura. Se trata de una serie de pérdidas: en primer lugar, su más fiel súbdito y enamorado, Sir Jorah, muere en la batalla contra los muertos redivivos; a continuación, asesinan a uno de sus hijos-dragones, y a la vez, el dragón, símbolo de su poderío sobrenatural e invencible, se muestra como un animal mortal; en tercer lugar, secuestran y asesinan a su consejera y amiga, la ex esclava Missandei, que muere incitándola a la destrucción; a continuación, su amante se revela como su sobrino, y además, legítimo heredero del trono, por lo cual el significativo en el que sostuvo su vida entera, es puesto en cuestión; por último, él no sólo se niega a mantener el secreto, sino que le ofrece su pleitesía, pero le niega el amor. Así, Daenerys pierde, una a una, todas las referencias fálicas que la sostenían en el lugar de la madre

buena, Rompedora de Cadenas, que reclamaba legítimamente el trono de la usurpadora y malvada Cersei. Si bien es cierto que ya antes había dado algunas muestras de impiedad, quemando sin vacilar a quienes no se arrojaban para reconocerla como reina, estos momentos se resignifican retroactivamente en el desenlace. Por fin, sin poder hacer pie en el Otro, se erige a sí misma como un Otro terrible, proclamándose liberadora del mundo y prometiendo reinar por el miedo, habiendo quedado por fuera del amor. De modo que, sin bien el guión apunta al enloquecimiento que tendría lugar cuando el límite de la función fálica deja de operar, la distinción pasa por la respuesta del sujeto, es decir, justo allí donde se sitúa la responsabilidad en términos éticos, y, valga la redundancia, subjetivos. Para decirlo de un modo bruto y así despejar toda duda sobre lo supuestamente femenino de su locura final, Daenerys no es Antígona. Por el contrario, es la Madre de Dragones que responde redoblando la apuesta por el poder, según la lógica del lado masculino de las fórmulas de la sexuación. Si antes representaba el Ideal al modo de la masa freudiana, ahora se ubica como quien encarna la Excepción (Freud, 1921). Toma entonces la pendiente del líder delirante y mesiánico, con una clara alusión a la figura de Hitler cuando se dirige a sus seguidores, detalle que muestra bien la clase de locura de la que se trata: la del desenfreno cuando se rechaza la castración.

Así las cosas, solo resta agregar que si lo femenino, en el sentido lacaniano del término, tiene lugar entre las heroínas de GOT, es sólo aquí o allá, apenas un destello... Es eso que asoma cuando un sujeto sale, al menos por un instante, de la mortificación fálica, con el consecuente saldo vivificante. Cuando Sansa sonríe diciéndole al enano que fue el mejor de sus maridos, o Cersei, frente a la muerte inminente, se entrega por fin sin reparos al amor de su vida; o la pequeña Arya renuncia a la venganza sacrificial para poner límite a la pulsión de muerte encarnada por el Rey de la Noche; o cuando Ygritte le dice al protagonista, "*Si tenemos que morir, moriremos. Todos los hombres mueren, Jon Snow. Pero antes vamos a vivir.*"

Referencias

- Bender, L. (productor) y Tarantino, Q. (director). (2003). *Kill Bill* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Miramax.
- Benioff, D. y Weiss, D.B. (productores). (2011). *Game of Thrones* [serie televisiva]. Estados Unidos: HBO.
- Freud, S. (1921): “Psicología de las masa y análisis del yo”, en *Obras completas*, vol. XVIII Buenos Aires: Amorrortu.
- Lacan, J. (1958-1959): *El Seminario. Libro 6. El deseo y su interpretación*(1958-1959). Buenos Aires: Paidós. p. 417.
- Lacan, J. (1982): *El Seminario. Libro 20. Aun* (1972-1973). Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1999): “Ideas directivas para un congreso sobre sexualidad femenina”, en *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Miller, J.-A (2005): *El Otro que no existe y sus comités de ética*. Buenos Aires: Paidós.
- Segato, R. L. (2016): *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños. p. 57.
- Wajcman, G (2018): *Les séries, le monde, la crise, les femmes*, Paris: Verdier.

Pseudo heroínas: inclusión por exclusión de lo femenino

GI Jane | Ridley Scott | 1997

Eduardo Laso*

Universidad de Palermo

Recibido: 20 de mayo 2019; aceptado: 9 de julio 2019

Resumen

El film de Ridley Scott *G.I. Jane* sobre la discriminación de las mujeres en el ejército y su derecho a ser incluidas presenta una solución paradójica: la inclusión de las mujeres es aceptada sólo si ellas eligen renunciar a su femineidad y devienen varones. La teoría freudiana en torno del ejército y su conformación como masa artificial puede ser articulada con el esquema de la sexuación de Lacan del Seminario 20, para advertir que la formación de masa se basa en una lógica masculina que segrega a la mujer para poder creer en la existencia de un Uno de excepción a la castración: el Líder.

Palabras Clave: Masa | Género | Castración | Segregación

Pseudo Heroines: Inclusion by Exclusion of the Feminine

Abstract

Ridley Scott's film *G. I. Jane* about women discrimination in the army and their right to be included presents a paradoxical solution: women's inclusion in the army is accepted only if they choose to resign their feminity and become males. Freudian theory about the army and its conformation as an artificial mass can be articulated with Lacan's sexual scheme from his 20° seminary, so as to notice that the mass conformation is based in a male logic that segregates woman in order to believe in the love of One exception to castration: the Leader.

Key Words: Mass Gender | Castration | Segregation

Woman is the nigger of the world, yes she is
If you don't believe me take a look to the one you're with.
John Lennon

Bajo¹ el título “¿Virilidad o Valentía?”, el historiador Ignacio Lewkowicz publicó en 2001 un artículo sobre el film de Ridley Scott *G. I. Jane* (1997) –estrenado en Argentina como *Hasta el límite*². La lectura de Lewkowicz sigue la línea argumental del director, explicitando algunos de sus presupuestos, los cuales nos proponemos abordar desde una perspectiva ético-crítica.³

Digamos ante todo que el título del film está cons-truido como un chiste. *GI Joe* es una expresión compuesta por las siglas de *Government Issue* (“Suministro del Gobierno”), junto al nombre masculino *Joe*, expresión que designaba, de manera peyorativa, a los soldados norteamericanos durante la Segunda Guerra Mundial. El personaje que encarna Demi Moore no se llama Jane sino Jordan, por lo que el film podría haberse titulado *GI*

Jordan. Pero aquí se trata de la sustitución del genérico *Joe* por su femenino *Jane*, anticipando así el tema del film: el problema de la inclusión de mujeres en el ejército.

Ridley Scott se vale de Demi Moore en el momento de su pico de juventud y de su carrera, para integrarla a un mundo radicalmente diferente al *glamour*romántico de *Ghost* (Zucker, 1990), o el erotismo de *Striptease* (Bergman, 1996), *Acoso sexual* (Levinson, 1994) o *Propuesta indecente* (Lyne, 1993).⁴ En ese momento era la actriz mejor pagada de Hollywood y un *sex simbol* del cine americano. Para el papel de Jordan O'Neill, el realizador inglés no escoge una actriz más versátil pero menos agraciada, como por ejemplo Meryl Streep, porque en ese caso el film sería otro. Scott propone un relato en el que una mujer atractiva se encuentra en medio de un mundo de “machos”, como es el universo de los *Navy Seals*. En otras palabras, Jordan encarna el retorno de algo expulsado del ejército de varones: una mujer sensual que viene a perturbar dicho mundo.

* lasale_2000@yahoo.com

La trama gira en torno del derecho de las mujeres a integrarse como soldados en el ejército. Sólo que el precio a pagar por tal inclusión consiste en abolirlas en tanto mujeres. En el film (y no sólo allí) el reclamo de igualdad de derechos cívicos y políticos de las mujeres termina solapándose con la diferencia sexual, para recubrirla y reprimirla. La cuestión de género (asunto de identificaciones) y la diferencia sexual se confunden, aplanando el tema de lo femenino tal como es planteado desde el psicoanálisis. El film deviene así una crítica elemental de prejuicios machistas propia del imaginario social asociado al género femenino (como más débil que el varón, como objeto sexual, etc.). Proponemos un desvío por los planteos de Freud (1921) respecto del ejército, y por las fórmulas de la sexuación de Lacan (1981) para reinstalar esta distinción y sus implicancias.

Freud y las masas artificiales

En el capítulo VI de *Psicología de las masas y análisis del Yo* (1921), Freud analiza al ejército y la Iglesia en tanto masas artificiales duraderas y altamente organizadas que por sus rasgos y semejanzas son paradigmáticas de cualquier otra formación de masa. Para su época, el planteo debió resultar provocador: el ejército considerado como una masa religiosa, y la iglesia equiparada a una formación militar. De donde se sigue que formar parte de una masa organizada no es muy diferente de estar en el ejército o en una feligresía.

Freud (1921) destaca varios rasgos presentes en ambas organizaciones:

- En ellas opera una coerción dirigida a preservarlas de la disolución y evitar modificaciones en su estructura.
- En general, no depende de la voluntad del individuo el formar parte de ellas. Así, por ejemplo, el bautismo, sacramento que integra a una persona dentro de la comunidad católica, es decidido por la familia al nacer. Y el servicio militar obligatorio viene siendo desde hace años un modo compulsivo de incluir personas en los ejércitos. En Argentina recién se suprimió el 31 de agosto de 1994.
- Dentro de ellas, el sujeto se encuentra sometido a reglas cuyo incumplimiento es castigado.
- Se basan en la creencia en un jefe que ama por igual a todos los miembros del colectivo (Cristo

para la Iglesia, el Jefe del escuadrón para el ejército). Esta condición resulta esencial, ya que si cae dicha ilusión, desaparece la masa.

El soldado de un ejército se halla doblemente ligado por lazos libidinosos: al jefe del ejército, y a los otros soldados, que devienen hermanos. Cada soldado ubica al jefe en el lugar de su Ideal del Yo, mientras que su yo se identifica con sus pares, derivando de esta comunidad creada las obligaciones de la camaradería.

La igualdad de los individuos que constituyen estas masas organizadas no abarca al jefe, que ocupa un lugar de excepción. La fraternidad en la masa se constituye desde una desigualdad en torno de un Uno excepcional: son muchos iguales identificados entre sí, que comparten el amor por un único superior en posición de excepción. La masa se configura así como un vínculo de amor entre sus miembros, pero basta la pérdida del jefe para que desaparezcan los lazos que los unen y la masa desaparezca. Como evoca el relato bíblico de Judith y Holofernes.⁵

Ya en *Tótem y tabú* (1913), Freud postulaba la construcción del lazo social en torno de una función mítica (el *Urvater* obscuro y feroz), que como tal está vacía, pero por lo mismo es ocupable por cualquiera que reúna ciertas condiciones para advenir a ese lugar.

La segregación es la contracara del vínculo amoroso que configura la masa: el odio, crueldad e intolerancia dirigidos a quienes no reconocen al jefe que encarna el Ideal del Yo. Se trata del rechazo y expulsión de lo ajeno y extraño a la fraternidad, en función de la cual ésta se funda. En el seminario *El reverso del psicoanálisis* (1992), dice Lacan:

sólo conozco un origen de la fraternidad –quiere decir la humana, de nuevo el humus–, es la segregación (...) en la sociedad, (...) todo lo que existe se basa en la segregación, y la fraternidad es lo primero. Incluso no hay fraternidad que pueda concebirse si no es por estar separados juntos, separados del resto. (p. 121)

Como resume Juan Bautista Ritvo (2011) en *Segregación y masa en la polis*: “basta que *dos cualesquiera* se identifiquen con un *tercero* erigido en líder (...), para que surja inevitablemente un *cuarto* segregado” (pp. 15-16).

Lo segregado es la contracara de la creencia en el Uno de excepción. En la antigua Grecia existía un rito de purificación, el *pharmakos*. Cuando ocurría algún desastre, se designaba una víctima que encarnaba el mal de la comunidad. Quien ocupaba el lugar de *pharmakon* era segregado de la polis, expulsado y hasta sacrificado, por representar una amenaza para la colectividad. Las masas segregan aquello que representa una

amenaza al vínculo comunitario constituido en torno de un líder idealizado al que se le supone detentor del falo. Como tal, lo segregado encarna una amenaza a este fantasma fálico, en tanto representa todo lo que lo desborda, excede o vacía de consistencia. Aquello que excede al falo encarna el caos, las figuras de lo demoníaco (es decir, lo que se manifiesta de manera contradictoria, imposible, y no puede ser cernido por palabras), el abismo sin fondo, el prójimo como inminencia intolerable de goce en tanto encarnación del objeto *a*. Se trata de una dimensión real, heterogénea y amenazante. Un exceso sin medida. Figuraciones del goce del Otro, que la mujer ha encarnado culturalmente.

El falo es resultado de una metáfora. Pero si una metáfora sustituye un significante por otro, en el caso del falo, lo que viene a sustituir es a una falta. La metáfora paterna produce esta sustitución por lo cual se ubica en el lugar del enigma de la causa del deseo materno al falo como razón del deseo. Al estar en lugar de una falta, el falo va a ser afectado por aquello que sustituye: es una apariencia sin esencia que está donde no está y no está donde está. Se vuelve ubicuo, su exceso denuncia su defecto, y entra como valor agalmático de los objetos en el campo del deseo: pene, niño, heces, dinero, regalo, mujer, etc. En ese sentido, la mujer en tanto encarnación de la diferencia sexual, representa aquello que la premisa universal del falo viene a velar: la falta, el agujero real, el fondo sin fondo al que el falo le pone razón y medida.

Acerca de la diferencia sexual en las formaciones de masa, Freud (1921) plantea: “En las grandes masas artificiales, Iglesia y ejército, no hay lugar para la mujer como objeto sexual. La relación amorosa entre hombre y mujer queda excluida de estas organizaciones. Aun donde se forman masas mixtas de hombres y mujeres, la diferencia entre los sexos no desempeña papel alguno. Apenas tiene sentido preguntar si la libido que cohesiona a las masas es de naturaleza homosexual o heterosexual, pues no se encuentra diferenciada según los sexos y prescinde, en particular, de las metas de la organización genital de la libido”.⁶

El lugar de la mujer encarnando el goce materno amenazante y siniestro, es síntoma del fracaso neurótico y cultural del hombre a distinguir y separar *madre de mujer*. La tara de la sexualidad masculina está ligada en mayor o menor medida a esta dificultad de producir esa separación que nunca es pura y absoluta.

Freud (1921) señala dos obstáculos principales contra la preservación de la formación de masa:

- Las aspiraciones sexuales directas que mantienen parte del quehacer individual y que “si se vuelven hiperintensas, descomponen toda formación de masa” (p. 134). En otras palabras, lo erótico pulsional que insiste como retorno de lo reprimido en cada sujeto.

- El amor por la mujer:

De igual manera, el amor por la mujer irrumpe a través de las formaciones de masa de la raza, de la segregación nacional y del régimen de las clases sociales, consumando así logros importantes desde el punto de vista cultural. Parece cierto que el amor homosexual es mucho más compatible con las formaciones de masa, aun donde se presenta como aspiración sexual no inhibida”. (p. 134)

Freud ubica el *amor por la mujer* como obstáculo a la masa, a diferencia del amor homosexual, que no la afecta. Apoyándonos en Lacan, entendemos que este es el modo freudiano de hablar del amor dirigido a lo *Héteros* –lo otro, lo distinto, la diferencia que lo femenino encarna como suplementaria a la lógica fálica– que hace obstáculo a la formación de masa, una formación de *Homos*, de iguales –cualquiera sea su género– identificados en torno de un mismo amor a un Uno de excepción que, como tal, encarna el padre no castrado de la horda primitiva. Para lo cual se requiere rechazar lo femenino, en tanto cuestiona la ilusión de un Uno de excepción.

Lacan y la sexuación

Para Lacan (1981) la identidad sexual no es ontológica: no se define en términos presimbólicos de un ser ya dado naturalmente (sea genético, o basado en determinadas características anatómicas). Tampoco es el resultado performativo de un decir sobre el sujeto que parte del Otro (sea familiar o social) que lo determina al designarlo hombre o mujer. El dicho freudiano “La anatomía es el destino” significa que al *parlêtre* le toca un determinado cuerpo real sexuado, pero no por eso está destinado a identificarse a su sexo anatómico: sobre ese real que le tocó, aún resta que el sujeto responda respecto de la diferencia sexual, para autorizarse varón o mujer. La llamada identidad sexual, que es una identificación, es así resultado de una elección inconsciente no saturable por lo biológico ni por el discurso del Otro.

FÓRMULA DE LA SEXUACIÓN

| LADO HOMBRE | | LADO MUJER | |
|-------------|---------------------|------------------------|---------------------|
| $\exists x$ | $\overline{\Phi x}$ | $\overline{\exists x}$ | $\overline{\Phi x}$ |
| $\forall x$ | Φx | $\forall x$ | Φx |
| S | | S(A) | |
| | | a | |
| Φ | | La | |

Cualquier *parlêtre* que haya pasado por las identificaciones que constituyen su cuerpo pulsional, su imagen corporal y la división subjetiva, puede ubicarse en el lado hombre o mujer, con independencia de la anatomía. Lados que no tienen que ver con una clasificación social entre géneros. Ubicarse del lado “hombre” es sostener que hay un Uno de excepción no castrado, respecto del cual se conforma un conjunto de Todos castrados. Ubicarse del lado “mujer” es sostener que no hay Uno de excepción no castrado, por lo que el sujeto queda no-todo saturado en la función fálica⁷ (Lacan, 1981)

En términos del deseo sexual, del lado hombre el *parlêtre* se dirige al Otro en busca de aquel objeto que haga de semblante de la causa de su deseo, elevado así a valor fálico, no sin la ilusión de tenerlo, otorgada por el partenaire. Del lado mujer, el *parlêtre* se dirige al Otro buscando el objeto fálico, no sin la ilusión de serlo otorgada por el partenaire, permaneciendo a la vez a cuenta suya un goce suplementario no saturado por el falo: el goce femenino, goce soportado en el significante de la falta en el Otro. “La mujer no existe” significa que del lado “mujer” no es posible armar un todo cerrado en torno de la lógica fálica que agrupe a las mujeres. De un lado al otro, el falo oficia de puente imaginario como apariencia que circula en simulacros sostenidos en los fantasmas de los partenaires. Modo de sostener un vínculo sexual posible tras el fondo de la no relación sexual (Lacan, 1981).

Hasta el límite fálico... pero no más allá

El ejército como formación de masa es ubicable del lado masculino de las fórmulas de la sexuación, soportado en la creencia de que hay un Uno de excepción no castrado que ama a todos sus miembros. El film de Scott

plasma esto en el hecho de que si el derecho de una mujer a incluirse en el ejército finalmente prevalece, es porque lo hará no en tanto mujer, sino en tanto ella se elija del lado varón y rechaza lo femenino como objeción al Uno no castrado.

La mujer encarna lo heterogéneo a la masa. De ahí que desde la posición femenina no se pueda estar dentro de ejército, una masa unida que sostiene a un Uno en calidad de líder. La indistinción de la masa, en la que sus miembros son equivalentes e intercambiables, se funda en la distinción de un Amo erigido en Uno no castrado y la expulsión de aquello que lo objete. Se trata de una formación de *Homos*, que rechaza lo *Héteros*, en tanto la excepción femenina encarna la objeción a la existencia de un Uno no castrado.

En ese sentido, el problema de fondo no es la inclusión de mujeres en el ejército; el problema es la posición femenina. ¿Las mujeres hacen la guerra en tanto mujeres? ¿O hay algo en dicha posición refractaria a entrar en la lógica especular y totalitaria de “el Uno o el Otro”, “vencer o morir”? La guerra es un terreno masculino, no importa si quienes participan de ella son varones o mujeres. Es un terreno en el que se juega la lógica del vel alienante de la ética del héroe trágico, donde la muerte está ubicada a ambos lados de la alternativa.

El film de Scott sostiene que la diferencia sexual es impertinente para la condición de soldado. Es lo que dice Freud (1921), pero porque lo que amenaza la formación de masa es el deseo dirigido a la mujer en tanto aquello que encarna la excepción a la lógica fálica, descompletándola. El ejército ubica como impertinente para la condición de soldado a la femineidad, en tanto ésta inscribe la inexistencia de un Uno de excepción y abre a la lógica del no-todo.

En el ejército, virilidad y virtud militar se equivalen, en una operación ideológica de signo machista. Si algo dice cualquier jefe militar a sus subordinados es que los va a hacer “hombres”, en donde soldado y varón serían lo mismo. Al punto que algunos neuróticos vacilantes de su identidad sexual acuden al ejército para reasegurarse como varones. La lógica subyacente es la de la horda primitiva y el temor al padre terrible, del que el jefe admirable que ama es su contracara. Tanta insistencia en la virilidad en un grupo de varones que fraternizan por hacerse amar por un superior, habla de una posición feminizante no confesada. Es el fantasma de “pegan a un niño”: soy pegado/amado por mi padre (Freud, 1920). La virilidad no tiene que ver con la masculinidad, sino con un fantasma que gira en torno de un padre falóforo.

Freudianamente, un hombre es aquel que puede separar a la madre de la mujer, no aquel que se hace amar por un padre castrador.

El film de Scott sostiene y prolonga el típico solapamiento entre diferencia sexual real y subjetividad instituida socialmente. Esta última es simbólica, y un recorrido histórico permite estudiar los modos en que las sociedades han intervenido sobre dicha diferencia real de formas diversas: desde el tabú de la femineidad al extremo de la ablación del clítoris, desde la discriminación de los géneros según roles y funciones, modas y hábitos, hasta las políticas de integración de las diversidades sexuales.

No se trata en el ejército de la promoción de la asexualidad –como lo pretendería en cambio la Iglesia, de modo manifiesta y escandalosamente fallido–, sino la necesidad de excluir lo femenino, con independencia de si los integrantes son hombres o mujeres. Si un soldado siente piedad o tiene problemas de conciencia es calificado de “marica” y el entrenamiento ha fracasado. Ningún “no-todo” ni marca de la castración dentro del ejército, que funciona sobre la lógica del todo, quedando la falta expulsada afuera en el “enemigo”.⁸

En el film de Scott, la posición femenina es nombrada *pity*, lástima de sí mismo. La lástima de sí y la lástima por el otro constituyen en el fondo dos aspectos de lo mismo. En el ejército se trata de eliminarla para producir sujetos despiadados. Salvajes. Animales obedientes. Un soldado que sienta piedad por sí mismo o por el prójimo no sería útil para el ejército, que requiere de máquinas obedientes de matar. Pero como la piedad –ligada a la capacidad de empatizar con el semejante– es una consecuencia de la constitución de la subjetividad en torno del Otro materno, se trata de erradicar ese aspecto de lo humano.⁹

En una escena del film la soldado Jordan se ducha mientras aparece su jefe. La cámara se ubica de modo que veamos que éste observa el bello cuerpo desnudo de la actriz. En su comentario al film, Ignacio Lewkowicz (2001) propone leer esta escena en el sentido de una desexualización que el ejército propondría a sus subordinados:

Tenemos que ver a J. O’Neill bañándose. Las miradas van cara a cara, ojo a ojo, sin disculpas, sin vergüenza, sin obsenidad, sin sexo. En ese momento se percibe la potencia de la desexualización necesaria para que nadie sienta lástima de sí. Se trata del momento más delicado. Si se disculpara uno, si se avergonzara el otro, serían todas formas de lástima, y esas son formas inadmisibles para un soldado. (p. 13)

Sólo que lo que vemos es que la soldado O’Neill tiene el esplendor del cuerpo de Demi Moore, por decisión

del realizador de poner allí a una *sex symbol*, de manera que nadie pueda dejar de ver ese cuerpo falicizado, ni siquiera el severo jefe de ejército. El tema en esta escena no es la lástima de sí, sino el deseo sexual puesto en juego en una escena de confrontación con la desnudez de una mujer que, como tal, enfrenta al hombre con la diferencia sexual y la ubicuidad del falo. Que los dos personajes guarden las formas de lo que se espera en el ejército no significa que no haya allí tensión sexual entre los personajes, como sutilmente la escena nos muestra. Que en ese contexto eso se silencie, es porque el deseo sexual haría caer al Jefe de su posición, arruinando su lugar de autoridad. Se trata aquí de un ejemplo de simulación donde todos hacen de cuenta que la diferencia sexual y el deseo erótico no contarían.¹⁰

En un ejercicio militar donde los aspirantes son tomados prisioneros y tienen el deber de no proporcionar información, el jefe de Jordan –en el papel de enemigo– la golpea de un modo más sádico que lo usual para obtener una confesión, al punto de resultar perturbador para los demás compañeros de pelotón. Podríamos preguntarnos: ¿ningún goce aquí colándose en el cumplimiento del deber? ¿Ningún plus a cuenta del disfrute sadomasoquista que el deber militar habilita? No hay allí un tratamiento igualitario, sino un tratamiento “especial” por ser Jordan la mujer atractiva que lo cuestionó en el baño. Cuanto más se trata de rechazar lo femenino que ella encarna, más hay que pegarle. Especialmente si provoca el retorno de sentimientos de ternura y deseo que “ablandan” el temple militar. De ahí que el jefe se pase de límite en la paliza, como síntoma de su temor a la impotencia. En la película como también en la cultura: basta ver el trato que históricamente se les ha dispensado a las mujeres en el mundo por ser fuente de tentación y amenaza de castración.

Cuando Jordan consigue darle una patada en los testículos a su cruel jefe, le grita significativamente *suck my dick*. Lewkowicz (2001) afirma:

O’Neill le grita: chupame un huevo¹¹ Enunciado sumamente interesante, porque los huevos del instructor son la causa de su debilidad. A la vez, que ella diga chupame un huevo significa que ese no es un enunciado de un varón sino de un soldado que habla así, independientemente de su sexo. No es un enunciado de sexuado, es un enunciado de soldado, es un enunciado de desprecio por el miserable que te ha destrozado. (p.15)

Sólo que deberíamos agregar: de una soldado identificada a un lugar masculino. Un enunciado del triunfo imaginario sobre su Jefe, que es, paradójicamente, un triunfo simbólico del Jefe como entrenador: ella se ha

pasado al lugar de un varoncito. Jordan ha excluido su femineidad para quedar integrada como un soldado más, intercambiable en el seno de una masa artificial al servicio de matar al enemigo.

Ridley Scott construye para Jordan O'Neill una subjetividad inconsistente: una mujer bien ubicada en torno de su femineidad... que quiere integrarse en la lógica masculina más radical, como es la de los marines. Estamos ante una fantasía cinematográfica. Más interesante hubiese sido un film donde una mujer quiera integrarse en el ejército persistiendo en su posición femenina, y que ello no cuente como debilidad sino como una fortaleza.

La condición sexual en el film se reprime, para retornar de modos perversos: la obediencia ciega, las prácticas sadomasoquistas, la agresividad desatada, el goce en la subordinación a la autoridad. Ningún ejército forma soldados asexuados, sino "machos", bajo un fantasma viril que se opone a lo pasivo, lo pacifista, lo débil, lo "maricón", lo femenino, etc., pero que encubre mal la posición femenina masoquista en que se sostiene.¹²

La propuesta del film de Scott es, desde el punto de vista ético-político, una consagración de la ideología militar. Tal vez el tema de Scott sea esa fascinación por dicha lógica. Un cine donde campean las mujeres viriles, como la teniente Ripley de *Alien* (1979).

Para poner en tensión este pensamiento-cine de Scott, confrontémoslo con *Furyo* (1983), el film de Nagisa Oshima que propone una tesis más justa de lo que sucede en el ejército con el deseo y el amor. En un campo de prisioneros japonés para soldados británicos durante la Segunda Guerra Mundial, la interacción entre prisioneros y captores abre a vínculos que no son sólo de sojuzgamiento, sino también de amistad, camaradería y deseo. El cruel comandante Yonoi, a cargo de la disciplina en el campo, no puede evitar quedar fascinado por la belleza del coronel Celliers que interpreta David Bowie. Luchando contra ese sentimiento por alguien que no sólo es

un varón sino un soldado enemigo, Yonoi va a mostrarse particularmente cruel con los prisioneros. En una escena clave del film, estando por ejecutar personalmente a otro prisionero inglés con su sable, Celliers, que ha comprendido los sentimientos con los que Yonoi viene luchando, sale de la fila de prisioneros para ponerse delante de él y darle un beso frente a toda la soldadesca. Yonoi cae entonces al piso preso de un ataque histérico. Celliers, a su modo, opera como Judith con Holofernes. Sólo que por medio de un beso que denuncia una verdad sobre Yonoi: su amor homosexual, vale decir, su castración. Como consecuencia de lo cual el resto de sus subordinados, desesperados, patean a Celliers hasta desmayarlo. Propongo pensar a Celliers en esta escena como una encarnación de lo *Heteros*, eso Otro insoportable para la masa del ejército japonés que, al llevar a cabo un acto que pone en juego un más allá de la lógica de la masa militar, logra destituir al comandante de su lugar de Uno de excepción. Como resultado de lo cual Yonoi es sustituido por otro jefe a ocupar el lugar de Uno, y Celliers es enterrado hasta la cabeza y abandonado allí hasta morir.

En *G.I. Jane*, la defensa de la igualdad de las mujeres basada en que tienen tanto derecho como los varones a volver en bolsas negras como muertas en batalla es una conclusión estremecedora y fascista. Estamos muy lejos de los años sesenta y la defensa que tantas militantes mujeres emprendían a que nadie vaya a la guerra en Vietnam. Ridley Scott realiza un film de derecha ¡con mensaje inclusivo! El colmo del fascismo es que puede ocultarse bajo un aparente mensaje en favor del derecho de la igualdad de la mujer. Tiene derecho a ser igual al varón: a matar y a que la maten. Pero no tiene derecho a encarnar la diferencia en tanto mujer. Justamente ese es el punto de horror que la angustia de castración del lado masculino intenta conjurar, velar, rechazar, denegar. "*Las mujeres son varones sin pene*" es, para esta lógica, preferible a que encarnen la cabeza de la Medusa.

Referencias

- Amigo, S. (2014). *La autorización del sexo y otros ensayos*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Bergman, A. (director). (1996). *Striptease* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Castle Rock Entertainment.
- Caroll, G., Giler, D., Hill, W. (productores) y Scott, R. (director). (1979). *Alien* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: 20th Century Fox, Brandywine Productions.
- Churchill, P., Crichton, M., Flamberg, J., Giuliano, P., Levinson, B., Wald, A. (productores) y Levinson, B. (director). (1994). *Disclosure* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Deeley, M., Fancher, H., Kelly, B., Powell, I., Perenchio, J., Scott, R., Shaw, R., Yorkin, B. (productores) y Scott, R. (director). (1982). *Blade Runner* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: The Ladd Company, Shaw Brothers, Blade Runner Partnership.
- De Laurentiis, D., De Laurentiis, M. (productores) y Scott, R. (director). (2001). *Hannibal* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, United Artists, Universal Studios, Scott Free Productions.

- Freud, S. (1913). Tótem y tabú. *Obras Completas*, Tomo XIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1919). Pegan a un niño. *Obras Completas*, Tomo XIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1921). Psicología de las masas y análisis del yo. *Obras Completas*, Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Glinwood, T., Hara, M., Herlihy, J., Nethercott, G., Oshima, E., Parr, L., Thomas, J. (productores) y Ōshima, N. (director). (1983). *Furyo* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Recorded Picture Company.
- Hampton, T., Milchan, A. (productores) y Scott, R. (director). (1985). *Legend* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Regency Enterprises.
- Jaffe, S.C., Koch, H.W., Weinstein, L. (productores) y Zucker, J. (director). (1990). *Ghost* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Jaffe, S. R., Lansing, S. (productores) y Scott, R. (director). (1989). *Black Rain* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Lacan, J. (1992). *El seminario: libro 17: El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1981). *El seminario: libro 20: Aún*. Buenos Aires: Paidós.
- Lansing, S. (productor) y Lyne, A. (director). (1993). *Indecent Proposal* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Lewkowicz, I. (2001). ¿Virilidad o valentía? Comentario de “Hasta el límite. En J.J. Michel Fariña y C. Gutierrez (Ed.). Ética y Cine (pp. 91-93). Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Pirosh, R. (productor). (1962). *Combat!* [serie de televisión]. Estados Unidos: Selmur Productions.
- Polk Gitlin, M., Scott, R. (productores) y Scott, R. (director). (1991). *Thelma y Louise* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Pathé Entertainment, Percy Main, Star Partners III Ltd.
- Puttnam, D. (productor) y Scott, R. (director). (1977). *The Duellists* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Enigma Productions, Scott Free Enterprises, National Film Finance, Consortium.
- Ritvo, J. B. (2011). *Sujeto, masa, comunidad*. Santa Fe: Mar por Medio Editores.
- Ritvo, J. B. (2017). *El silencio femenino. Hacia (desde) la filosofía*. Buenos Aires: Nube Negra.
- Saccomanno, G. (2008). *Bajo Bandera*. España: Booket.
- Scott, R. (productor y director). (1997). *G.I. Jane* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Caravan Pictures.
- Scott, R., Golbacas, A. (productores) y Scott, R. (director). (1992). *1492: Conquest of Paradise* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Due West.
- Scott, R., Hill, W., Giler, D. (productores) y Scott, R. (director). (2012). *Prometheus* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Scott Free, Brandywine Productions.
- Spielberg, S., Bryce, I., Gordon, M., Levinsohn, G. (productores) y Spielberg, S. (director). (1998). *Saving Private Ryan* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Mark Gordon Productions, DreamWorks, Paramount Pictures, Amblin Entertainment, Mutual Film Corporation.
- Wick, D., Franzoni, D., Lustig, B., MacDonald, L., Needham, T., Parkes, W.F., Scott, R. (productores) y Scott, R. (director). (2000). *Gladiator* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Scott Free Productions.
- Zupancic, A. (2013). *La sexualidad dentro de los límites de la mera razón*, Santiago de Chile: Palidonia.

¹ Una versión preliminar del presente trabajo fue presentado por su autor en las Jornadas “La cuestión de la persona: Análisis ◊ masa” de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Palermo, Cátedra Modelos y Teorías IV Psicoanálisis Lacan, el 28 de Junio de 2019.

² El texto de Lewkowicz apareció originalmente en el volumen colectivo *Ética y Cine*, Michel Fariña, J. y Gutiérrez, C. (Ed.). Eudeba, 2001. Fue republicado en *Aesthetika*, V. 4, N°2, pág. 13-15. Disponible en línea en: <http://aesthetika.org/Virilidad-o-valentia>

³ Como veremos más adelante, una ética que vaya más allá del vel alienante del héroe trágico.

⁴ El director inglés Ridley Scott es un buen artesano que carece de un mundo propio o un mensaje particular a transmitir. No hay un centro temático u obsesión particular entre *Los duelistas* (1997), *Alien* (1979), *Blade runner* (1982), *Leyenda* (1986), *Thelma y Louise* (1991), *1492: la conquista del paraíso* (1992), etc. Realizó tres películas notables (*Los duelistas*, *Alien* y *Blade Runner*), algunos films logrados (*Thelma y Louise*, *Black Rain* (1989)) y una larga serie de films intrascendentes, más allá del éxito de taquilla (*1492*, *Gladiator* (2000), *Hannibal* (2001), *Prometeus*(2012) que fueron defraudando las expectativas depositadas en él. Baste recordar, su *director's cut* de *Blade Runner*, versión “corregida” de un film que rozaba la perfección, que modifica la propuesta ética original: no es lo mismo que Rick Deckard sea o no un “replicante” a los efectos de evaluar el último gesto de piedad del replicante que en-

carna Rutger Hauer. De acto ético que lo vuelve conmovedoramente más humano que los humanos que lo quieren matar, a gesto particularista de no matar a Deckard por ser uno de los suyos.

⁵ Para un argentino que cumplió el servicio militar obligatorio, resulta extraño el planteo: nadie que haya pasado por esa experiencia forzada ha sentido nunca el amor por su jefe de escuadrón o batallón. Ningún Sargento Sanders de la vieja serie *Combate* (Pirosh, 1961), ningún “comandante” *alla* Che Guevara por el cual dar la vida, ningún entrañable capitán Miller de *Rescatando al soldado Ryan* (Spielberg, 1998). Sólo una cadena de autoridades arbitrarias, violentas y soberbias que se ensañaban con los soldados, reducidos a la función de “colimbas” para cebar mate, trapear pisos y hacer guardias. Mundo miserable que tan bien supo retratar Guillermo Saccomanno en la novela *Bajo bandera* (1991). Tal situación se explica por la influencia de la tradición prusiana en el ejército argentino, del cual Freud dice que el descuido del factor libidinoso constituye un peligro práctico para un ejército:

El militarismo prusiano, tan «apsicológico» como la ciencia alemana, quizá debió sufrirlo en la Gran Guerra. En efecto, en las neurosis de guerra que desgarraban al ejército alemán pudo discernirse en buena parte unas protestas del individuo contra el papel que se le adjudicaba en el ejército; (...) el trato falto de amor que el hombre común recibía de sus superiores se contó entre los principales motivos de contracción de neurosis. (Freud, 1921, pp. 90-91).

⁶ Freud, S.; “Psicología de las masas y análisis del yo” (1921), en *Obras Completas* (1975), Buenos Aires, Amorrortu, Tomo XVI-II, pág. 134.

⁷ A todo ser que habla, sea cual fuere, esté o no provisto de los atributos de la masculinidad –aún por determinar- le está permitido, tal como lo formula expresamente la teoría freudiana, inscribirse en esta parte. Si se inscribe en ella, vetará toda universalidad, será el no-todo, en tanto puede elegir estar o no en $\Phi\Xi$. (Lacan, 1981, p. 97).

⁸ Al enemigo sí se lo puede eventualmente tomar como objeto de goce sádico. De ahí la necesidad de leyes dentro del ejército que prohíben esas explosiones de exceso a las que las masas del ejército son tan propensas en circunstancias de guerra.

⁹ En su texto *¿Virilidad o valentía?* a propósito del film de Scott, Ignacio Lewkowicz (2001) señala sobre el entrenamiento militar que padece el soldado Jordan: “La subjetivación consiste en producir una subjetividad que no se apiade y esa subjetivación es por vía poética. Ese entrenamiento militar salvaje es poesía pura, no es romanticismo” (p. 13), aludiendo a la sorpresa final del film, en la que Jordan descubre que las palabras que imparte su severo Jefe de escuadrón son una cita culta de un poema de D. H. Lawrence. Si por poesía entendemos *poiesis* al modo griego, es decir, “producción”, entonces vale la referencia, en tanto se trata de producir seres despiadados. Pero en el sentido de “poesía” como producción estética sublime en torno de la falta, el film de Scott pone a Lawrence (como antes puso una imagen del mismo militar leyendo a Coetzee) para hacer la operación fascista de estetizar la guerra, y así legitimar ideológicamente la eliminación de la piedad y la renegación de la falta que la femineidad encarna. Se trata de hacer pasar por sublime el proceso de supresión en un sujeto de su tendencia a empatizar con el otro para ir más allá de las barreras del bien y la belleza como límites ante un goce mortífero, comandado por una voz de mando en función superyoica.

¹⁰ De paso, cabe preguntarse: ¿ninguna violación en grupo a mujeres soldado en los cuarteles? ¿Ningún homoerotismo entre los muchachos? En un universo cerrado de hombres, ¿se puede afirmar que no está presente la sexualidad bajo la forma de la crueldad sádica? Basta atender a las expresiones de los soldados para que pueda escucharse toda la fantasmática de la penetración y de la polaridad macho/hembra que éstas vehiculizan. Por no mencionar lo que sucede cuando los soldados van al frente de guerra y se “sacan las ganas” en nombre de la patria con la población civil del enemigo de turno.

¹¹ Interesante error de traducción por parte del autor: ella no habla de huevos sino de pene, lo cual es bien distinto a los efectos de la argumentación aquí esgrimida.

¹² Si hay una formación de masa en Occidente con pretensiones de que la sexualidad caiga –sin que lo logre, como es de público conocimiento- es en la Iglesia Católica entre los sacerdotes y las monjas.

Entrevista

El audiovisual superheroico

Elisa McCausland*

Universidad Complutense de Madrid, España

1.- En muchas ocasiones se ha acusado a las películas de superhéroes el hecho de ser un formato “enlatado”, con escasas sorpresas a la hora de construir la narrativa y en la manera en que son filmadas. Incluso en una ocasión te has referido a su “mediocridad visual”. ¿En qué casos te parece posible un nuevo camino, detectar marcas propias del director de cine que vayan más allá del texto del cómic, innovando incluso sobre la técnica cinematográfica?

Las imágenes de lo superheroico en el cine suelen servir a propósitos narrativos y dramáticos. Pocas veces al efecto de debatir en su seno aspectos como lo apolíneo y lo dionisiaco, lo arquetípico, cuando en resumidas cuentas el superhéroe y la superheroína son trasuntos contemporáneos de la mitología y, por ser más exacta, de la representación de esa mitología. Mientras que en el ámbito del cómic hay numerosos autores (Jack Kirby, Neal Adams, Frank Quitely, Frank Miller) que han entendido esto de sobra, la mayor parte del cine de este género ha abogado, y continúa abogando, por lo funcional. Hay excepciones, pero en líneas generales el panorama expresivo es pobre, lo que redundará en una domesticación de la figura del superhéroe, en el menoscabo de sus aspectos sublimes y terribles. Se pueden rescatar momentos de exploración en algunos fragmentos de *Darkman* (Sam Raimi, 1990), la trilogía de lo superheroico de M. Night Shyamalan —*El Protegido* (2000), *Split* (2016) y *Glass* (2019)—, las películas de Zack Snyder y *Wonder Woman* (Jenkins, 2017). Muy poco si tenemos en cuenta las increíbles posibilidades que ofrecen a día de hoy los efectos especiales que en la práctica solo están sirviendo para apuntalar un neoclasicismo digital: actores disfrazados que hablan frente a cromas.

2.- ¿Cómo podemos entender la modalidad de “cine seriado” que proponen las películas de superhéroes? ¿Se trata de una mixtura entre el formato cinematográfico y las series?

Teniendo en cuenta que a la hora de responder a estas preguntas está a punto de ver la luz la plataforma de visionado en *streaming* de Disney, que tiene entre sus mayores alicientes la presencia de superhéroes que hasta ahora habíamos visto en pantalla grande, no cuesta llegar a la conclusión de que no hay ninguna diferencia para la compañía entre un medio y otro. La transición (puesto que las películas de Marvel-Disney han cerrado, por ahora, un ciclo) va a ser inapreciable. Algo que hace pensar en hasta qué punto las películas no han constituido en realidad sino capítulos lujosos de un universo menos cinematográfico que televisivo. Por tanto, como se apunta en la pregunta, existe una correlación muy estrecha entre la gran pantalla y la pequeña.

3.- ¿En qué casos te parece más evidente la relación del audiovisual del superhéroe con su marco social? Por ejemplo, en distintas ocasiones se ha hablado de los cambios en las narrativas post 11-S, o con las crisis económicas desplegadas a nivel mundial a partir de 2008...

Hasta hace unos años el éxito de los superhéroes podían interpretarse como un síntoma de un intento de la esfera pública y cultural por exorcizar crisis sucesivas: el 11-S y la Gran Recesión iniciada en 2008 (McCausland y Salgado, 2016; Salgado, 2016). En la actualidad son más bien reflejo de cómo el capitalismo global ha sobrevivido a dichas crisis: potenciando el poder de las marcas hasta hacer de ellas las auténticas narrativas de la ficción, y equiparando a ellas los argumentos del feminismo y la diversidad. Una com-

* reinohueco@gmail.com

binación, por ahora, ganadora pues las emociones del público están alineadas con una política de consumo.

4.- ¿Te parece que ha cambiado la narrativa de superhéroes a partir de la nueva ola feminista de los últimos años? ¿Han cambiado las representaciones sobre lo femenino y lo masculino?

Hilando con la respuesta anterior, las expresiones del capitalismo —y la que vivimos ahora mismo no es una excepción— están ligadas íntimamente a un sistema de valores que emana de unas estructuras que el feminismo cuestiona desde los tiempos de la Ilustración, es decir, no se puede abrazar el capitalismo, incluido el cultural, y afirmar al mismo tiempo con complacencia que se está a favor del feminismo. Hay una complejidad y unas tensiones que nos obligan a preguntarnos qué pretende el capital cuando presume de feminismo en sus expresiones culturales, y qué pretendemos abrazar nosotros mismos en realidad cuando adoptamos esos discursos. Lo interesante, en definitiva, es interpretar qué significan en última instancia esos cambios en las dinámicas feministas de las imágenes, ante todo cosméticos en mi opinión; al menos hasta el momento. Los momentos feministas, a veces tan solo planos que buscan la emoción de una parte de la audiencia, no pueden soslayar lo conformista del conjunto de estos productos en los que significativamente los (súper) hombres siguen sosteniendo el aparato de la ficción. Basta observar lo que sucede en la que ya es una de las películas más taquilleras de la historia del cine, *Vengadores: Endgame* (Russo y Russo, 2019), en la que la superheroína Viuda Negra, tras desempeñar en varias películas de Marvel el papel de sostén emocional y comodín sentimental de sus compañeros vengadores, muere en mitad de la película como necesario punto de inflexión dramático y apenas es recordada en las últimas escenas, que son una oda al señor Tony Stark, pilar carismático masculino de todo este universo.



5.- ¿Qué interés puede tener el cine de superhéroes para la perspectiva feminista? ¿Cuáles son sus aportes y contradicciones?

Como ha ocurrido siempre en el cómic, el universo superheroico es un marco privilegiado para hablar sobre cómo se conforma, cómo se reparte el poder. Puesto que el poder, en la realidad, está en manos del heteropatriarcado, las fábulas de este tipo ofrecen un potencial inusitado para el feminismo: ¿Significa lo mismo que tengan superpoderes un hombre y una mujer? ¿La misión del superhéroe es equiparable a la de la superheroína? ¿Por qué las villanas, las antisistema, ejercen en tantas ocasiones de reflejo delator de las servidumbres sistémicas de las superheroínas? En los cómics tenemos ejemplos como la *Wonder Woman* del clan Marston y HG Peter (1941), la *Promethea* de Alan Moore (1999) y JH Williams o la *Batwoman* de Greg Rucka (2009), que han profundizado en estas cuestiones. En el audiovisual resulta obvio que la cosa ha dejado mucho que desear, lo que nos obliga a contentarnos con un simplemente esbozado en títulos como *Wonder Woman* y *Capitana Marvel* (Bodoen y Fleck, 2019). Es fuera de los cánones Marvel/DC donde se han producido las adaptaciones superheroicas más atrevidas como puede ser *Kick Ass 2: Con un par* (Wadlow, 2013) o la muy reciente *X-Men: Fénix Oscura*, del director británico Simon Kinberg (2019), que arriesga bastante más a la hora de innovar en lo que respecta al arquetipo de la superheroína que Patty Jenkins en *Wonder Woman* o Anna Boden y Ryan Fleck en *Capitana Marvel*.

6.- ¿Piensas que hay una mutación en los personajes de superhéroes en lo audiovisual, desde el boom de principios del siglo XXI hasta ahora, o más bien mantienen una caracterología básica explorando distintas formas narrativas?

El estreno en 2008 de *Iron Man* (Favreau) y *El Caballero Oscuro* (Nolan), cara y cruz de una manera de entender lo superheroico, permitía tener la esperanza de una auténtica Edad de Oro en lo que respecta a aquello que se apunta en la pregunta, una serie de mutaciones y exploraciones del arquetipo que fueran enriquecedoras para la audiencia (McCausland, 2016).



Diez años después, sin embargo, el superhéroe y la superheroína se han visto reducidos a la mínima expresión, presas de una pinza que conforman la desustanciación de los discursos más críticos y la sumisión a un público infantil e infantilizado.

7.- ¿Existen superhéroes “correctos” o “incorrectos”? ¿En qué radica la “compostura” o la “incorrección” de estos personajes?

La incorrección es, o debería ser, consustancial al superhéroe, pues al fin y al cabo sus poderes excepcionales le plantean, y plantean a la ficción, dilemas apasionantes. El superhéroe se halla fuera del marco social que la convención le obliga a defender: Es un superhombre en el aspecto nietzscheano de la palabra. Esto se ve aún más marcado en el caso de la superheroína. ¿Por qué debería defender las bondades de un sistema que ejerce un poder represivo sobre las mujeres? Como he comentado antes, quizás su misión heroica habría de consistir en la destrucción de ese sistema. Por tanto, mantener la compostura es algo contradictorio cuando hablamos de lo superheroico. La corrección es equiparable a la medianía, y la ética de los superhéroes y los supervillanos, de las superheroínas y las supervillanas, representa justamente la negativa a aceptar aquello que entendemos por normalidad.

8.- ¿Cuáles son, desde tu punto de vista, las características de los superhéroes y superheroínas que generan mayor identificación con el público actual? ¿Y de los villanos y villanas?

En línea con la respuesta anterior, una de las películas de superhéroes más políticas del año es *Glass*, en la que M. Night Shyamalan se atreve a cuestionar un cierto orden imperante que nos niega la posibilidad de profundizar en nuestros potenciales en aras de la tranquilidad psicológica.

Cabría preguntarse qué busca el público actual en el audiovisual superheroico: si una identificación que pasa por la reducción del superhéroe y de la superheroína a su altura, o por una mirada al abismo que le haga replantearse su complacencia con el mundo que le rodea (Berlatsky, 2016). La respuesta a este dilema ofrece un balance muy revelador en torno a las sintonías del público con héroes y villanos (Claverie, 2016). No parece casual que, al menos en España, exista una auténtica fascinación con el villano de las dos últimas entregas de Los Vengadores, Thanos, cuya filosofía sobre la existencia, por radical que parezca, está en el fondo mucho más elaborada que las motivaciones inmaduras de sus antagonistas, que actúan como superhéroes por inercia tal y como exigen las líneas maestras del universo Marvel/Disney.

9.- ¿Qué piensas acerca de la representación explícita de la violencia en el cine de superhéroes?

Partiendo de la base de que la violencia en el arte es un recurso expresivo y alegórico más, su uso es tan legítimo como el de cualquier otro útil del creador. Es imposible entender *Miracleman* (Anglo, 1954), un cómic clave para comprender los dilemas éticos del superhéroe a los que ya me he referido, sin la violencia que destilan en muchos momentos sus viñetas. Lo mismo se puede decir en pantalla de momentos escatológicos como los que provoca Hit-Girl en *Kick Ass 2: Con un par* o la crueldad que emplea una Fénix Oscura en la última entrega de la saga *X-Men* contra los patriarcas del ecosistema mutante. Por tanto, no sería disparatado pensar que la falta de fricción en las imágenes pudiera ser síntoma de cierta intolerancia a discursos de una mínima complejidad artística, política.

Referencias

- Anglo, M. (1954). *Miracleman*. Estados Unidos: L. Miller & Son.
- Berlatsky, N. (24 de mayo de 2016). Superheroes Aren't Modern Myths (They're Melodramas) [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <https://randomnerds.com/superheroes-arent-modern-myths-theyre-melodramas/>
- Biensstock, M., Shyamalan, M.N., Blum, J. (productores) y Shyamalan, M.N. (director). (2016). *Split* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Blinding Edge Pictures, Blumhouse Productions.
- Blum, J., Shyamalan, M.N. (productores) y Shyamalan, M.N. (director). (2019). *Glass* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Blinding Edge Pictures, Blumhouse Productions, Universal Studios, Walt Disney Studios Motion Pictures, Touchstone Pictures.
- Claverie, E. (2016). The Hollywood superhero as brand manager: an allegory of intellectual property [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <https://www.ejumpcut.org/archive/jc57.2016/-ClaverieSuperheroIP/index.html>
- Feige, K., Arad, A. (productores) y Favreau, J. (director). (2008). *Ironman* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Feige, K. (productor) y Boden, A. y Fleck, R. (directores). (2019). *Capitana Marvel* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Feige, K. (productor) y Russo, A. y Russo, J. (directores). (2019). *Avengers: Endgame* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Johns, G., Snyder, Z., Snyder, D., Berg, J. (productores) y Jenkins, P. (director). (2017). *Wonder Woman* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: DC films.
- Marston, W.M. y Peter, H.G. (1941). *Wonder Woman* (All Star Comics #8). Nueva York: DC Comics.
- McCausland, E. (14 de mayo de 2016). El superhéroe en el diván. *Diagonal*. Recuperado de: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/30334-capitan-america-civil-war-superheroe-divan.html>
- McCausland, E.; Salgado, D. (2016). Debate en torno a las formas del audiovisual contemporáneo de superhéroes. *CuCo, Cuadernos de cómic*, 6, 93-118.
- McCausland, E.; Salgado, D. (Productores). (10 de mayo de 2018). Superhéroes, Superproductos [Audio en podcast]. Recuperado de: <https://www.consonni.org/es/superheroes-superproductos-1x01>. Editorial Consonni
- Moore, A. (1999). *Promethea*. Estados Unidos: America's Best Comics.
- Pitt, B., Vaughn, M., Bohling, A., Pack, T., Reid, D. (productores) y Wadlow, J. (director). (2013). *Kick Ass 2* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Marv Films, Plan B Entertainment.
- Rucka, G. (2009). *Batwoman*. Estados Unidos: DC Comics.
- Salgado, D. (2016). El nuevo cine de superhéroes [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <https://www.cineparaleer.com/punto-de-vista/item/1889-el-nuevo-cine-de-superheroes>
- Shuler Donner, L., Kinberg, S., Singer, B. (productores) y Kinberg, S. (director). (2019). *Dark Phoenix*. [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Entertainment, 20th Century Fox, Walt Disney.
- Shyamalan, M.N., Mendel, B., Mendel, S. (productores) y Shyamalan, M.N. (director). (2000). *Unbreakable* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Touchstone Pictures, Blinding Edge Pictures, Barry Mendel Productions, Limited Edition Productions Inc.
- Tapern, R. (productor) y Raimi, S. (director). (1990). *Darkman* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Renaissance Pictures.
- Thomas, E., Roven, C., Nolan, C. (productores) y Nolan, C. (director). (2008). *The Dark Knight* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Legendary Pictures, Syncopy Films.

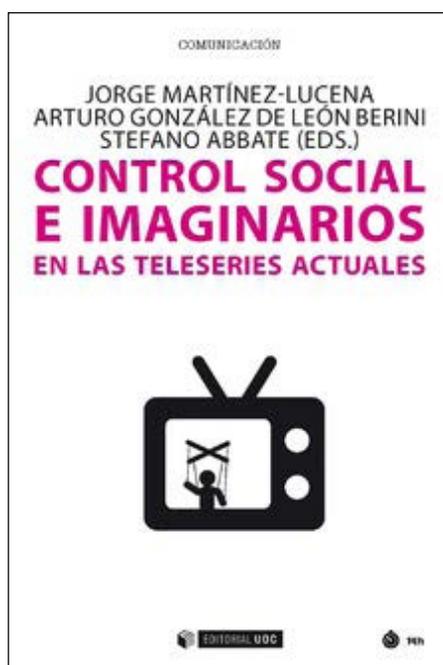
Reseña de libro

¿Qué ves cuando me ves?

Control social e imaginarios en las teleseries actuales | Jorge Martínez Lucena,
Arturo González de León Berini, Stefano Abbate (Eds) | UOC | 2019

Paula Paragis*

Universidad de Buenos Aires



Editores:

Jorge Martínez Lucena, Arturo González de León Berini,
Stefano Abbate.

Con textos de: Ángel Enrique Carretero Pasín, Miguel Angel Belmonte Sánchez, Marcelo López Cambroner, Iván Gómez García, Fernando de Felipe Allué, Lluís Anyó Sayol, Carlos Monte, Rosa M. Alsina-Pagés, Lluís Formiga Fanals, Irene Cambra Badii, Elena Cebrián Guinovart, Sergio Roncallo-Dow, Enrique Uribe-Jongbloed, Jorge Fernández Gonzalo, Javier Barrycoa Martínez, Manuel Torres Cubeiro, Felician Merino Escalera, Ana Lanuza Avello, Josep Maria Sucarrats Vila, Anna Tous-Rovirosa

ISBN: 9788491804819

Editorial UOC, 252 páginas

Abril de 2019

Las teleseries en la actualidad

Las ficciones televisivas se han instalado en nuestra cultura contemporánea y han ingresado a nuestros hogares como parte de rituales cotidianos de entretenimiento y acceso a la información. Ya desde su creación construyeron universos simbólicos en los que se articulan valores sociales, perspectivas de vida y aspiraciones, los cuales se encarnan en sus personajes. Sin embargo, asistimos a un salto cualitativo en la pregnancia que esta narrativa adquirió en los últimos años, puesto que la facilidad de acceso a las mismas a través de diversos dispositivos (no sólo en la TV, sino en la web, en el teléfono móvil o la tableta) y la posibilidad del visionado diferido han llevado

a que el público tenga control de cuándo, dónde y qué ve. De hecho, ha surgido una nueva forma de consumo en torno a estos contenidos: el *binge-watching* o *maratón de series*, que refiere a la acción de ver varios episodios de la misma serie televisiva de forma continua en formato digital. Es notable que el término en inglés *binge* significa “acto de consumo excesivo o compulsivo”. Siguiendo aquello que Jorge Carrión (2014) define como *teleadicción*, es posible considerar que el nuevo estupefaciente en juego es el personaje, el cual “actúa por empatía; estimula la identificación parcial; lo sentimos cercano y lejano a un mismo tiempo” (p. 21).

El interés que suscitan las series televisivas en la actualidad no responde únicamente al crecimiento cuanti-

* paula.paragis@gmail.com

tativo del público o a las posibilidades tecnológicas del medio, sino que las mismas comportan competencias comunicativas que el espectador asimilará a través de sus propuestas estéticas, entramados narrativos complejos y personajes que responden a situaciones sociohistóricas diversas. Según Gutiérrez y Gavilán (2015), constituyen un objeto de estudio en tanto universos complejos que pueden interrogarse a partir de dos premisas: qué historias nos cuentan las series y cómo nos las cuentan.

Su potencial semántico es considerable dada su audacia en el tratamiento temático, la construcción de personajes cada vez más complejos, la asimilación de múltiples lenguajes además del cinematográfico y el potencial intertextual favorecido por su tendencia a retomar historias y referencias de la cultura popular. (Gutiérrez y Gavilán, 2015, p. 24)

En consonancia, Carrión (2014) postula que “la obra es un campo de investigación, un laboratorio en que el creador disecciona, trata de descubrir qué es y qué puede llegar a ser un ser humano en un momento histórico concreto” (p. 68). Este prisma a partir del cual el espectador ve su propia realidad tiene efectos en su propia conformación cultural, ya que sin darse cuenta incorpora “patrones estables, repetitivos, penetrantes y virtualmente inescapables de imágenes e ideologías que la televisión provee [...]” (Morgan y Shanahan, 1999, p.5).

Se evidencia, entonces, que no estamos simplemente frente a un entretenimiento o suceso de comunicación, sino que se trata de un fenómeno social ya que la televisión oficia como “portadora/provocadora de sentidos y parte crucial de las dinámicas que mantienen la estructura social en un constante proceso de producción y reproducción de significados” (Fiske, 1987, p. 27). Los grupos sociales organizan, decodifican e interactúan con contenidos televisivos, para revelar una amplia gama de manifestaciones culturales, políticas y económicas (Cappello, 2017). El hecho de tener acceso a esta amplia oferta de relatos que ofrece la narrativa audiovisual permite a los espectadores aguzar sus aptitudes críticas y tener una nueva experiencia estética. En este sentido acordamos con Giancarlo Cappello (2017), quien afirma: “La televisión sí sirve para pensar” (p. 10).

Nuevas modalidades de consumo de las teleseries

No sólo la modalidad en la que vemos las teleseries ha cambiado notablemente en la última década, sino también su velocidad. Anteriormente estábamos habituados a ver un episodio por semana, teniendo que esperar el día y horario de emisión para ello. En la actualidad, gracias a

plataformas digitales y de streaming, pueden verse todos los episodios de una temporada sin tiempos de espera. El espectador vivencia la temporalidad de modo diverso, puesto que se han redefinido ciertas características de la nueva *serialidad* (Innocenti y Pescatore, 2011).

Las series televisivas hoy en día constituyen universos vastos, pormenorizados, susceptibles de ampliación y reconstrucción –pueden aparecer nuevos personajes, desaparecer, se pueden imponer mundos que no tienen nada que ver con la línea narrativa dominante, etc. Por otra parte, dichos universos no son sólo mutables, sino también duraderos ya que se toman su tiempo para cambiar. Son universos permanentes, que tienen una duración material con un fuerte poder de condicionamiento sobre los mecanismos de organización temporal de sus seguidores (Innocenti y Pescatore, 2011). Este ritmo vertiginoso que se impone en el visionado de las teleseries sintoniza con el espíritu de la época.

A propósito de los cambios sobrevenidos en el arte moderno, Nicolás Bourriaud (2002) ubica que el arte siempre ha sido relacional en diferentes grados, puesto que se trata de un elemento de lo social y fundador del diálogo. Desde esta perspectiva, las prácticas artísticas toman “como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado”, lo cual “da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego” (p. 13).

Si entendemos a la narrativa cinematográfica como una de las manifestaciones artísticas patognomónicas del siglo XXI es posible observar que efectivamente ha acontecido un cambio en los elementos que componen los nuevos relatos. El espectador ha adquirido un rol activo y determinante en cuanto a la circulación de contenidos audiovisuales ya que mediante las redes sociales su potencia para intervenir es infinita, pudiendo crear y decidir continuamente sobre el rumbo de los flujos de información. En este sentido, las teleseries, más que ninguna otra manifestación artística, “circulan por la red a dos niveles simultáneos: el del consumo y el de la interpretación. Ambos confluyen en un tercer nivel, posterior: el de la reescritura” (Carrión, 2014, p. 32). Precisamente, nuestra condición de agentes políticos en tanto telespectadores supone una modalidad de consumo internacional y en red, la cual conlleva “la proliferación de una nueva sentimentalidad, que atraviesa la pantalla, transforma la cotidianidad individual, varía lo que entendemos por identidades colectivas y, sobre todo, por relaciones sociales” (Carrión, 2014, p. 33).

Control social e imaginarios en las teleseries actuales

La interesante propuesta de Jorge Martínez Lucena, Arturo González de León Berini y Stefano Abbate (2019) versa sobre la relación entre las teleseries y las sociedades de control. A lo largo de sus capítulos revelan el modo en que las ficciones televisivas ofician de prismas de los nuevos imaginarios posmodernos, a la vez que ponen en juego toda clase de mecanismos de control social.

En la primera parte del libro, *Hermenéutica*, los autores introducen al lector en el arte de la interpretación de textos partiendo de la pregunta: “¿Hasta qué punto podemos estar tranquilos mientras vemos nuestra teleserie?” Poco a poco irán develando los diversos recursos técnico-estilísticos mediante los cuales el *espejo negro* nos transmite determinada concepción del mundo. Su poder performativo radica, precisamente, en la cristalización de imaginarios sociales, siendo capaz de hacer mella en el espectador sin que éste lo sepa.

Luego de los capítulos iniciales (e iniciáticos en esta aventura), se ofrece al lector una guía interpretativa de nuestra sociedad a la luz de ejemplos encontrados en ficciones televisivas actuales. Se trata de una obra colectiva cuyo eje radica en los mecanismos de control social y en la que se reúnen comentarios académicos sobre temáticas por demás atractivas: tecnologías del yo, inmortalidad y obsolescencia programada, la revolución posmoderna, utopías y activismo social, etc. Las mismas se abordan a partir del material que ofrecen teleseries muy populares, entre las que puede mencionarse *Manhunt: Unabomber* (Sodroski, 2017), *Black Mirror* (Brooker, 2011), *Altered Carbon* (Calogridis, 2018), *Westworld* (Nolan, 2016), *Mr. Robot* (Esmail, 2015), *Handmaid's Tale* (Miller, 2017), *The Leftovers* (Perrotta y Linderof, 2014) y *Sense 8* (Wachowski y Straczynski, 2015).

Finalmente, en la tercera parte se analizan críticamente los imaginarios sociales que filtran las series televisivas contemporáneas, desentrañando los relatos y estereotipos que se construyen alrededor de las categorías de normalidad y patología en relación con la psicopatía, los roles sociales y de género, las nuevas configuraciones familiares, la política y los efectos metafísicos y antropológicos del género porno.

Sabemos que más de uno espera el momento del día en que puede disfrutar de ver su serie predilecta, por ello cabe dar curso a la iniciativa de estos autores e interrogarnos: ¿Qué vemos cuando vemos una teleserie?

El control social en la pantalla

El filósofo francés Michael Foucault (1981) concibe el *poder* no como algo que se posee, sino como algo que se ejerce entre personas o grupos, por lo cual propone más bien un análisis sobre las *relaciones de poder*. En la inmanencia de dichas relaciones no es posible ubicar un sólo poder, sino varios poderes heterogéneos, una multiplicidad de relaciones de fuerza que cobran existencia en diferentes formas locales, a la vez que tienen una especificidad histórica y geográfica. Se denomina *microfísica del poder* a esta característica por la cual el poder está en todas partes; las relaciones de poder producen y regulan las prácticas cotidianas.

El autor analiza diferentes prácticas y dispositivos en donde se entrecruzan poder y saber (que incluyen lo dicho y lo no dicho), para investigar su injerencia en las subjetividades a través de las épocas. La forma de asir al poder es en estas prácticas y dispositivos, en los cuales el sujeto aparece como efecto de una constitución (Castro, 2011). A lo largo de la historia, el autor describe diferentes configuraciones de poder, las cuales hallan su punto de anclaje en diversos dispositivos:

Lo que trato de situar bajo ese nombre es, en primer lugar, un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos. (Foucault, 1978, p. 171)

En la actualidad, los mecanismos propios del poder disciplinario han mostrado su caducidad y nos encontramos frente a modalidades de control novedosas. Según Martínez Lucena (2019), el ocio es el lenitivo del régimen de explotación cada vez más ubicuo en nuestra globalización neoliberal y es por ello que las teleseries tienen un papel capital en nuestra cultura. De hecho, el autor propone considerarlas como tecnologías del yo, retomando el concepto foucaultiano, las cuales

permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad. (Martínez Lucena, 2019, p. 73)

El camino que el lector recorrerá a través de las páginas de este libro radica precisamente en pesquisar las huellas de dichas operaciones en las ficciones televisivas. Constantemente las teleseries nos plantean paralelismos “pan-

talla en pantalla”, como *Black Mirror* (Brooker, 2011), en los que la distinción entre nuestro tiempo y la narración, lo relatado y lo vivido, se vuelve difusa. En tiempos en los que “nadie está dispuesto a vivir enfrentándose –sin filtro– al vacío posmoderno [...] se necesita poner distancia con la realidad, mediante productos que el control social ofrece a raudales” (Martínez Lucena, 2019, p. 21). Sin embargo, uno podría preguntarse “¿somos conscientes de la imagen de perfección que subyace en cada uno de los mitos que son las teleseries [...]?” (Martínez Lucena, 2019, p. 75).

El ejercicio de reflexión sobre la subjetividad de nuestra época, lo cual conlleva pormenorizar las modalidades cada vez más sutiles y omnipresentes que adquiere el control social, así como también la subrepticia pretensión de dirigir la conducta y el pensamiento de los ciudadanos, resulta la brillante apuesta de los diversos autores que abonan a la escritura colectiva de la que el presente

libro es el resultado. En cada una de sus páginas se logra desenmarañar las distintas aristas que admite este tipo de narrativa desde una perspectiva compleja.

Contrariamente a la sensación que se pregona hoy en día de vivir cada vez más libres e independientes, estos textos nos interpelan para no caer en la ingenuidad, mostrándonos que el control social adquiere matices invisibles y que las distopías que vemos en la ficción tienen una ligazón estrecha con nuestra cotidianidad hipermoderna. ¿Sabemos, acaso, quién ejerce dicho control? ¿O a qué se dirige? Ciertamente no se trata de un interrogante que pueda responderse a la ligera, si bien pueden ensayarse algunas ideas al respecto. El presente libro propone un jaque mate al imaginario social vigente y, en consonancia con el espíritu revolucionario que presentan algunas ficciones, nos siembra dudas y nos convoca a cambiar nuestra manera de mirar.

Referencias

- Atwood, M. y Moss, E. (productoras) y Miller, B. (creador). (2017). *The Handmaid's Tale* [serie]. Estados Unidos: Hulu.
- Bourriaud, N. (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Brooker, C. (productor y creador). (2011). *Black Mirror* [serie]. Reino Unido: Zeppotron.
- Cappello, G. (2017) *Ficciones cercanas. Televisión, narración y espíritu de los tiempos*. Lima, Perú: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Carrión, J. (2014) *Teleshakespeare*. Buenos Aires, Argentina: Interzona Editora.
- Castro, E. (2011) *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Esmail, S.; Golin, S.; Staler, C.; y Malek, R. (productores) y Esmail, S. (creador). (2015). *Mr. Robot* [serie]. Estados Unidos: Universal Cable Productions; Anonymous Content.
- Fiske, J. (1987). *Television Culture*. New York: Routledge, 2011.
- Foucault, M. (1978). El juego de Michel Foucault. *Revista Diwan*, 2, 171-202.
- Foucault, M. (1981[1976]). Las redes del poder. *Revista Barbarie*, 4. Recuperado de: <http://www.diporets.org/articulos/Las%20redes%20del%20poder.pdf>
- Gutiérrez, M. D. L. L., y Gavilán, M. T. N. (2015). El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario. *Revista ComHumanitas*, 6(1), 22-39.
- Innocenti, V. y Pescatore, G. (2011) Los modelos narrativos de la serialidad televisiva, en *La balsa de la medusa*, 6, pp. 31-50.
- Lindelof, D.; Perrota, T.; Berg, P.; Aubrey, S. (productores) y Lindelof, D. y Perrota, T. (creadores). (2014). *The Leftovers* [serie]. Estados Unidos: Warner Bros. Television; HBO.
- Lenic, J. (productor) y Kalogridis, L. (creador). (2018). *Altered Carbon* [serie]. Estados Unidos: Skydance Productions; Netflix.
- Loges, M.; Dean, Jones Jr.; y Boden, A. (productores) y Wachowski, H.; Straczynski, J.M. (creadores). (2015). *Sense 8* [serie]. Estados Unidos: Netflix.
- Martin, C.; Polaire, M.; Wray, C.; Semel, S. (productores) y Nolan, J. y Joy, L. (creadores). (2016). *Westworld* [serie]. Estados Unidos: HBO.
- Martínez Lucena, J., González de León Berini, A. y Abbate, S. (2019). *Control social e imaginarios en las teleseries actuales*. Barcelona, España: Editorial UOC.
- Morgan, M., Shanahan, S. y Signorielli, N. (2009). Growing up with television: cultivation processes. En J. Bryant y M. B. Oliver. (Eds.). *Media effects. Advances in theory and research* (pp. 34-49). Nueva York, NY: Routledge.

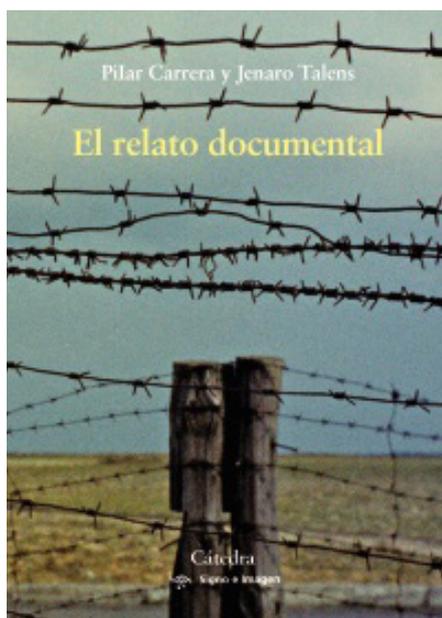
Reseña de libro

La política detrás del cine

El Relato Documental | Pilar Carrera y Jenaro Talens | Cátedra | 2018

Sebastián Piasek*

Universidad de Buenos Aires

*El Relato Documental*

Pilar Carrera y Jenaro Talens

Ediciones Cátedra

2018

El Relato documental (Carrera y Talens, 2018), publicado en España por *Ediciones Cátedra*, introduce una problemática crucial en el ámbito del cine: la inevitable distinción entre la ontología, los objetivos y el formato que constituye al relato documental, en plena correspondencia con la distancia que cierto sector de la crítica de cine especializada, según indican los autores, aún hoy sostiene entre aquel relato y el de ficción.

Esta discusión adquiere especial relevancia en el campo de la ética. Múltiples investigaciones (Cambra Badii, 2018; Michel Fariña, 2014; Zavala, 2012; Žižek, 2006) han trabajado en los últimos años la importancia creciente de la narrativa cinematográfica como plataforma para problematizar cuestiones ético-clínicas que hacen a la subjetividad de la época. En este sentido, la distinción entre diversos modos discursivos nos interpela princi-

palmente respecto de nuestra función, como espectadores, en la construcción de verdad que deviene efecto de un determinado tipo de discurso.

Pilar Carrera y Jenaro Talens (2018) sostienen aquí la hipótesis central de que, en tanto receptores de un determinado contenido de tipo documental, "...aceptamos ese juego de un relato que, para existir, debe empezar por negarse a sí mismo, al menos en parte, en cuanto tal relato, y declararse *extensión de la realidad*" (p. 124), aspecto que sirve de soporte no sólo para destacar el carácter testimonial que recae sobre este tipo de producción cinematográfica, sino también para situar el contrapunto con la libertad discursiva que caracteriza a la ficción, y que, como plantean Eduardo Laso y Juan Jorge Michel Fariña (2018), despliega ciertas condiciones de posibilidad más fecundas para transportarnos a una realidad *otra*:

* sebastianpiasek@gmail.com

Hay algo en la naturaleza misma del cine que le facilita su éxito sobre las demás artes: se trata de la eficacia inmediata de la imagen vista y en movimiento que el cine ofrece, respecto de la imagen evocada (...) el cine tiene, a este respecto, la ventaja de una eficacia mayor e inmediata: logra de manera instantánea que nos sumerjamos en la realidad alternativa de la escena cinematográfica. (2018, s/p)

En efecto, aquella supuesta *extensión de la realidad* que plantean Carrera y Talens (2018) para el documental, y la *realidad alternativa* a la que refieren por otro lado Laso y Michel Fariña (2018), parecieran ser las dos posiciones que caracterizan a esta brecha impuesta aún hoy entre el film documental y el de ficción; una brecha especular que dificulta el imprescindible análisis de las implicancias que un modo de discurso acarrea sobre el otro. En este sentido, si el documental suele verse asociado a una supuesta relación directa con aquello que relata, este modo de lectura no opera exclusivamente en detrimento de lo que constituye a otro tipo de narrativas –canonizadas políticamente como *ficcionales*– sino acaso para liberar a éstas de toda ligazón con aquello que como espectadores entendemos por *realidad objetiva*, y por ende de la responsabilidad inherente al relato que desde allí conciben.

Discurso, Verdad y Efecto de sentido

Una de las cuestiones centrales que *El Relato documental* problematiza es el de la *referencialidad plena* (Carrera y Talens, 2018) que, tanto para el inocente espectador como también en muchos casos para la crítica especializada, constituye imaginariamente al relato documental: existe una tradición crítica que esgrime que el film documental, independientemente de las ataduras que promueva o niegue respecto de los acontecimientos que pretende narrar, lo hace necesariamente desde un anclaje extradiscursivo a los mismos, lo que equivale a decir que no sólo debe sino que logra apegarse a la *referencia real*.

De esta forma, se atribuye al film documental una capacidad de remisión absoluta a lo acontecido; una suerte de operatoria mímica imposible por estructura, que no es sin consecuencias, entre otros motivos porque facilita el pasaje casi automático del concepto de *relato* a la noción de *género*¹, desplazamiento que no sólo omite las implicancias de aquella voz que media entre el suceso y su narración, sino que principalmente instituye la distancia entre documental y ficción sobre una mera cuestión de formato.

Por ello, Carrera y Talens (2018) sostienen políticamente la importancia capital de situar, ante todo, *modos de recepción y efectos de sentido* en la constitución del film documental: si el primer concepto alude al espacio desde el cual el espectador recibe la información volcada en un film de estas características –siempre condicionado por su canonización y por el contexto, entre muchas otras variables–, el segundo hace referencia a la dimensión significativa que una producción audiovisual alcanza a partir de la selección, edición y narración de fragmentos de archivo, entrevistas o relatos existentes sobre un determinado objeto de análisis. En plena articulación el uno con el otro, estos dos conceptos nos conducen a sostener la retórica que inevitablemente construye el relato sobre los hechos, muy por encima del contenido estrictamente referencial:

Seeing is believing, dice el conocido aserto hollywoodense. Believing is seeing, contrariaba el director Errol Morris. Una tercera vía se orientaría hacia la separación tajante del ver y el creer. Lo que produce creencia no es la visión, ni lo que hace ver son las creencias. A la imagen y a la creencia sólo se llega a través de un acto retórico. (Carrera y Talens, 2018, p. 9-10).

En este sentido, la conocida máxima Nietzscheana que pregona la interpretación por sobre los hechos (Nietzsche, 1886-1887), por cierto tan cercana en el tiempo a la irrupción del cinematógrafo de la mano de los hermanos Lumière, en el año 1895, choca de forma renegatoria en el campo de la crítica cinematográfica y especialmente en el ámbito documental, con una suerte de velo que pretende borrar no sólo la mediación técnica que requiere el relato audiovisual de cualquier acontecimiento, sino también y principalmente la mediación retórica que lo hace comprensible y realista a los ojos del espectador: tanto en el relato documental como en aquel que se presenta como ficcional, tan sólo el uso de la cámara y el encuadre sostenido para llevar adelante el relato implican ya, inevitablemente, una determinada perspectiva de enunciación respecto del hecho narrado.

Al sustituir entonces la noción de *documental* por el concepto de *modo de recepción documental*, los autores pretenden poner de relieve que la distancia conceptual entre el relato ficcional y el no ficcional no radica en la veracidad² de la información que transmiten o la transparencia de sus estructuras, sino en el efecto semiótico de sentido que producen en el espectador, que entonces naturaliza determinados modos de recepción en detrimento de otros (Carrera y Talens, 2018). En otras palabras, la fidelidad del relato se ve directamente asociada

a la capacidad del espectador de establecer un mínimo análisis crítico respecto del discurso que motoriza una determinada narrativa, es decir respecto del efecto de sentido que los realizadores pretendieron generar.

Cine y política, o la política detrás del cine

En lo que respecta a la ontología de la escisión entre relato documental y ficcional, los autores sitúan el film *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), dedicado al estudio de una comunidad esquimal en Norteamérica, como la bisagra decisoria entre un campo y otro. Hablamos de una división imaginaria que halla sustento en un acuerdo tácito, pero bastante generalizado al interior de la comunidad cinematográfica, aún a pesar de que paradójicamente se tratara allí de un “ejemplo rotundo de puesta en escena, un magistral simulacro de espontaneidad, carente de toda naturalidad y, en ese sentido, una traslación de la puesta en escena ficcional a escenarios naturales...” (Carrera y Talens, 2018, p. 42). Esto implica pensar al relato documental no a partir de la improvisación espontánea o la capacidad de dar testimonio fidedigno de la *supuesta realidad* de los acontecimientos, sino más bien sobre una lógica totalmente opuesta: como una intervención y provocación sobre el ritmo de lo real.

Si nada separa a la ficción del documental en términos de su ontología narrativa; si la división entre un modo de producción y el otro no responde a criterios de contenido, veracidad o transparencia, sino acaso al modo discursivo a través del cual se narra una historia y otra, ¿A qué responden entonces la sostenida división entre ambos, por un lado, y la crítica encarnizada que suele ubicar al documental en el banquillo, por faltar a la neutralidad supuestamente requerida?

Es precisamente en este punto que radica la piedra angular de la tesis que Carrera y Talens (2018) vuelcan respecto del relato documental y sus implicancias en el imaginario colectivo: la división entre documental y ficción puede siempre responder en menor medida a criterios de orden estético, como es evidente, pero encuentra principal anclaje en motivaciones políticas e ideológicas:

...la ‘constatación’ de la existencia de esta nueva modalidad [documental], permitía ‘liberar’ a la ficción de sus responsabilidades ideológicas y políticas, al relegarla al territorio de la imaginación (...) convirtiéndola, por ello mismo, en una potente arma ideológica que opera inadvertida. (p. 44)

De esta forma, los autores destacan enfáticamente cómo al tiempo que el campo de lo ficcional –incluyendo

paradójicamente aquellas producciones que sostienen su narrativa en el famoso slogan *basado en hechos reales*– se abre camino a un modo narrativo que, en tanto ligado supuestamente al mundo de la imaginación, puede sólo dar cuenta de la crítica estética y desligarse por completo de las ataduras ético-políticas por las que normalmente debiera responder, el documental en cambio se muestra históricamente sujeto al *régimen de la verdad*: no está basado en hechos reales, sino que se figura supuestamente “*hecho* de los denominados hechos reales” (Carrera y Talens, 2018, p. 139).

Este modo de diferenciación entre un relato y otro acarrea consecuencias diversas, que a su vez deben inscribirse en campos muy distintos: por un lado, Carrera y Talens (2018) enumeran una serie de producciones lógicamente ubicadas dentro del campo de la ficción, que pueden encarnar prejuicios xenófobos y racistas sin ninguna deuda simbólica respecto de lo que enuncian: tal es el caso de *Back to the Future* (Zemeckis, 1985) y los terroristas libios que asesinan al Doc. Brown por el robo de plutonio; o el de los narcotraficantes hispanos que protagonizan *Tequila Sunrise* (Robert Towne, 1988), aspectos que en uno y otro caso parecieran quedar velados detrás de la lógica narrativa primera.

Por otro lado, y como hemos situado anteriormente, la sustancialización del documental como testimonio directo de la realidad facilita a su vez ciertas condiciones de posibilidad para sostener la verosimilitud de un determinado relato, sin que el espectador promedio pueda reparar en la retórica que lo envuelve: un ejemplo extremo pero no por eso menos válido de este tipo de lógica discursiva –que encuentra acaso su germen en la publicidad política y parcialmente documental de Joseph Goebbels en la Alemania nazi– lo encarnan las filmaciones documentales sostenidas por las fuerzas norteamericanas en la segunda Guerra del Golfo, en la medida en que cada unidad militar que atacaba al ejército de Saddam Huseinn llevaba indefectiblemente “entre sus efectos un diseñador de producción para construir un relato fílmicamente verosímil de cada acción bélica” (Carrera y Talens, 2018, p. 28), que pudiera luego sostener una determinada línea argumental en favor de las acciones allí cometidas.

En suma, tanto la profunda lectura que Carrera y Talens (2018) hacen de la ontología, la lógica y las múltiples justificaciones que constituyen esa compleja distancia existente hoy entre ficción y documental, como así también la problematización de los vínculos reales e ilusorios de cada uno de ellos con la realidad, nos condu-

cen al despliegue de un dilema que, si bien ha sido muy trabajado en el ámbito del cine en las últimas décadas, aún sostiene cierta vigencia en la actualidad. Pero la hipótesis más innovadora de los autores no parece radicar allí, sino acaso en la ganancia que produce esta división en términos políticos, en tanto permite instalar ciertos semblantes de verdad por la vía documental –ocultando la mediación discursiva que lo produce–, al tiempo que facilita al film de ficción una narrativa absolutamente

descomprometida de todo tipo de responsabilidad por aquello que relata de forma más o menos subliminal. En este sentido, el minucioso y cuidado análisis de múltiples ejemplos cinematográficos que ilustran la utilización ideológica a la que puede prestarse el séptimo arte, erige a *El relato documental* en un verdadero ensayo crítico sobre las determinaciones que estructuran el ámbito del cine todo, y sus implicancias en la subjetividad de nuestra época.

Referencias

- Bernini, E. (2014). El Documental. El fin de una ontología. *Revista Digital DocuDAC (1)*. Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales. Recuperado de: <http://www.revistadocudac.com.ar/es/1/dossiers-el-documental-el-fin-de-una-ontologia>
- Cambra Badii, I. (2018). Pensar el cine. La narrativa de películas y series como matriz metodológica para el tratamiento de problemas complejos. *Prometeica: Revista De Filosofía Y Ciencias*, (17), 62-76. Recuperado de: <https://doi.org/10.24316/prometeica.v0i17.230>
- Canton, N. et al. (productores) y Zemeckis, R. (director). (1985). *Back to the future* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Amblin Entertainment y Universal Studios.
- Carrera, P. y Talens, J. (2018). *El Relato Documental*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Flaherty, R. (productor y director). (1922). *Nanook of the North* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Revillon.
- Laso, E. y Michel Fariña, J. J. (2018). Cine y subjetividad: el método ético-clínico de lecturas de películas. *En Intersecciones PSI. Revista electrónica de la facultad de Psicología*. Recuperado de: http://intersecciones.psi.uba.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=271:cine-y-subjetividad-el-metodo-etico-clinico-de-lectura-de-peliculas-&catid=9:perspectivas&Itemid=29
- Michel Fariña, J. J. y Solbakk, J. (2012). *Bioética y Cine. Tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*. Buenos Aires, Argentina: Letra Viva.
- Michel Fariña, J. J. (2014). *Ética y cine: el método clínico-analítico de lectura de películas y sus aportes a la psicología* (Tesis de Doctorado en Psicología). Universidad de Buenos Aires, Argentina. Inédita.
- Mount, T. (productor) y Towne, R. (director). (1988). *Tequila Sunrise* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Nietzsche, F. (1885-1889). *Fragmentos póstumos IV7 [60]*, Madrid, España: Tecnos.
- Zavala, L. (2012). *Ética a través del cine*. México: Colegio de Filosofía y Bachillerato UNAM.
- Žižek, S. (2006). *Lacrimae Rerum*. Madrid: Debate.

¹ Respecto de la pretensión de separar *documental* y *ficción* en términos de género, Emilio Bernini (2014) destaca que el primero, si bien utiliza herramientas técnicas o discursivas de diversos géneros propios del film de ficción –lo cual invalida, aunque más no fuera de forma parcial, la exclusión entre un campo y otro–, implica en sí mismo un discurso no genérico, con fronteras bien delimitadas en relación a la realidad y cuyo objetivo es ilustrar una determinada verdad, siempre subjetiva, sobre un objeto de análisis.

² Si bien no amerita en este contexto un desarrollo conceptual a este respecto, aclaramos que en el campo del psicoanálisis no se trata tanto de la veracidad o falsedad de un determinado mensaje, sino acaso de la eficacia simbólica que éste puede alcanzar, en absoluto determinada por la cercanía o lejanía del relato respecto de una referencia –cualquiera que fuera–, sino acaso como efecto de la articulación significativa que sitúa a un sujeto en relación al Otro.

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO:

Martín Agudelo Ramírez
Irene Cambra Badii
Ana Cecilia González
Elisa McCausland
Juan Jorge Michel Fariña
Paula Paragis
Natalia Pedraza
Sebastián Piasek
Iván Pintor Iranzo
Julián Rodríguez Cely

ÉTICA & CINE es una revista cuatrimestral, con arbitraje internacional, editada de manera conjunta por:



Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Psicología

- Programa de Estudios Psicoanalíticos. Ética, Discurso y Subjetividad. CIECS - CONICET y Cátedra de Psicoanálisis. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba,



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Psicología

- Departamento de Ética, Política y Tecnología, Instituto de Investigaciones y Cátedra de Ética y Derechos Humanos, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.



UiO : **Faculty of Medicine**
University of Oslo

- Con la colaboración del Centro de Ética Médica (CME), de la Facultad de Medicina, Universidad de Oslo, Noruega.



- Con el auspicio de la Asociación de Unidades Académicas de Psicología de las universidades estatales de Argentina y Uruguay