UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS fundada en 1551
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
E.A.P. DE COMUNICACION SOCIAL

Análisis de la historieta norteamericana de superheroes sobre el atentado del 11 de septiembre

TESIS Para optar por el Título Profesional de: LICENCIADO EN COMUNICACIÓN SOCIAL

AUTOR
IVÁN LEYTER CORTEZ VEGA

LIMA – PERU 2005

A mis padres y hermanos por su apoyo incondicional.
A Lucía por la confianza depositada en mí.
A Richard y Elena, sin ustedes nada de esto hubiese sido posible… muchas gracias.

“With great power there
must also come --
great responsibilty!”
(Un gran poder conlleva
una ¡gran responsabilidad!)
Stan Lee, *Amazing Fantasy # 15*
(Marvel Comics, agosto 1962)

Tabla de Contenido

Introducción 6

Capítulo I

1.1 Descripción del tema 9

1.2 Justificación 11

1.3 Marco Teórico

1.3.1 Antecedentes 14

1.3.2 Bases Teóricas 16

1.4 Objetivos 19

1.5 Hipótesis 20

1.6 Marco Metodológico

1.6.1 Diseño de la investigación 20

1.6.2 Variables 21

1.6.3 Metodología para el análisis de carátulas. 33

1.6.4 Tipos de análisis. 42

1.6.5 Muestra. 45

Capítulo II: La historieta como *mass media*

2.1 Lenguaje de la historieta. 47

2.2 La imagen y el texto. 50

2.3 El comic como medio de comunicación masiva. 52

2.4 Historia del comic norteamericano y los superhéroes. 56

Capítulo III: El 11 de septiembre de 2001

3.1 Terrorismo. 70

3.2 El resurgimiento islámico. 73

3.3 Osama Bin Laden y Al Qaeda. 77

3.4 El atentado del 11 de septiembre de 2001. 80

3.5 La respuesta Norteamericana. 83

3.6 Medios de comunicación masiva y el 11 de septiembre. 85

3.7 Los comics y el 11 de septiembre. 90

Capítulo IV:
Superhéroes y el 11 de septiembre:
El Sorprendente Hombre Araña

4.1 El número 36 de la serie. 96
A. Análisis de discurso. 98
B. Análisis de contenido. 170
4.2 Resultados. 176
4.3 Cuadros resultado. 187

Capítulo V:
Superhéroes y el 11 de septiembre:
El Capitán América

5.1 El nuevo acuerdo. 189
A. Análisis de discurso 193
B. Análisis de contenido. 277
5.2 Resultados. 284
5.3 Cuadros resultado. 305
5.4 Después del 11 de septiembre…
5.4.1 Capitán América, # 2 “Una Nación” 307
5.4.2 Capitán América, # 3 “Blancos fáciles” 318
5.4.3 Capitán América # 4 “Señores de la Guerra I” 329
5.4.4 Capitán América # 5 “Señores de la Guerra II” 336
5.4.5 Capitán América # 6 “Señores de la Guerra III” 349
5.5 Análisis de portada de los comics *Captain America #1-6*
5.5.1 Capitán América, # 1 abril 2002 368
5.5.2 Capitán América, # 2 mayo 2002 373
5.5.3 Capitán América, # 3 junio 2002 378
5.5.4 Capitán América, # 4 julio 2002 383
5.5.5 Capitán América, # 5 agosto 2002 388
5.5.6 Capitán América, # 6 septiembre 2002 393

Conclusiones. 398
Bibliografia 404
Anexos 413

Introducción

El presente trabajo es el esfuerzo por comprender la finalidad política, ideológica y propagandística de las historietas dentro del quehacer actual: la amenaza de los movimientos fundamentalistas islámicos y el desencuentro de Norteamérica con el mundo musulmán.

El atentado terrorista del 11 de septiembre de 2001 marcó un hito en lo que se refiere a la percepción de seguridad que poseía los Estados Unidos, fue un vuelco inesperado para cada norteamericano acostumbrado a vivir de una *inmunidad histórica* desde los años 40. Durante el acontecimiento, el papel de los medios de comunicación se volcó a difundir un discurso que no lograba dar una explicación coherente de lo que sucedió, el porqué o la respuesta que se debía dar frente al hecho. La televisión tuvo un papel preponderante en el tratamiento que se dio del atentado, se llegó a mostrar los hechos ocurridos casi en secuencia desde el *live*, sin embargo, a partir de apreciaciones de estudiosos y críticos, los medios no fueron capaces de aportar elementos para el debate y la reflexión.

Todo lo contrario, se ofreció un modelo de *conflicto de civilizaciones* una guerra entre el terrorismo fundamentalista y la civilización, Oriente y Occidente, al mismo tiempo que se dio un discurso que exigía un conflicto armado sin las restricciones debidas y sin una mirada a la política exterior norteamericana cuyo desprecio por la democracia y la autonomía de los países del Medio Oriente son la base del odio espeluznante e irracional contra la población de los Estados Unidos.

Nuestra investigación se centra en averiguar sí las características antes mencionadas se manifiestan en el discurso de las historietas norteamericanas.

Teniendo en cuenta que las historietas son medios de comunicación masiva y establecen un mensaje que contiene una determinada carga ideológica (la misma que informa, genera conciencia y modifica conductas a través de la difusión de temas políticos, filosóficos, morales, sociales, religiosos, los concernientes a valores culturales y estilos de vida, etc.), deseamos dilucidar si lo expresado en este medio *posee un discurso ideológico de desprecio hacia el mundo islámico, además de dar un mensaje que exija la toma inmediata de represalias a lo ocurrido el 11 de septiembre*.

El estudio propuesto se hace bajo un marco donde la cultura de la historieta es masiva y su difusión casi global: los comics de superhéores se publican en casi todos los países europeos, al igual, su popularidad se extiende al Oriente y Asia (Marvel sacó un edición llamada *Spiderman: India*, donde se relatan las aventuras del superhéroe arácnido desde un nuevo enfoque en la India moderna), a dichas

ediciones le añadimos las de Centro y Sudamérica destacando en Chile, Argentina, Brasil y México.

La propuesta observa la reacción social-política de artistas y escritores, expresada a través de su obra, ante el atentado terrorista en Nueva York. Para ello se toma en cuenta a dos de los personajes más emblemáticos de los comics norteamericanos: *Spiderman (El Hombre Araña)* y *Captain America (El Capitán América)* en los respectivos números que tratan el tema. La investigación esta dividida en seis capítulos:

- *Capítulo uno*: Descripción del tema, justificación para el estudio, antecedentes, marco teórico, objetivos, hipótesis y marco metodológico.
- *Capítulo dos: La historieta como mass media*, el lenguaje de la historieta, la relación entre la imagen y el texto; el estudio del comic como medio de comunicación masiva, la historia del comic norteamericano, los superhéroes y las empresas editoriales.
- *Capítulo tres: El 11 de septiembre de 2001*, las causas del atentado, Bin Laden y Al Qaeda, el resurgir islámico, los grupos radicales islámicos, la política intervencionista americana y el papel de los medios de comunicación frente al atentado.
- *Capítulo cuatro*: Aplicación, análisis de la muestra, interpretación del análisis y resultados del comic *El Sorprendente Hombre Araña*.
- *Capítulo cinco*: Aplicación, análisis de la muestra, interpretación del análisis y resultados de los comics *Capitán América*. Análisis de las portadas.
- Conclusiones.

La metodología empleada en la investigación esta basada en el análisis de discurso: la descripción sistemática y explícita de las unidades de lenguaje producidas en el enunciado (el discurso). Tomamos la noción de *análisis de discurso iconográfico* de la historieta para nuestro estudio, la que efectivamente consiste en *el análisis de la enunciación o la prédica icónico-textual expresada a través de sus convenciones semióticas (códigos propios), con el objetivo de descubrir la intencionalidad del autor. Todo ello a partir de una descripción objetiva, sistemática y cuantitativa.*

Una de nuestras desventajas ha sido estar sujetos a que la mayoría de interpretaciones acerca del análisis de discurso tienen al *texto* como valor social y comunicativo sin tomar en cuenta a la imagen por considerar que su estudio

semiótico aún no es preciso, sin embargo la trascendencia que tiene la imagen ha dado a la investigación semiótica un nuevo elemento de análisis de *discurso iconográfico*.

Para nuestro análisis de discurso se ha tomado como ejemplo y referente valioso la clasificación sistemática de las convenciones semióticas que hacen Román Gubern y Luis Gasca en *El discurso del comic* donde se dividen en tres grupos: el primero relativo a la iconografía, el segundo a la expresión literaria y el tercero a las técnicas narrativas. Así mismo para el análisis de las portadas se ha tomado como base las definiciones de elementos morfológicos, dinámicos y escalares de Justo Villafañe en *Introducción a la teoría de la imagen*, este repertorio se propone formalizar dichos elementos y constituir un alfabeto visual.

Consideramos como una de las limitaciones la falta de material bibliográfico sobre diseño o estudio de historietas, son muy pocos los estudios que se hacen al respecto, la mayoría de ellos son extranjeros, a pesar de ello hemos encontrado grandes hallazgos como los libros de Gubern, Gasca, Barbieri, Villafañe, Lorenzo Vilches, Rudolf Arheim y el *Para hacer historietas* del artista nacional Juan Acevedo, además del aporte bibliográfico nos hemos servido de otro medio cuyas posibilidades en nuestros días son ilimitadas: el internet, en referencia muy especial a la revista electrónica española de historietas *Tebeosfera*, cuyos artículos y reportajes nos han servido en demasía durante todo este recorrido.

Por otro lado en lo concerniente a la ideología, hemos encontrado en el libro *Ideología, un enfoque multidisciplinario* de Teun A. van Dijk, el recurso necesario e indispensable para la formulación de nuestras variables en lo correspondiente al gestuario y la expresión literaria.

Sobre el análisis y el acercamiento al problema del fundamentalismo islámico, la política exterior norteamericana y el terrorismo internacional nos hemos apoyado en los libros de Noam Chosmky, Lydia Escribano y su estudio sobre las causas del resurgir islámico, Douglas Kellner en un análisis de medios de comunicación y el 11 de septiembre, Mirla Villadiego Prins que trata el discurso del terrorismo en la comunicación masiva, Rodolfo Vidal y su análisis de contenido de las revistas sobre los atentados del 11 de septiembre, Joyce M. Davis y su libro *Mi cuerpo es un arma* el cual ofrece una investigación sobre los mártires suicidas en el Oriente Próximo, entre otros datos obtenidos del internet, periódicos y revistas especializadas.

Por último con nuestra investigación deseamos, especialmente, establecer un modelo de análisis de discurso exclusivo para el comic (y que pueda ser moldeado para medios similares) con fines pedagógicos que ayuden a la difusión, el estudio y

el entendimiento de este arte que forma parte de la cultura popular en casi todo el mundo.

Capítulo I

1.1 Descripción del tema

El 11 de septiembre de 2001, un grupo terrorista tomó el mando de un avión de American Airlines que viajaba de Boston a Los Ángeles y lo estrelló contra el World Trade Center en la ciudad de Nueva York; un segundo avión secuestrado se estrelló contra otra torre del WTC minutos después. Una tercera aeronave fue obligada a chocar contra el Pentágono, mientras que un cuarto avión, destinado a impactar contra la Casa Blanca cayó en Pensilvania, derrumbado, en una acto de sacrificio, por los propios pasajeros. El atentado fue inmediatamente atribuido al multimillonario saudí Osama Bin Laden.

Este acontecimiento produjo una reacción en los medios de comunicación que conviene analizar: los *mass media* norteamericanos provocaron entre su población una histeria de guerra y el comic no podría ser la excepción.

Nuestra investigación busca un análisis de discurso y contenido del comic norteamericano, haciendo uso de los recursos icónicos-textuales del que esta conformado, para ello se toma en cuenta a dos de los personajes más famosos de las historietas: *Amazing Spiderman (El Hombre Araña) #36*, especial del atentado, y *Capitán América (Capitán América) #1-6*, el primer número trata de lleno sobre del atentado mientras que los demás acerca de la incursión del terrorismo en otros lugares de Norteamérica.

La base de nuestra investigación consiste en mostrar que el comic es un medio masivo de comunicación social poseedor de un discurso difusor de ideologías, como es el caso del comic estadounidense que utiliza al *héroe* como medio de propaganda política y social, ofreciéndole a su público el reto de representar y hacer sentir fielmente una "realidad dibujada" de texto, cinética, onomatopeyas, tiempo, espacio y viñetas.[1]

Entre los estudios del atentado del 11 de septiembre, y su tratamiento por parte de los medios, podemos encontrar *Medios de Comunicación y Guerra* de Douglas

[1] En los EEUU la cultura del comic es masiva: *"puede ser comprendido por un público muy amplio de niños, jóvenes y adultos. La ilustración se interpreta sin necesidad de saber leer y así se convierte en la madre de grandes medios de comunicación como la televisión y el cine y de nuevos saberes que más allá de su función explicativa, persuaden.".*
VANEGAS Maria Fernanda. *Los supermass*. Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.monografias.com/trabajos12/super/super.shtml

Kellner[2] donde se analiza el mensaje en el discurso de las principales cadenas de noticias con respecto al atentado. Nuestro caso se ocupará del comic usando la misma premisa de Kellner, el análisis de discurso.

Los acontecimientos del 11 de septiembre reflejaron la importancia de la relación entre los medios de comunicación y el terrorismo, en el artículo de Mirla Villadiego Prins *Comunicación Masiva y Terrorismo*[3]*,* citando a Miguel Rodrigo Alsina nos habla de cuatro tipos de discursos de los medios hacia el terrorismo: *uno oficial* donde las voces de funcionarios del gobierno condenan las acciones terroristas, *otro alternativo* donde se busca una comprensión a las causas, manifestaciones y consecuencias del terrorismo, el *de oposición* donde se justifican las acciones terroristas y, por último, uno *populista* que sugiere poner límites a las acciones del estado en salvaguarda de los derechos civiles.

El presente estudio se realiza meses después del atentado terrorista del 11 de septiembre, a saber que a ésta catástrofe le siguió un espectáculo de medios de comunicación muy alto: por muchos días la televisión norteamericana se dedicó exclusivamente al acontecimiento no logrando una explicación muy clara del mismo. Los medios establecieron un dualismo entre el *terrorismo islámico* y la *civilización*, un prédica ideológica de conflicto entre el *Nosotros* y el *Ellos*, difundiendo ampliamente una fiebre de guerra dentro de un discurso que exigía una solución militar, sin tener en cuenta que la hegemónica política exterior norteamericana fue la que otorgó raíces para el atentado y sembró las bases para el resurgir islámico (una lectura política de los textos sagrados del Islam y una reacción contra el proceso anómalo de modernización y occidentalización de las sociedades musulmanes contemporáneas).

La finalidad de esta investigación es averiguar si este tipo de discurso se dio en los comics de superhéroes después de la caída de las torres. Se sabe que este medio goza de gran popularidad y que la Marvel Comics obtiene la mayor parte de sus ganancias de la venta de *Spiderman*, *Captain America* y *X-Men* (Hombres X).

1.2 Justificación

Los medios de comunicación en una sociedad cumplen una función de entretenimiento, información y transmisión de ideas, el comic es uno de esos medios

[2] KELLNER, Douglas, *Medios de Comunicación y Guerra,* en: Signo y Pensamiento, Bogotá, número 40, Pontificia Universidad Javeriana 2002, volumen XXI, páginas 9-18.
[3] VILLADIEGO PRINS, Mirla, *Comunicación Masiva y Terrorismo,* en: Signo y Pensamiento, Bogotá, número 40, Pontificia Universidad Javeriana 2002, volumen XXI, páginas 19-31.

masivos que llegan en mayor medida al público, es allí donde destaca la importancia de su análisis, sobre todo si retratan un hecho de resonancia mundial y que prácticamente ha cambiado el devenir histórico de una potencia mundial.

Faustino Pérez, refiriéndose a la historieta dice que *"al ser una obra humana, las historietas inevitablemente reflejan la ideología de sus creadores y difusores. En ese sentido es necesario recalcar que la faceta ideológica no es exclusiva de los comics, como mucha gente todavía piensa, sino que se verifica en todo lo que el hombre crea, o en todo aquello en que interviene, incluyendo claro está a los medios de comunicación de masas."* [4]

Es a partir de ésta premisa que se busca un análisis de discurso en la historieta norteamericana y su reacción ante el atentado terrorista. Es importante conocer la clase de discurso que fue impartido y distribuido a muchos países de habla hispana (como lo demuestran las ediciones españolas y argentinas de las historietas analizadas). Dicho acontecimiento que envolvió a la prensa, a la radio, la televisión y llegó al comic, provocó un cambio profundo en la cultura americana y dio un giro de 180 grados al modo de pensar y percibir la realidad del norteamericano promedio[5], como lo dice Faustino Pérez, el comic como creación humana refleja el sentir de sus creadores y otorga a sus lectores una carga emocional e ideológica muy interesante.

Asimismo hay que tener en cuenta la difusión global del comic de superhéroes, estos personajes se han hecho dueños de mercados internacionales y han puesto un denominador común en la cultura de masas de muchos países: *"Hoy, los protagonistas de ese cómic popular, Superman o Spiderman, Batman o los X-Men, se publican al mismo tiempo, tras su primera edición norteamericana, en España, Italia, Francia, Inglaterra, Italia, Alemania, Grecia, Portugal (…) se han extendido hasta Oriente y Asia y han llegado, incluso, hasta Japón. Sumando las ediciones centro y sudamericanas –principalmente desde Méjico, Brasil, Argentina y Chile–, más las correspondientes a países tan dispares como Australia, Malasia, La India, etc. Pudiendo concluir que la presencia de estos cómics y superhéroes es hoy prácticamente planetaria y global. Es así como bs superhéroes de papel se han convertido, junto con el cine americano y las teleseries, en embajadores y*

[4] PÉREZ Faustino. *Tralalá del Comic*. Santo Domingo, Editorial Búho, 1997; página 67.

[5] Según el American Journal of Epidemiology hubo un significativo aumento del consumo abusivo de sustancias en Manhattan luego de los ataques suicidas contra el World Trade Center. Algunos de estos investigadores establecen que el 25 % de las personas sometidas a una situación traumática desarrollan luego los síntomas del Desorden de Stress Post-Traumático. Otros sitúan ese porcentaje en el 50 % para el primer mes, 35 % al tercero y 25 % al año. Estas cifras pueden dar una idea acerca de la magnitud de la tragedia psíquica del 11 de septiembre y los acontecimientos posteriores. Psicociudad el portal de la psicología, 2002-2003.

representantes culturales de los valores de la sociedad de los Estados Unidos de Norteamérica."[6]

Se tuvo en cuenta otro tema para la investigación: la historieta peruana y los 10 años de terrorismo. En nuestro país la historieta forma parte importante de la cultura popular y hay autores que han dedicado sus trabajos para retratar esa época de terror[7], sin embargo dichos trabajos no tenían la misión mediática de manipular y/o dirigir la opinión pública o tener la función de propaganda (sea esta política, económica, etc.) como es el caso de la historieta norteamericana. En el caso de nuestra historieta, ésta es eminentemente social y busca educar a la población a través de la exposición de valores para un cambio en la situación nacional. A esto se le puede sumar que la historieta nacional es, aún, un arte poco comprendido en nuestro medio donde su distribución se hace en círculos cerrados, todo ello a pesar de los muchos y plausibles esfuerzos que se hacen cada año en festivales y concursos.[8]

De esta manera, para efectos de nuestra investigación, la historieta peruana no podría ser tratada como un fenómeno masivo usado para la propaganda[9].

Sin embargo como antecedente del uso de los comics como propaganda podemos citar las historietas de la Segunda Guerra Mundial (se profundizará más en el siguiente capítulo), el caso a analizar es similar debido al uso prominente del discurso político en estos comics y al uso de personajes militarizados portadores de discursos bélicos[10]. Pero distinto a estas historias, en los comics post 11 de

---

[6] MARTÍN Antonio. *Sobre los comics de superhéroes y otras cuestiones.* En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.tebeosfera.com/Seccion/CDT/03/Superheroes2.htm

[7] "Luchin Cárdenas" historieta de Juan Acevedo acerca del fenómeno de violencia terrorista en el país durante los 80´s

[8] Uno de esos esfuerzos es el "COMICTON", concurso organizado por la ASOCIACIÓN NAGRA CÓMIC todos los años, donde los participantes dibujan sus historietas por más o menos 9 horas.

[9] Según Gubern para que un producto alcance el estadio de comunicación de masas es necesario proceder a su reproducción en productos múltiples, tarea propia de la industria periodística o editorial. Sólo a partir de ahí reviste un interés sociológico. Mario Lucioni en su artículo *La historieta peruana desde 1873* (Agenda de Medios Audiovisuales, 1996) dice que **sí** nos referimos a una historieta nacional industrial que se haya independizado en revistas y álbumes no existe historieta peruana, eso no quita que Lima sea la segunda ciudad latinoamericana con mayor número de tiras nacionales en diarios y que la tradición historietista éste definida desde 1900.

[10] *"También los superhéroes de los comic-books reorientaron su violencia hacia los nuevos objetivos políticos, y Superman mereció el honor de ser acusado públicamente de "criatura judía" por Goebbels, ministro alemás de Propaganda. En 1941, la famila de los superhéroes se enriqueció con la aparición de Captain America, creado precisamente para combatir contra las fuerzas del Eje en un experimento alentado por el propio presidente Roosevelt, quien a tal efecto aparecía dibujado en la segunda página de la primera entrega.*

Esta relación de personajes precipitadamente militarizados, que podría prolongarse ampliamente, inauguró una tradición bélica en los comics que se extendería a lo largo de los conflictos de Corea y de Vietnam. En tales tiras, naturalmente, mas que una exposición política razonada, se asistió a un trueque de los malvados de antaño –malechores de toda especie- por soldados alemanes o japoneses, lo cual, debido al esquematismo inherente a estos relatos épicos, coloreó sus aventuras con un notable acento racista. Lo mismo podría decirse de la presentación de personajes soviéticos durante los años de la "guerra fría"."

GUBERN, Román. *La mirada opulenta*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987; páginas 245-246.

septiembre el enemigo es incorpóreo: una ideología extremista, y los norteamericanos son víctimas de este odio exterior: "...*el mundo cuerdo estará a merced de los desquiciados"* (tal como manifiesta el Hombre Araña observando las ruinas de la zona cero), transformando al enemigo en una amenaza contra la buena voluntad y el bienestar, no sólo para el hemisferio norte, sino para el planeta entero.

A fines del 2002 en un especial acerca de la historia del comic norteamericano producido por el canal de cable *"The History Channel"*, Stan Lee (creador de Spiderman y uno de los diez guionistas más importantes del comic mundial) sostuvo que, tras el atentado, la sensibilidad de los lectores norteamericanos *"no toleraría la ridiculización de los personajes de origen árabe o musulmán"*, sin embargo el uso de los superhéroes como soporte ideológico a los planes colonialistas defendidos por el gobierno de Bush fue un hecho palpable: "(…) d*esde su columna para el sitio de internet Laughing Mad Scribes, el periodista David Accampo reveló que «esta nueva encarnación del Capitán América había sido desarrollada antes del 11 de septiembre. (Marvel) estaba decidida a volverlo un personaje más relevante, incorporando situaciones reales relacionadas con las políticas locales y globales de los Estados Unidos. Hay grandes posibilidades de que la escena referida al 11-S fuera agregada más tarde, con la intención de asentar al supersoldado mucho más firmemente en este nuevo escenario».*"[11]

Ejemplo de ello lo encontramos en *Amazing Spiderman #36*, que aparte de una portada impresionante de color negro sin dibujos ni texto, muestra a un Hombre Araña incapaz de salvar a los edificios del ataque y manifiesta un discurso que acerca a la indignación y la represalia: *"Algunas cosas van más allá de las palabras, más allá del perdón"*. La publicación de una historia tan real y directa como la del 11 de septiembre no es muy habitual en un comic de superhéroes.

Finalmente hay que tener en cuenta que muchas de las compañías y editoriales de comics se encuentran en Nueva York y los caracteres en los comics de superhéroes toman a la ciudad como principal locación para sus historias. Aquí analizamos la reacción de los escritores y de los artistas en relación al 11 de septiembre con el fin de conocer sí existe una intencionalidad ideológica o propagandística a favor de un mensaje que manifieste desprecio hacia el mundo musulmán o, al contrario, que simplemente sea un homenaje a los servidores públicos y una prédica de aliento para un pueblo, por primera vez, golpeado.

[11] GARCÍA Fernando, *Marvel se fue a la guerra, chiribín chiribín chin chin... (Marvel y los cómics del 11S)* . En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.tebeosfera.com/Documento/Articulo/Especial/EE_UU/11_S.htm

1.3 Marco Teórico

1.3.1 Antecedentes

La importancia del comic está en que su tratamiento implica el uso de recursos icónicos-textuales, debido a ello, se han realizado estudios y aproximaciones desde diversos ángulos, que abarcan aspectos históricos, sociales, de análisis de discurso y contenido, semióticos y de lenguaje.

Como primer estudio de *aspecto histórico* tenemos el de Javier Coma cuyo estudio está centrado en el comic norteamericano. Coma considera que la aparición del comic moderno está en el centro de la industria capitalista norteamericana a través de los diarios, del suplemento dominical a la tira diaria para después pasar a los comic books. Coma demuestra la relación de las historias y sus personajes con el objetivo de transmitir el *american way of life* a diversos países a través de la comercialización y distribución. Como conclusión expone que el comic es un arte para adultos, tratándose de una producción narrativa dibujada que lleva toda una carga ideológica y estética. En sus dos libros: *Los comics, un arte del siglo XX* y *Del gato Félix al gato Fritz, historia de los comics*, Coma aborda esa perspectiva histórica y sociológica.

En cuanto al estudio referido al *análisis de discurso* tenemos a Umberto Eco y Román Gubern. Los estudios de Eco y Gubern abarcan aspectos de semiótica y lenguaje. Eco en su libro *Apocalípticos e Integrados* dedica capítulos acerca del mensaje en el comic: se trata de señalar el modo en que el autor dispone su mensaje, que es lo que quiere comunicar, la estructura del mensaje y las relaciones de signos y códigos en el comic (dichos códigos son ya conocidos por el lector), para ello Eco, en *Lectura de "Steve Canyon"*, describe los encuadres, aspectos del lenguaje del comic (nubecillas, onomatopeyas, leyes de montaje, etc.) y tipologías de personajes relacionados con el público y el imaginario popular.

Román Gubern en su libro *El lenguaje de los comics* aborda la historieta desde el punto de vista semiótico, un análisis de los diversos signos que aparecen en el comic y su determinado significado, a su vez se observa la relación entre el texto y la imagen, la temporalidad y el significado de diversos términos como viñeta, onomatopeyas, cinética, etc.

En *El discurso del comic* del mismo Gubern y Luis Gasca, se observa una clasificación sistemática de las convenciones semióticas de los comics en tres grandes rubros: el primero relativo a la *iconografía*, el segundo a la *expresión literaria* y el tercero a las *técnicas narrativas*. Gubern y Gasca ven al comic como un medio

escripto-icónico basado en la narración mediante secuencias de imágenes fijas que integran en su seno textos literarios. Y esta narración está gobernada por ello por códigos diversos de lenguajes o paralenguajes diferentes, verbales e icónicos (escenografía, gestualidad de los personajes, vestimentas, etc.).

Ariel Dorfman y Armand Mattelart en su libro *Para leer al Pato Donald* hacen un análisis desmitificador de las historietas de Disney. A partir de esta lectura los autores plantean que este tipo de historietas contienen mensajes "que representan el poder, el imperialismo y la ideología burguesa" la misión de este material era de transmitir al mundo el *american dream of life* y ya no el *american way of life*. Para estos autores nada escapa a la ideología y la lucha de clases.

Faustino Pérez en su libro *Tralalá del comic* analiza cada uno de los principales códigos que participan en el comic y destaca las facetas más relevantes. En la primera parte del libro incluye consideraciones básicas, similitudes y diferencias con la imagen y el texto para pasar a elementos fundamentales como el punto, grano o píxel, a continuación trata la línea con sus variantes básicas y capacidades expresivas, para terminar en el análisis del rectángulo. La segunda parte contiene las más destacadas facetas del medio distractivo verbo-icónico en orden alfabético y agrupa aquellos códigos que por ser similares merecen ser tratados en conjunto. Se analizan más de un centenar de globos, se ofrece una clasificación de cartelas, viñetas, rabillos, puesta en páginas, espacios en off, etc. Además se tratan con detalle los factores que determinan el encuadre y las principales variantes en el borde de la viñeta y en el de la página.

Como uno de los trabajos similares a la presente investigación se cita la tesis de Yolanda Pun Lam de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima: *Análisis Axiológico e Ideológico de la historieta Luchín Gonzalez: una perspectiva semiótica*, esta tesis tiene como objeto de estudio a la historieta "Luchín Gonzalez" de Juan Acevedo, según la autora la historieta de Acevedo se inscribe dentro del movimiento de historieta popular y busca la concientización de la juventud acerca del fenómeno de la violencia en el país, hacer conocer sus causas e involucrar a los destinatarios (lectores y público objetivo) a caminos y acciones conducentes a la paz.

Luchín expresa el sentir de sectores empobrecidos y golpeados de nuestro país, a diferencia de los comics que son instrumentos de expresión de determinados grupos de poder económico y político. Según la autora la historieta de Acevedo es eminentemente social y busca educar para un cambio en la situación del país.

La autora toma a la historieta como un medio de comunicación que transmite un punto de vista y acepta que los comics aparecen en Norteamérica a comienzos del siglo XX, además de ser vehículos de entretenimiento y transmisión de ideologías.

Para el análisis se toma el modelo de Greimás, este modelo cuenta con diversos niveles de análisis que va de las estructuras más profundas y elementales de la significación hasta las más superficiales y complejas; el análisis de los valores y su actualización (ideología) corresponden a los niveles más profundos del estudio.

Como conclusión establece que la historieta se convierte en un pretexto, en vehículo de transmisión de ideología. El narrador insta directamente al destinatario (jóvenes) a la ejecución del programa narrativo configurado como construcción de la paz mediante acciones manifiestas: a no ser racista, a decir la verdad, denunciar los abusos y los hechos de violencia, las organizaciones del pueblo que luchan por sus derechos, la no-discriminación, ayudar y cooperar con los necesitados, el trabajo, luchar por un cambio basado en la justicia social, etc..

1.3.2 Bases Teóricas

Lorenzo Vilches en *La lectura de la Imagen* nos transmite la intensa relación imagen, comunicación y lector, donde la imagen en la comunicación de masas se da a través de textos culturales que contienen un mundo real o posible que incluyen la propia imagen del espectador. Los textos visuales consisten en un juego de diversos componentes formales y temáticos que obedecen a estrategias que consisten en modos de organización de la recepción del espectador.

Vilches entiende al texto como un conjunto de procedimientos que determinan un continuo discurso, considera a la imagen como un texto en el sentido de una unidad discursiva superior a una cadena de proposiciones visuales aisladas, que se manifiesta como un todo estructurado e indivisible de significación que puede ser actualizado por el lector o destinatario. Para el autor el comic representa una complejidad icónico-lingüística cuyo funcionamiento intermitente obliga al lector a un constante recorrido del texto a la imagen, de la imagen al texto. La imagen, por ello, no se subordina al texto sino que tiene su propia especificidad y es portadora de un discurso propio. Esta especificidad la hace irreductible al código lingüístico. En el comic, imagen y texto mantienen una vinculación indisociable.

Vilches establece como característica específica del comic dos tipos de códigos que influyen en la organización simbólica y narrativa de la lectura: un código digital y arbitrario que origina la narración escrita, otro analógico y motivado que origina la narración visual.

Justo Villafañe en *Introducción a la Teoría de la imagen* nos muestra una definición de imagen basada en el grado de correspondencia que las imágenes guardan con la realidad que modelizan. El nivel de realidad expresa el grado de iconicidad, o de abstracción, que posee una imagen. Dicho nivel esta basado en las escalas de iconicidad (formulaciones teóricas de todos los posibles niveles de realidad).

Villafañe propone una escala propia de iconicidad donde cada grado depende de la mayor o menor idoneidad de la imagen para desempeñar una determinada función pragmática, criticando la escala propuesta de Moles. El autor ve en las imágenes una característica idéntica por naturaleza: los hechos que la definen son los mismos para cualquier manifestación icónica y, sin embargo, la apariencia que una imagen pueda presentar constituye un nuevo e importante elemento de diferenciación que conviene analizar y definir. Asimismo el autor logra un análisis completo de los elementos morfológicos de la imagen que igual constituyen los elementos primarios para las artes visuales: punto, línea, plano, color y la forma, los elementos dinámicos como el movimiento, el ritmo y la tensión y finalmente los elementos escalares: la dimensión, el formato, la escala y la proporción.

En *Tralalá del comic*, Faustino Pérez expresa tres diferencias fundamentales entre imagen y texto: la primera expresa que siendo más realista la imagen, más fácil es de reconocer y viceversa. Es decir que la apariencia sí afecta el significado, si el sujeto que contempla la imagen no ha tenido contacto con lo que aparece en ella, no podrá percatarse de aquello que está viendo, y por lo tanto reconocerlo, por más realista que sea.

La segunda diferencia consiste en que para leer un texto se requiere de un aprendizaje previo, de su gramática, sintaxis, ortografía, etc. en tanto la imagen, mientras más figurativa sea necesitará menos escolaridad (a menos que las imágenes sean empleadas como símbolos, lo cual precisa de un alto nivel de lectura y de interpretación). La gramática de la imagen no se enseña en las escuelas normalmente, la imagen abstracta y la simbólica les exigen más a quienes las contemplan, más que las figurativas.

Y la tercera afirma que en líneas generales el texto domina, adoptando muchos niveles de inteligibilidad y de redacción, y por lo tanto diferentes grados de dificultad en su comprensión, bien por el contenido o bien por la forma. De esta manera induce al desencadenamiento de la representación, con mayor o menor acierto. La imagen es ostensiva, si generalizamos: muestra, reproduce, exhibe y presenta.

Luis Ernesto Medina, en *Comunicación, humor e imagen*, considera a la historieta como informativa y educativa, aunque reconoce que en la práctica

responde a objetivos de lucro y no culturales. Medina ofrece una diferenciación, antes del análisis propio de la historieta, entre semiología y semiótica, donde el primer término se usa por quienes consideran al sistema de signos reductibles a las leyes del lenguaje, y el segundo por quienes ven al estudio no necesariamente lingüístico.

En cuanto a los medios, Medina trata las distinciones entre el dibujo simple, la historieta y la animación. En el periódico, el dibujo destaca entre las miles de letras; el mismo dibujo puede aparecer estático en la televisión, que tiene la característica del movimiento, y puede transmitir diálogos por la vía oral y auditiva; en la historieta, se eliminan secuencias innecesarias para la comprensión de la anécdota temática.

En *El discurso del comic* de Gubern y Gasca, los autores ven en el comic una narración gobernada por códigos diversos de lenguajes o paralenguajes diferentes, verbales e icónicos (escenografía, gestualidad de los personajes, vestimentas, etc.).

En su apartado de *iconografía* se han compilado las convenciones relativas a los encuadres, perspectivas ópticas, estereotipos, gestuario, situaciones arquetípicas, símbolos cinéticos o movilgramas, descomposición del movimiento, distorsión de la realidad, metáforas visuales e ideogramas, Gasca y Gubern consideran a éstos nueve aspectos como centrales de la iconografía de los comics.

En la *expresión literaria* se han incluidos los cartuchos con textos inscritos, globos o locugramas, rotulación, monólogos, idiomas crípticos, palabrotas o imprecaciones, voz en off, letreros y onomatopeyas. Igual nueve aspectos para el estudio. Finalmente en el apartado de *técnicas narrativas* figuran las convenciones relativas al montaje de viñetas, paso del tiempo, acciones paralelas, flashback, zoom, visión y puntos de vista y al guiño de interpelación del lector. Se citan ámbitos concretos para las técnicas narrativas.

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo General

Analizar el discurso de las historietas de *Amazing Spiderman (El sorprendente Hombre Araña)* #36 y *Captain America (Capitán América)* #1-6 a través de los recursos icónico-textuales (montaje, viñetas, globos, cartelas, líneas cinéticas,

onomatopeyas, tiempo, espacio) y el contexto, usados para retratar el atentado del 11 de septiembre del 2001 con el fin de conocer si existe una intencionalidad ideológica en el comic norteamericano de desprecio hacia el mundo islámico o de toma inmediata de represalias a lo ocurrido.

1.4.2 Objetivos Específicos

1. Identificar el mensaje político, ideológico y social que difunden los personajes Spiderman y Capitán América.
2. Analizar la estructura imagen-texto a partir de los códigos visuales de difusión: anagramas, colores, tipografía, estereotipos, onomatopeyas y globos de texto.
3. Describir el contexto político-social de Estados Unidos en el momento que se difundían las historietas a analizar.
4. Distinguir la correspondencia con la realidad en la que se refleja el acontecimiento en las historietas a analizar.
5. Establecer porcentajes en el uso de adjetivos y actitudes, positivas, negativas, icónicas y verbales hacia países del medio oriente, de los personajes a analizar.

1.5 Hipótesis

- Las historietas de Amazing Spiderman # 36 y Capitán América # 1-6 poseen un discurso *ideológico* de desprecio hacia el mundo islámico, además de dar un mensaje que exige la toma inmediata de represalias.
- Frente al atentado del 11 de septiembre, el acercamiento de los comics al tema, carece de autocrítica y de una discusión sobre sus verdaderas causas.
- El terrorismo internacional es visto desde los comics como un fenómeno que no merece explicación o razonamiento alguno, sólo se plantea una solución militar a este problema.

1.6 Marco metodológico

La metodología se encarga de organizar todo el proceso dentro de la investigación, de controlar los resultados y de presentar posibles soluciones a un problema que conlleva la toma de decisiones. La metodología es el estudio del método que ofrece los caminos útiles para la comprensión y el conocimiento del objeto de investigación:

"(…) la metodología es el enlace entre el sujeto y el objeto de investigación. Sin ella no se logra el camino lógico para llegar al conocimiento".[12]

El presente marco es para el análisis de las historietas a través de tres variables: la ideología, los recursos gráficos y el montaje. Se considera también que las carátulas poseen un papel primordial en la difusión del mensaje, por lo que en un punto más adelante ofrecemos el marco apropiado para su estudio.

1.6.1 Diseño de la Investigación

El alcance de nuestra investigación es de tipo descriptiva-explicativa al analizar cómo es y cómo se manifiesta el fenómeno de los comics y su tratamiento sobre el 11 de septiembre, a su vez que se buscan las razones o las causas que provocaron dicho acontecimiento.

Nuestro estudio es cuantitativo y cualitativo. Cuantitativo porque se busca cuantificar cada uno de los recursos icónico – textuales usados para la elaboración de los comics en el universo de la investigación a partir de las variables y los indicadores señalados para el estudio. Cualitativa porque la información obtenida en el análisis anterior tendrá como propósito el entender y explicar los fenómenos estudiados en la primera aplicación.

1.6.2 Variables

1.6.2.1 Ideología

Nuestra primera variable es la ideológica. Para Van Dijk las ideologías se pueden definir sucintamente como la base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo. Esto significa que las ideologías les permiten a las personas, como conjunto, organizar la multitud de creencias sociales acerca de lo que sucede, bueno, malo, correcto o incorrecto, según ellos, y actuar en consecuencia: *" (...) una ideología es algo así como un marco compartido de creencias sociales que organizan y coordinan las interpretaciones y prácticas sociales de grupos y sus miembros y, en particular, el poder y otras relaciones entre grupos".*[13] Para nuestro análisis trabajaremos con la siguiente definición: *ideas o*

[12] ZORRILLA Arena, Santiago. *Guía para elaborar la tesis*. México, McGraw-Hill Interamericana de México, segunda edición, 1992; página 28.
[13] VAN DIJK, Teun. *Ideología, Un enfoque disciplinario*. Barcelona, Gedisa Editorial, primera edición, enero 1999; página 21.

creencias compartidas que sirven para justificar los intereses de los grupos dominantes.

Van Dijk nos señala que en el enfoque tradicional de la ideología, ésta es utilizada como la base para la dominación y la resistencia, es decir, representa la lucha social, por lo que intuitivamente las ideologías sirven a los intereses de los miembros de grupo sobre la lucha social y los conflictos de grupo, sean estos los *dominantes* o los *dominados*.

Este tipo de esquema nos conduce a uno de polarización donde un grupo se reconoce a sí mismo como *superior* mientras que representa al otro como *inferior: "(…) la oposición entre Nosotros y Ellos sugiere que están afectados los grupos y los conflictos de grupos, y que los grupos constituyen una imagen ideológica de sí mismos y de los otros de tal modo que (generalmente) Nosotros estamos representados positivamente y Ellos negativamente."*[14]

Observamos esta dualidad, explicada por Van Dijk, en el discurso de los medios norteamericanos el día del atentado del 11 de septiembre de 2001, al establecer en sus informaciones un modelo de discurso expresado en las figuras del *terrorismo islámico* contra la *civilización*.

Sin embargo este tipo de modelo no solamente es propio de los medios. La administración Bush, en sus discursos, utilizaba metáforas para referirse al terrorismo y sobre todo a Bin Laden: el presidente se refirió como *"atacar al demonio de los terroristas"* usando la palabra *demonio* unas cinco veces en su primera declaración sobre los ataques y representó el conflicto como una guerra entre el bien y el mal en la que EE.UU. iba a *"erradicar el mal del mundo", a "hacer salir de sus guaridas y a perseguir (…) a los malhechores, a esos bárbaros."* Bush describió la campaña como una *cruzada*, a pesar de que le habían aconsejado no usarlo puesto que la palabra tiene una carga histórica ofensiva, debido a las guerras entre cristianos y musulmanes.

Según Van Dijk, es representativo de la ideología racista el hecho que nos representamos a *nosotros* como superiores a *ellos* como inferiores, además de manifestarnos que los sentimientos de superioridad social de clase o educación pasan al nivel de etnicidad gracias a las élites: *"(…) el racismo de elite está mucho más orientado hacia asuntos culturales, tales como hábitos, religión, lenguaje, educación y valores. La construcción a nivel mundial de la amenaza del Islam, por ejemplo, no es un movimiento popular, sino un fenómeno de elite. La discriminación difundida en el trabajo también está manejada por las élites, por ejemplo, los*

[14] Ibid.; página 95.

gerentes. La parcialidad, el estereotipo y la rotunda polarización étnica en los medios son el producto de los periodistas, o de los políticos a los que utilizan como fuentes confiables, y en consecuencia, es también un fenómeno de élite. Los mismo es cierto para libros de texto tendenciosos y la investigación académica." [15]

Sin embargo, la expresión ideológica en el discurso, aparte de ser un despliegue manifiesto de creencias de una persona o grupo, implica también una función persuasiva, y legitimadora[16], que se da a través de un hablante cuya función es el llegar a su público receptor y adecuarlos a su prédica.

En el caso de nuestra investigación, el *hablante* vendría a ser el protagonista principal dentro de los comics norteamericanos: los superhéroes. Es claro que de las características psicológicas y éticas de estos personajes ha devenido su utilización ideológica[17] y política, como ejemplo de la politización de los comics podemos citar lo sucedido durante la Segunda Guerra Mundial: el comic de superhéroes *(Batman, Capitán América, el Submarinero Namor, Flash, la Antorcha Humana)* tuvo un consumo masivo que abarcaba el tiraje mensual de 25 millones de revistas. Constituyeron instrumentos de propaganda ideológica para consolidar el espíritu triunfalista de las tropas y de la población norteamericana.

Finalmente, la palabra aunada a los gestos y la actividad del héroe actúa como caja de resonancia de todo lo que le afecta, esto es acompañado por términos de comentario, desafío y reflexión personal. Todo esto le da un tono épico a la acción que es sobre acentuado por las imágenes que ya se explican por sí solas.

La base del análisis de esta variable consiste en mostrar que el comic es un medio masivo de comunicación social, y en especial, que el comic de superheroes posee un discurso difusor de ideologías. La medición se dará a través de los siguientes indicadores: *Gestuario* y la *Expresión literaria*.

1.6.2.1.1 Gestuario

Con respecto al primer indicador, el cuerpo humano es un potente vehículo de expresividad, una base de datos que nos acerca al estado de ánimo y al carácter de los sujetos. Por ende, habitualmente, se convierte en medio de comunicación donde

[15] Ibid.; página 223.
[16] *"(…) la legitimación está relacionada con el acto de habla de defenderse a uno mismo, una de cuyas condiciones de adecuación es a menudo que el hablante provea buenas razones, fundamentos o motivaciones aceptables para acciones pasadas o presentes que han sido o podrían ser criticadas por otras."* Ibid.; página 318.
[17] *"Las historietas, en los Estados Unidos, no son tan inofensivas: no sólo se encuentran casi absoluta y verticalmente integradas a la sociedad que las originó, sino que se hallan estrechamente mezcladas con las instituciones interesadas en la integración y el statu quo social"*
MASOTTA, Oscar. *La historieta en el mundo moderno.* España, Ediciones Paidós, primera reimpresión 1982; página 21.

cada acto toma un papel importante en la interacción con el ambiente y los individuos. Gubern y Gasca en el *Discurso del Comic* destacan la importancia del *gestuario* en los comics al permitir elaborar expresivos repertorios gestuales que suministran información valiosa.

Destaca además en demasía los gestos del rostro: *"El rostro desvela los sentimientos más íntimos y el carácter de los individuos, desnudándolos de toda protección. (…). Unas cejas fruncidas pueden indicar cólera o concentración mental. Para desvanecer esta indeterminación, habrá que ver cómo interactúan con otras partes del rostro, como los labios. La sonrisa suele ser signo de alegría, pero cuando la sonrisa descubre los dientes, pasa a ser signo de cólera temible, antropomorfizando una expresión canina típica. Pero los dientes descubiertos pueden servir también para expresar como castañean ante el frío."* [18]

El conjunto de gestos conscientes o inconscientes nos revelan la intencionalidad del personaje dentro del marco narrativo del comic, donde el mensaje del protagonista esta supeditado a la expresión corporal junto a la literaria. Esto es corroborado por Gubern y Gasca: *"En todo caso, estos entrecruzamientos e interconexiones* [refiriéndose a las relaciones entre elementos gráficos y literarios] *corroboran la rica complejidad del sistema semiótico en el comic, que constituye un medio escripto-icónico basado en la narración mediante secuencias de imágenes fijas que integran en su seno textos literarios. Y esta narración está gobernada por ello por códigos diversos de lenguajes o para lenguajes diferentes, verbales o icónicos (escenografías, gestualidad de los personajes, vestimenta, etc.)."*[19]

Para este indicador se ha elaborado el **cuadro 1.A** (Anexo 1) del gestuario que comprenden los siguientes rubros:

a) *Gestos*: Expresividad a través del cuerpo humano. Manos piernas, rostro, llanto, risa, ojos. Da a conocer el estado de ánimo y carácter de los sujetos.
b) *Descripción / Vestimenta*: descripción física del personaje(s).
c) *Contexto / Situación*: Lugar donde ocurren los hechos en la viñeta.
d) *Proxémica*: Descripción del espacio interpersonal de los personajes (visual y táctil) dentro de la viñeta. La proxémica es el estudio de la comunicación no verbal en la que se trata de investigar el manejo del espacio, la distancia o proximidad que se tiene entre los personajes desde el contacto físico hasta los límites visibles y auditivos.
e) *Actitud:* Van Dijk se refiere al término "actitud" dentro de su investigación de los grupos sociales: *para denotar las creencias evaluativas generales (opiniones)*

[18] GASCA, Luis y Román GUBERN. *El discurso del comic*. Madrid, Editorial Cátedra, 1988; página 126.
[19] Ibid.; página 14.

que están socialmente compartidas por un grupo, son conjuntos específicos y organizados de creencias que generan opinión como, por ejemplo, actitudes hacia la energía nuclear, el aborto o la inmigración, alejándose de la definición tradicional como: *"disposición del ánimo manifestada de algún modo. Benévola amenazadora, de retraimiento, de atención, de acuerdo, unidad, adulación, etc"*, en nuestro análisis se concibe la actitud como el resultado de las experiencias y la interpretación del acontecimiento por parte del personaje principal, el cual será transmitido al lector a través de los recursos escripto-icónicos propios de la historieta.

1.6.2.1.2 Expresión Literaria

La historieta se vale del lenguaje escrito para representar el sonido (parlamento, narración, onomatopeyas), en este medio influyen dos medios de expresión distintos: el texto y la imagen. Ambos influyen recíprocamente, llegando a integrarse completamente. El lenguaje escrito sirve para comunicar los diálogos y pensamientos de los personajes, por lo tanto posee un valor discursivo ideológico. El aspecto verbal se analizará a través del uso de los recursos retóricos y estilísticos del discurso.[20]

El análisis ideológico del texto está presente en los modos de predicación, en la referencialidad, descripción de ambientes, atribución de características a los individuos, grupos, etnias y clases.

Para Daniel Prieto Castillo, sociólogo argentino, lo ideológico hace referencia a: 1) lo que fundamentalmente se predica de un sujeto, 2) el modo de vida que se propone es válido, 3) modelos de relaciones y soluciones sociales que el o los sujetos del mensaje siguen y 4) aquello que no se dice o rechaza de los puntos anteriores.

La ideología viene a ser pues un complejo programa de aceptaciones y rechazos, no hay mensaje que no posea una determinada carga ideológica. En el discurso político aparece de forma explícita o de forma sutíl, latente en cierta forma de concebir la sociedad, las relaciones sociales, el papel de la mujer, los prejuicios étnicos, el orden social, etc.

Para este indicador se ha elaborado el **cuadro 1.B** (Anexo 2) de la expresión literaria que comprenden los siguientes rubros:

a) *Rotulación*: Tratamiento gráfico del texto literario. El arte del *lettering* puede aportar diversas connotaciones y significados a lo que contiene un texto.

[20]El análisis de las estructuras básicas está dirigido al conocimiento de los aspectos básicos del discurso mediante los cuales se hace manifiesta la intencionalidad del discurso. Daniel Prieto Castillo señala que para el análisis de discurso existen cuatro planos de análisis: el de estructuras básicas, narrativo, estilístico e ideológico.

Descripción del uso de las mayúsculas, minúsculas, subrayados, estilos gráficos, signos de admiración y tamaños diversificados de las letras: eficaz medio creativo y expresivo.

b) *Recursos Retóricos*: Se llaman figuras retóricas al rodeo de palabras con la finalidad de dar coloridos a los enunciados del discurso: comparación, metáfora, sinécdoque, hipérbole, antítesis, antonomasia, hipérbaton.

c) *Recursos Estilísticos*: El análisis estilístico busca desentrañar los usos poético y lúdico del discurso. Los recursos para lograr un mayor impacto del discurso según Prieto van desde remarcar, reiterar, disimular, crear suspenso, generalizar, embellecer, exagerar, confrontar, detallar, etc. ciertos aspectos del discurso y que éste sea asumido por los destinatarios. Algunos ejemplos: universalización, redundancia, inclusión, exageración.

d) *Alusión*: cuando se refiere a una persona o cosa, veladamente y sin nombrarla.

e) Uso de adjetivos: Nombre que señala una cualidad del sujeto.

1.6.2.2. Recursos Gráficos

El lenguaje del comic esta basado en la experiencia visual en la que participan el lector y el artista, el comic se apoya en convenciones propias de su cultura representativa y construye un lenguaje propio basado en elementos como: la narración, el espacio, el tiempo, el cuadro o viñeta, la puesta en página, el dibujo y el texto,[21] además de convenciones semióticas propias utilizadas para su elaboración: globos, cartelas, líneas cinéticas y onomatopeyas.

Los comics se basan en la integración de dos elementos: el icónico y el verbal, esto reproduce sobre el papel las dos clases de información habituales en el quehacer diario: las que son recibidas por la percepción óptica y las que provienen de mensajes orales. El signo lingüístico posee características diversas al verbal, la imagen puede representar la realidad mientras los sonidos (o el signo verbal en los comics) nos llevan a evocar la imagen de un ser pero no pueden ofrecerlo como presencia óptica.

La relación *signo icónico – signo verbal* la explica Lorenzo Vílchez en su libro *Teoría de la imagen periodística* donde las diferencias no implican jerarquías sino una división de las funciones dentro de la práctica social de cada lenguaje: *"El comic, siempre dentro de la perspectiva de la lectura, representa una complejidad icónico-lingüística cuyo funcionamiento intermitente obliga al lector a un constante*

[21] DEMATEI Marcelo. *La Forma Contenida: Lenguaje.* En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.farq.edu.uy/estructura/talleres/parodi/teorico/comic.htm

recorrido del texto a la imagen, de la imagen al texto."..."La imagen, por ello, no se subordina al texto sino a que tiene su propia especificidad y es portadora de un discurso propio. Esta especificidad la hace irreductible al código lingüístico"... "...en el comic, imagen y texto mantienen una vinculación indisociable...". [22]

Ambos mensajes aparecen integrados en el interior de una viñeta, *"la superficie de papel acotada que ofrece pictográficamente el mínimo espacio o/y tiempo significativo (o unidad de montaje) de la narración."*[23]

En este punto entraremos al análisis de esa integración de estos dos mensajes en los cuales se expresan las herramientas que son vehículos del discurso. Para ello se ha elaborado el **cuadro 2.A** (Anexo 3) del lenguaje de la historieta que comprenden los siguientes rubros que serán explicados a continuación:

a) *Globo*: convención propia de la historieta que *sirve para integrar en la viñeta el discurso y el pensamiento del personaje*[24], son contenedores de las locuciones de los personajes. El globo, para este propósito, como contenido presenta el lenguaje escrito y / o el dibujo. Los globos con locuciones inscritas constituyen verdaderos locugramas, en los que hay que distinguir un continente señalizado por una línea demarcatoria y un contenido escritural que es el texto lingüístico emitido. Hay que señalar que las variedades de continentes se han formalizado y sirven para designar el estado de ánimo, convirtiéndolas en sensorgramas. Para nuestro estudio se hará un reconocimiento del continente (cuerpo y rabillo) y del contenido (imagen o texto).

b) *Cartela*: convención propia de la historieta que sirve para incluir en la viñeta un discurso en especial: narración, voz propia del actor o monólogo interior. También la cartelas son llamadas cartuchos, cuya función dentro de la viñeta, o dos de ellas, es la de aclarar o explicar el contenido de la imagen o de la acción, facilitar la continuidad narrativa (servir como enlaces en las viñetas) o reproducir el comentario del narrador.

c) *Líneas Cinéticas*: *convención gráfica que expresan la ilusión de movimiento o la trayectoria de los móviles* [25]. Acevedo señala dos clases de figuras cinéticas: abstractas y naturalistas. Las *abstractas* indican el espacio que ha recorrido el cuerpo, las *naturalistas* describen algunos momentos significativos del recorrido del cuerpo en movimiento.

d) *Onomatopeyas*: Claro ejemplo de la integración del texto y la imagen. Se han visto otros niveles de integración como los globos, las cartelas y la rotulación del

[22] VILCHES, Lorenzo. *Teorìa de la Imagen Periodìstica.* España, Ediciones Paidos, 1997; página 189.
[23] VARIOS. *Literatura de la imagen*. Barcelona, Salvat Editores S.A., 1973; pagina 56.
[24] ACEVEDO, Juan. *Para hacer historietas*. Madrid, Editorial Popular, 1981; página. 98.
[25] Ibid.; página 152.

texto, pero es en la onomatopeya donde se da esta integración con mayor frecuencia. Se define como la imitación del sonido de una cosa a través de un vocablo. *Cuando los fonemas de una palabra describen o sugieren acústicamente al objeto o a la acción que significan, nos hallamos en un onomatopeya*[26]. Gubern nos señala la importancia de la onomatopeya como vehículo para expresar el universo acústico no verbal, los sonogramas compuestos de sustantivos y verbos fonosimbólicos sirven para representar tanto ruidos como emisiones de animales. Para nuestro estudio se señalará si el sonograma representará sonidos humanos, animales, de objetos, se citará la onomatopeya y al sonido al que le refiere.

En este punto también abarcamos otros aspectos de la imagen cuyo significado y tratamiento influyen en la elaboración del mensaje:

a) *Color* : Nuestro análisis se hará en dos niveles, el denotativo y connotativo. En un nivel denotativo el uso del color en el comic cumple funciones como separar superficies, resaltar puntos importantes, temas relacionados con colores relacionados, plasmar la realidad exacta, etc. En el nivel connotativo el color puede sugerir a la mente humana algunas ideas abstractas tales como calor, frialdad, luz alegría, tristeza, etc. y aunque no son colores, el blanco y el negro, también intervienen en este aspecto.

b) *Iluminación*: Es el uso adecuado de las sombras y los efectos de contraste en el dibujo para dar un ambiente adecuado o determinado a la viñeta. Consideramos la luz frontal, cenital, el contraluz, el semicontraste y el ambiente dramático a través del abuso de sombras y la luz de arriba hacia abajo.

1.6.2.3. El montaje

El montaje es la operación mediante la cual se define de qué manera se van a articular los espacios y tiempos significativos, para dar una narración y un ritmo determinado a la historia.

La viñeta representa un espacio de la acción narrada en un tiempo determinado, constituye la unidad de montaje del comic que yuxtapuesta a otras vertebra el eje sintagmático de la narración. Esto nos lleva a una definición más exacta del comic: *una estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de las viñetas.*[27]

Entre los elementos de la viñeta encontramos en primera medida al encuadre. El encuadre comprende a los personajes, a los símbolos gráficos que apoyan sus expresiones y los ambientes en los que se desarrolla la acción. Acevedo nos

[26] GASCA, Luis y Román GUBERN. *El discurso del comic*. Madrid, Editorial Cátedra, 1988. página. 578.
[27] ACEVEDO, Juan. *Para hacer historietas*. Madrid, Editorial Popular, 1981; página 71.

aproxima a una definición del encuadre de acuerdo a lo que representa en la realidad: *"La viñeta recorta el espacio real, encuadrándolo a lo largo y a lo ancho. Esta limitación bidimensional del espacio real se denomina encuadre."*[28]

Así el encuadre al representar la realidad y selecciona una parte de esta. El autor selecciona la parte que más le convenga en su narración. Los tipos de encuadre los distinguimos partir del espacio que representa (planos) y el rol que ocupan en el papel (formatos), a continuación se explica cada uno y su importancia en el análisis.

Los planos son delimitaciones de una porción del espacio, de extensión y escala variable, se sigue la misma nomenclatura del cine que toma como referencia al cuerpo humano, así los encuadres de las viñetas se denominan:

- Plano general, cuando el encuadre es suficiente mente amplio para situar a la figura humana completamente en el contexto. Se proporciona referencias sobre el ambiente en que transcurre la acción. Cuando el plano general tiene una excesiva profundidad de campo, el encuadre se denomina gran plano general.
- Plano entero, cuando las dimensiones del espacio representan a la figura humana completa. En este plano la referencia del espacio es menor pero se puede apreciar de manera más precisa la acción y movimiento de la figura en toda su extensión.
- Plano Americano, el espacio recorta la figura humana a la altura de las rodillas. Acevedo llama a este plano el de la *conversación* ya que al charlar con una persona se esta atento a su rostro y los límites de la percepción visual se diluyen a la altura de las rodillas.
- Plano medio, recorta el espacio a la cintura de la figura humana, se aprecian mejor los rasgos del personaje, comienza a imponerse a la atención del lector.
- Primer Plano, reduce el espacio a la altura de los hombros de la figura humana. Se repara en la expresión del personaje.
- Plano Detalle, se recorta el espacio a una parte de la figura humana o un objeto en particular.

Podemos apreciar en la medida que vamos recorriendo una historieta y pasamos de un plano a otro que no solamente varía el espacio sino que varían los valores expresivos propios de cada uno, las posibilidades expresivas de cada plano tienen que ver también con el conjunto de la narración en que están inscritos.

[28] Ibid.; página 78.

De igual manera los formatos, estos representan la forma en que el encuadre es plasmado en el papel, estos límites están señalados por una línea demarcatoria que puede ser rectangular, cuadrado, circular, etc. Acevedo nos presenta la relación entre el espacio y el tiempo dentro del encuadre: *"La elección de un formato depende del espacio y el tiempo que se quieren representar. Así, por ejemplo, un plano detalle (que por sí representa poco espacio en la realidad) dado en una viñeta de pequeñas dimensiones significa un tiempo muy breve de narración (y de lectura). Por lo contrario, un plano general dado en una viñeta de grandes dimensiones significa un tiempo mayor de la narración e incita a la lectura más demorada."*

La línea que demarca los límites del encuadre es una convención que obedece la necesidad de dar orden a la narración y establece una diferenciación entre una y otra.

Otro de los factores que contribuyen a la expresión del contenido dentro de las viñetas son los ángulos de visión que viene a ser el punto desde el cual se observa la acción. Los encuadres pueden caracterizarse por su variable profundidad de campo y por la incidencia angular del punto de vista, que da lugar a encuadres de visión en picado (desde arriba), media (a la altura de los ojos) o en contrapicado (desde abajo), elección óptica que puede adjetivar profundamente la representación.

Gubern nos explica el sentido de la vista a partir de la imagen icónica: *"(…) las imágenes impresas representan un campo óptico desde un determinado punto de vista o emplazamiento físico, que en ocasiones puede llegar a coincidir con el punto de vista de un personaje de la ficción, dando lugar a encuadres o puntos de vistas subjetivos, (…). Pero también los ojos y la visión de los personajes pueden convertirse en agentes de la trama narrativa (…), o en recursos dramáticos o expresivos al servicio del dibujante."*[29]

El montaje se encuentra en relación con la secuencialidad de las viñetas, el paso de una a la siguiente puede suponer la visión del mismo espacio desde el punto de vista, pero también un cambio de espacio de la acción o un cambio de tiempo. Los cambios estéticos y narrativos a la hora de encadenar las secuencias de viñetas son muy variados.

Dentro de la secuencialidad de las viñetas destacan algunas técnicas narrativas que son descritas por Roman Gubern: *el paso del tiempo* que consiste en la expresión del fundamento básico de la transitividad y la narratividad, el motor de esta narratividad consiste en el paso a la situación siguiente por medio de viñetas consecutivas, o por obra de cartelas que explican un paso de tiempo determinado, la

[29] GASCA Luis y Román GUBERN. *El discurso del comic*. Madrid, Editorial Cátedra, 1988; página 22.

simultaneidad o *acciones paralelas* configuran la alterancia de episodios que se suponen simultáneos y que suceden en lugares distintos, pero que se presentan al lector consecutivamente, el *flashback* o evocación al pasado, técnica narrativa en la novela y el cine, en los comics puede ser activados de varios modos: por el relato oral o escrito, el pensamiento o recuerdo, etc. Gubern considera frecuente que la viñeta anterior al *flashback* presente al personaje narrando o recordando aquello que se visualizará en la viñeta siguiente.

Para el montaje también se dan algunos recursos o técnicas para la unión de viñetas, entre ellas encontramos:

- *La viñeta detalle* donde en medio de la acción se hace visible un inserto de un primer plano, cuya ampliación hace legible aquel detalle que de otro modo se perdería en el conjunto gráfico.
- *Raccord*: técnica de fluida continuidad entre dos o más viñetas consecutivas, el espacio del extremo derecho de la primera viñeta es continuado rigurosamente por el espacio mostrado en el extremo izquierdo de la siguiente viñeta. Este efecto es análogo al travelling o con el movimiento panorámico de la cámara de cine.
- *Solapamiento*: técnica en donde la acción de una viñeta invade el espacio de la otra, por ejemplo si un personaje salta de una a otra o un objeto desborda los límites de ambas.
- *Split Panel:* técnica en donde la viñeta se fragmenta para subdividir el espacio de la acción.

Otra manera de relacionar viñetas se da a través de *las estructuras espaciales del montaje*[30] donde la relación entre dos o más léxicopictogramas es concerniente al enfoque de la acción: un mismo plano puede ser ampliado o concentrado. El efecto es parecido al *travelling cinematográfico*, donde la cámara filmadora se acerca al tema representado o se aleja del mismo. El desplazamiento puede darse hacia delante, hacia atrás, en sentido vertical u horizontal, o en otras direcciones.

Para el análisis de esta variable se ha elaborado el **cuadro 3.A** (Anexo 4) de *estructuras narrativas*, donde los rubros corresponden a elementos de la viñeta y los recursos para sus enlaces los cuales ya han sido explicados:

a) Plano: General, Entero, Medio, Primer Plano, Plano Americano.
b) Angulo de visión: Se pide identificar el ángulo de visión en cada viñeta. Medio, es observado como si ocurriese a la altura de los ojos, en picado de arriba hacia

[30] ACEVEDO, Juan. *Para hacer historietas*. Madrid, Editorial Popular, 1981; página 177.

abajo, contrapicado, de abajo hacia arriba. Cada ángulo de visión ofrece efectos expresivo determinados.

c) Tiempo cronológico: Simultaneidad, Paso del Tiempo, Flashback.

d) Formato / Dimensiones: Este rubro se refiere a la elección del tamaño del encuadre un plano detalle representa poco tiempo en la realidad por lo tanto se dará en una viñeta de dimensiones muy pequeñas. Un paisaje, un plano general, significa mayor tiempo de narración por lo que las dimensiones de la viñeta deben ser grandes. Aquí se habla de los efectos que tiene el tamaño de las viñetas sobre el mensaje. Además de como se presenta el encuadre: Circular, Cuadrado, Rectangular, sin encuadre.

e) Composición: Luis Ernesto Medina [31] define a la composición como establecer relaciones interesantes entre los elementos que conforman la estructura que representa el dibujo, para hacerlo agradable a la vista como totalidad. Para Acevedo la composición trata sobre la organización gráfica de los elementos que conforman la viñeta, así como sobre la organización gráfica del conjunto de las viñetas. La composición en la historieta se refiere a la relación forma – espacio (imagen – fondo) y a las respuestas que suscita dicha relación en la conciencia humana que las percibe. La composición puede ser de dos clases:

   Estática: si predominan las líneas horizontales que son paralelas a los perímetros del encuadre, éste debe ser horizontal.

   Dinámica: si predominan las líneas oblicuas y diagonales en el encuadre.

[31] MEDINA, Luis Ernesto. *Comunicación Humor e Imagen.* México, Editorial Trillas, primera edición, 1992; página 103.

Variables	Concepto	Indicadores	
1. Ideología	Ideas o creencias compartidas que sirven para justificar los intereses de los grupos dominantes.	**1.A Gestuario** El cuerpo humano como potente vehículo de expresividad, base de datos acerca del estado de ánimo y carácter de los sujetos.	**1.B Expresión literaria** El lenguaje escrito sirve para comunicar los diálogos y pensamientos de los personajes.
		• Gestos del protagonista. • Descripción del protagonista. • Proxémica (Interacción del protagonista con otros personajes). • Contexto / Situación, las locaciones descritas relacionadas al atentado. • Actitud.	• Alusión. • Juego de palabras. • Recursos retóricos: hipérboles, metáfora, metonimia, antonimia, paradoja, antítesis, sinécdoque. • Recursos estilísticos: universalización, el ejemplo, redundancia, personalización, inclusión, la pregunta, exageración, división. • Rotulación. • Uso de adjetivos. • Los temas relacionados al 11 de septiembre.
2. Recursos Gráficos	Convenciones semióticas utilizadas para la elaboración de la historieta.	**2.A Lenguaje de la Historieta**	• Globos: continente, contenido, rabillo. • Cartelas: narración, voz propia del actor, monólogo interior. • Líneas cinéticas: abstractas, naturalistas. • Onomatopeyas. • Iluminación y Color.
3. El montaje	Operación mediante la cual se define de qué manera se van a articular los espacios y tiempos significativos, para dar una narración y un ritmo determinado a la historieta	**3.A Estructuras narrativas**	• Viñetas: encuadre: P. General, P. Entero, P. Medio, P. Plano, P. Detalle. Valor expresivo de los planos. • Viñetas: encuadre: formato: rectangular, cuadrado, circular. • Viñetas: encuadre: formato: dimensiones. • Recursos para conectar viñetas: tiempo cronológico: simultaneidad, paso del tiempo, flashback. • Composición: estática, dinámica. • Ángulo de Visión: medio, picado, contrapicado.

1.6.3 Metodología para el análisis de carátulas

En esta parte del análisis nos centramos en el estudio de las carátulas, tapas o portadas de las historietas ya analizadas. Las carátulas, del mismo modo que los carteles o el afiche, son un recurso publicitario, buscan llamar la atención, dar un mensaje de impacto[32], conciso, claro y lucrativo. Sin embargo la ilustración dentro de la portada de historietas también representan al contenido de la historia que se presentará el lector. Esta apertura semántica de la imagen supera a la del lenguaje verbal, y los efectos de sentido que le atribuya el espectador dependen de muchos factores: expectativas, deseos, estado de ánimo, tipo de imagen, relación con un texto, *background* cultural, competencias, experiencias, es decir todo el conjunto de conocimiento necesario para poder interpretar una imagen.

Para efectos de nuestra investigación utilizamos lo propuesto por Justo Villafañe[33]: un repertorio que formaliza los elementos de la imagen y que constituyen un *alfabeto visual* basado en el proceso de la representación: *"(…) la representación es el resultado de la interacción de dos esquemas, uno perceptivo y otro de representación: el primero es equivalente a la realidad (…), el segundo es una réplica plástica del percepto. (…) o, lo que es lo mismo, de la estructura del estímulo."*[34]

El repertorio señalado por Villafañe constituye un conjunto de trece elementos agrupados en tres grupos de acuerdo a la función de su naturaleza plástica, tenemos así a los *elementos morfológicos*, aquellos que tienen una permanencia material y tangible en la imagen y que mediante sus relaciones crean un espacio al cual quedan ineludiblemente asociados; los *elementos dinámicos*, aquellos que constituyen la naturaleza dinámica de la imagen asociada a la temporalidad (tiempo *representado*, la escena instantánea, *tiempo relatado*, significado basado en la experiencia real denotado por el signo icónico); y por último los *elementos escalares*, aquellos que poseen una naturaleza cuantitativa formando una estructura icónica que permita establecer las relaciones entre los dos primeros elementos para la armonización en el resultado final.

---

[32] *"(…) en la comunicación cartelística la sugestión prevalece sobre la argumentación –para la que no hay tiempo- y su mensaje se dirige tanto a la esfera motivacional preconsciente y a los niveles pulsionales del consumidor. Esto ocurre en muchos ámbitos de la publicidad y de la propaganda, que al dirigirse prioritariamente a la sensibilidad emocional del sujeto por los valores que propone (felicidad, placer, prestigio, poder, etc.), más que a su capacidad reflexiva, tiende a inducir conductas en tanto respuestas emocionales y es a través del registro emocional que suele alcanzar el mensaje al plano de la significación ideológica articulada"* GUBERN, Román. *La mirada opulenta*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987; página 210.

[33] VILLAFAÑE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Ediciones Pirámide, 1998.

[34] Ibid.; página 94

1.-Elementos morfológicos: punto, línea, plano, textura, color y forma.
2.-Elementos dinámicos: movimiento, tensión y ritmo.
3.-Elementos escalares: dimensión, formato, escala y proporción.

Partiendo de su propuesta hemos elaborado un marco de diez puntos de análisis con los que se propone establecer una explicación de cómo, a partir de determinados aspectos gráficos (principios) y ciertos elementos que poseen una naturaleza espacial (herramientas) se produce la codificación de este espacio visual. Los elementos a analizar son:

a) Balance: Abarcamos la relación entre la imagen y el texto en la carátula. Dentro del punto de vista de la lectura de la imagen *"un texto puede describirse como una unidad sintáctico/semántico/pragmática que viene a ser interpretada en el acto comunicativo mediante la competencia del destinatario".*[35] A partir de este significado, imagen y texto constituyen un solo constructo al que podemos identificar como *texto visual*, el cual puede ser estudiado *a través de diversas estructuras productivas presentes en la comunicación de masas*[36], dentro de estos niveles productivos del texto visual señalados por Lorenzo Vilches en la *Lectura de la Imagen,* podríamos anotar dos de ellos para nuestro estudio: 1) *el nivel de producción material* de la imagen, donde se limita a manipular el material de expresión visual es decir los tonos, las líneas, las formas, el color, etc. que aún no son significantes y 2) *el nivel sintagmático*, donde el lector se encuentra con operaciones complejas como separar la imagen del texto (caso de los rótulos o titulares dentro de las portadas de historieta donde la imagen ocupa el 100% del espacio), aquí encontramos que el lector recurre al texto y viceversa como un referente externo a su propia interpretación. En otros medios, como el cartel por ejemplo (del cual hemos hablado de algunas características compartidas con la carátula y el afiche) la relación entre el texto y la imagen será de estímulos según Moles: *"Un estímulo fuerte, que es la imagen, estímulo de carácter estético que tiene la finalidad de llamar la atención y atrapar la mirada al lector, y un estímulo más débil, que es el*

[35] VILCHES, Justo. *La Lectura de la imagen*. España, Ediciones Paidós, primera edición, 1984; página 35.
[36] Vilches señala hasta ocho estructuras: Nivel de producción material de la imagen, Elementos diferenciales de la Expresión, Niveles sintagmáticos, Bloques sintagmáticos con función textual, Niveles intertextuales, Mecanismo de tópico, El género como mecanismo macrotextual y la Tipología de géneros.
Ibid.; páginas 35-39.

texto, que puede constituir una argumentación, un comentario o una observación."[37] De acuerdo a todo lo planteado, el balance es estudiado en base a dos premisas: la *formal* en relación de que la carátula presente sólo texto, el texto sea mayor que la imagen o que la imagen sea igual que el texto; y la informal en relación que la carátula presente sólo imagen o la imagen sea mayor que el texto.

b) Unidad: Este elemento, también referido a la relación imagen/texto, es concerniente a la composición y la ubicación de estos dos elementos dentro del espacio visual, así señalamos como unidad *Tradicional* a la construcción imagen sobre texto y *Moderna* al texto sobre la imagen.

c) Simplicidad: Este punto esta referido al mínimo elemento icónico de la imagen. Una imagen simple es aquella que podemos comprender con facilidad, sus significados son claros y precisos, independientemente del número de elementos que hallemos en ella, no necesariamente debe tener pocos elementos. Sin embargo la composición de ellos y las relaciones que guardan entre sí pueden ofrecer un significado que se expresa de manera sencilla. Por otro lado, la complejidad o la saturación de elementos en una imagen requiere de mayor atención por parte del espectador y un esfuerzo por alcanzar una buena interpretación de la misma. El grado de complejidad está más ligado al tipo de elementos que la componen, las relaciones que guardan entre sí y las formas en que está realizada la composición, más que al número de estos últimos.

d) Ubicación en el espacio: Los diversos elementos icónicos que conforman la carátula se encuentran dentro de un formato, un marco rectangular vertical: *"el marco rectangular vertical se enmarca en el espacio vacío que lo enfatiza y que es la característica diferencial de la denominada civilización. Es por eso que cuando se quiere resaltar un editorial de un diario, un objeto en un museo o una casa se le aísla en medio de mucho espacio vacío."*[38] La colocación de cada elemento dentro de este espacio adquiere un significado de acuerdo a su ubicación. Así teniendo en cuenta las dos dimensiones se tendrán las siguientes ubicaciones[39]:

- *Centralidad*: zona central del espacio visual, asiento de la normalidad y la rutina.

[37] GUBERN, Román. *La mirada opulenta*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987; página 209.
[38] PARODI GASTAÑETA, Fernando. *El espacio en la comunicación visual*, en: Comunicación: Revista de la Escuela Académico Profesional de Comunicación Social. Año1, número 2, julio/diciembre 2001; páginas 59-63.
[39] Ibid.

- *Supralidad*: ubicación de arriba, la zona de importancia. También se observa esta ubicación para los diversos puntos de vista: el ángulo contrapicado.
- *Infralidad*: ubicación de abajo, la zona negativa. De igual modo se observa esta ubicación para el ángulo picado.
- *Levalidad*: ubicación de la izquierda. Es el inicio de todas las lecturas de texto en la cultura occidental y de la lectura de imagen en todas las culturas.
- *Dextralidad*: ubicación de la derecha, posee el significado de término o final, su significado es positivo ya que corresponde a la efectividad y corrección.
- *Oblicuidad*: corresponde visualmente a una inclinación, si es hacia la derecha expresa ascenso o avance, si es hacia la izquierda significa descenso.

Ahora, al considerar las tres dimensiones tenemos:

- *Anteralidad*: la ubicación dentro del espacio visual más cercano al espectador o receptor, espacio del afecto o interés. También presenta un significado antagónico: choque o enfrentamiento.
- *Posteralidad*: la ubicación en el espacio visual más lejano al receptor, espacio del respeto, temor, desinterés, carga negativa.
- *Policentralidad*: dentro del espacio visual tridimensional, corresponde a la zona donde se cruzan todas las líneas. Es el punto visual más importante, el más brillante que por su carácter debe emplearse con discresión.

e) Línea: La línea es un elemento que contempla funciones de significación plástica: aportar dinamicidad a la imagen, separar planos entre sí, dar volumen a los objetos bidimensionales, representación de la tercera dimensión, etc. *" es un elemento visual de primer orden. Sus usos en la comunicación visual son infinitos, como lo demuestran los paisajes urbanos que constantemente se encuentran definidos y limitados por estructuras lineales: o las grafías, compuestas casi exclusivamente por líneas; o los planos, esquemas, patrones de moda, lo mismo que multitud de diseños."*[40] Entre los puntos importantes que analizaremos de la línea esta su capacidad para generar dinamismo en la imagen y condicionar la lectura, el uso de los contornos lineales para señalar diversa intensidad visual y la facultad para generar profundidad, el efecto de perspectiva aérea, donde los trazos cercanos son más gruesos que los que representan cosas lejanas, el fondo. Dentro de nuestro análisis proponemos también estos rubros dentro del significado plástico de la línea:

[40] VILLAFAÑE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Ediciones Pirámide, 1998; página 103.

- *Gruesa:* enfatiza el mensaje.
- *Curva:* para diseño infantil, femenino, expresa suavidad.
- *Recta:* uniformidad
- *Punteada:* provisional.

f) Color: Experiencia sensorial que satisface determinadas funciones plásticas: divide las superficies, ordena diferentes planos que posibilitan la segmentación del plano original lo que establece relaciones entre los elementos que provocan significados (ritmos, contrastes, etc.). Una función principal del color es la *sinestesia*: movimientos de acercamiento y alejamiento de acuerdo a sus *cualidades térmicas*: colores cálidos y fríos. *"Los colores cálidos, siempre según Kandinsky, producen una sensación de desplazamiento de la imagen hacia el observador, y los fríos parece que se alejan de éste. Estos movimientos de acercamiento y alejamiento que producen gran dnamismo en la composición, pueden adoptar también otra forma dinámica: un efecto centrífugo en el caso del amarillo y el resto de los colores cálidos, o un efecto centrípeto propio del azul y los colores fríos. Un círculo amarillo se expande, posee un movimiento excéntrico; uno azul se comprime."*[41] El color modifica el espacio visual.

g) Dimensión: Dentro de este rubro apreciamos que el tamaño de los diversos elementos iconográficos tienen un determinado significado: *"El tamaño también modifica el significado del espacio visual del receptor por cuanto si es pequeño implica lejanía o falta de importancia; y si es grande implica importancia y cercanía."*. Una importante función de la dimensión es la jerarquización que se imponen a los elementos dentro de la imagen, así observaremos en las carátulas que el personaje poseedor del discurso es representado en gran tamaño con relación al resto, tal y como se hacía en la pintura medieval donde la dimensión constituye el elemento más importante de la composición[42], dentro de este aspecto tenemos que la dimensión es un elemento trascendental en el campo de la comunicación de masas, contribuye al *impacto visual* en la lectura.

h) Forma: Este elemento refiere al aspecto visual y sensible de un objeto o de su imagen, Villafañe llama *forma* al conjunto de características que se modifican cuando dicho objeto cambia de posición, de orientación o, simplemente, de

[41] Ibid.; página 121.
[42] *"Plásticamente el símbolismo religioso presente en la mayor parte de estas pinturas está vinculado por el tamaño, ya que otros elementos icónicos como la forma se utilizan en la representación arquetípica, sin apenas variaciones. La fisonomía de Jesucristo no es muy diferente a la de otro personaje próximo a él, pero su tamaño es, a veces, el doble o el triple."*
Ibid.; página 157.

contexto. Las formas irregulares son bastante dinámicas, mientras que las formas geométricas son sólidas y equilibradas. Por otro lado el formato responde a la estructura de relación de una imagen, ya que define la selección espacio/tiempo.

i) Recursos: Del mismo modo que en el discurso se dan figuras retóricas que tienen la finalidad de dar colorido al enunciado verbal, en las estructuras icónicas encontramos una serie de recursos que influyen en la figura visual:

- *Metáfora*: similitud, asociación: (caballo – carro) medios de transporte.
- *Sinécdoque*: parte relacionada al todo.
- *Metonimia*: asociación del tipo inteligente. (rojo y blanco = Perú).

j) Movimiento: Para la creación del modelo de realidad que constituye la imagen tenemos que aportar una característica primordial: la dinamicidad. Dentro de este punto tenemos que la naturaleza dinámica de la imagen reside en la *temporalidad*. En un primer momento empleamos este concepto para el análisis de cada una de las viñetas en nuestro estudio de las historietas: se trataba de la diferencia entre el *tiempo representado* y el *tiempo relatado*. El primero se refiere a la imagen instantánea, fija que exhibe cada uno de los elementos icónicos y que entablan relaciones plásticas entre ellos dentro de us naturaleza espacial, el tiempo relatado concibe la situación de los personajes y el contexto narrativo concebido en ese instante, que puede *contar* algo prolongado. Para Villafañe una definición de la temporalidad como elemento dinámico dentro de la imagen abarca la modelización del tiempo real por el de la imagen, en este esquema el tiempo real se modeliza de maneras diferentes creando dos tipos de imágenes: las secuenciales y las aisladas: *"Si en la representación icónica del tiempo se pretende reconstruir el esquema temporal de la realidad, dotándolo de una significación que no tiene, las imágenes serán secuenciales; si por el contrario, se opta por la abstración del tiempo real, éstas serán aisladas"*[43]. En nuestro análisis el carácter de la temporalidad será analizado no bajo una naturaleza narrativa (función de la imagen secuencial) sino descriptiva, *"(…) el propósito que debe cumplir la imagen es el de expresar, recrear o interpretar una acción desarrollada en un espacio cerrado, o el de describir una cierta atmósfera creada por elementos estables, el tipo de imágenes que con mayor coherencia cumplirán este propósito serán las aisladas debido a su naturaleza básicamente*

[43] Ibid.; página 139.

descriptiva."[44] Para efecto de nuestro análisis se ha empleado como base esta naturaleza de la imagen fija, para ello hemos creado direcciones de lectura dentro de la misma, las cuales nos llevaran por toda la imagen describiendo la trayectoria de cada elemento, además del movimiento de los ojos al leer la imagen y el reconocimiento de las formas.

Una vez visto cada uno de estos elementos, el siguiente paso de nuestro análisis lo constituye una interpretación del mensaje bajo tres premisas: *tema predominante, rol de concientización y reflexión política, social o económica*, en los cuales a base de que cada elemento icónico que se ha estudiado determinamos el mensaje a partir de la producción global del texto visual.

- **Tema predominante:** La primera premisa esta dirigida a los aspectos que hacen manifiesta la intencionalidad del discurso. Es identificar las ideas núcleo, el tema del discurso lo que de él se dice, dentro de la prédica icónico-textual es posible encontrar una estructura subyacente debajo del tema que constituya la intencionalidad global del mensaje. La intención en el análisis es encontrar el *enunciado decisivo*[45].

- **Rol de concientización:** En este aspecto tratamos el tema de la comprensión, aceptación y práctica del mensaje recibido, esto implica señalar *cuáles son* las creencias ideológicas del grupo que son mostradas como positivas y son aceptadas por sus miembros: *"(…) necesitamos entender que el conocimiento más o menos explícito de las creencias ideológicas de los miembros que se identifican positivamente con un grupo usualmente implica aceptación positiva de tales creencias. Esto también implica la autorepresentación positiva y la descripción de tales creencias."*[46] Cada grupo, dentro de una situación ideológica de dominación o control, plantea dos formas de representación: por la competencia de grupos esto significa, primero la necesidad de retratar a los miembros del otro grupo de una manera negativa y segundo a los miembros del grupo de una forma positiva. El conocimiento y aceptación de estas ideologías y opiniones derivadas implican la aceptación de las ideologías tal y como las describen los miembros

[44] Ibid.página 140.
[45] Daniel Prieto Castillo señala que en el análisis de discurso es posible dar con lo que denomina "enunciados decisivos" tanto para lo manifieso como para lo latente. El enunciado decisivo condensa la intencionalidad del discurso.
[46] VAN DIJK, Teun. *Ideología, Un enfoque disciplinario*. Barcelona, Gedisa Editorial, primera edición, enero 1999; página 131.

dominantes, a su vez el *rol de concientización* se pone en manifiesto mediante estrategias de autodescripción, legitimación, defensa, negación y propaganda de las ideologías: *"(…) las personas se dan cuenta de las ideologías en conflicto, que sabe que su expresión de opiniones específicas puede ser "escuchada como" expresión de una ideología normativa inaceptable, y que ellos habitualmente se representan a sí mismos y defienden sus propias ideologías en términos positivos."*[47]

- **Reflexión política, social o económica:** En este rubro colocamos lo que fundamentalmente se predica, la propuesta de modo de vida, creencias o conocimientos que se hace y a los que se rechaza. En el caso de nuestras carátulas hemos observado que la visión polarizada de la realidad es un recurso frecuente para la legitimación de una acción bélica, para la movilización del pueblo norteamericano en contra del terrorismo, lo que indica una reflexión, que ha sido muy útil, representada en situaciones de blanco y negro: "bien/mal", "Nosotros/Ellos", "civilización/bárbaros", "libertad/miedo", "erradicar el mal del mundo", etc.. Este recurso logra que el mensaje se cierre en sí mismo bajo la imagen de un extremo nacionalismo, el cual es reiterado (y se vuelve a reiterar) en la prédica visual.

A continuación presentamos el cuadro general para el análisis de carátulas en él están contenidos de manera sintetizada todos los elementos iconográficos que hemos explicado.

[47] Ibid.; página 132.

<table>
<tr><td rowspan="5">Principios</td><td rowspan="2">1.-Balance</td><td rowspan="3">Relación: Imagen/Texto</td><td>Formal: solo texto, texto mayor que imagen, imagen igual texto.</td></tr>
<tr><td>Informal: solo imagen, imagen mayor que texto.</td></tr>
<tr><td rowspan="2">2.-Unidad</td><td>Tradicional: imagen sobre texto.</td></tr>
<tr><td>Moderna: texto sobre imagen.</td></tr>
<tr><td colspan="3">3.-Simplicidad: mínimo elemento de la imagen</td></tr>
<tr><td colspan="3">4.-Movimiento: Direcciones de lectura dentro de la imagen fija.</td></tr>
<tr><td rowspan="15">Herramientas</td><td rowspan="8">5.-Ubicación en el espacio:</td><td>Centralidad: ubicación central del espacio visual. Normalidad y rutina.</td></tr>
<tr><td>Supralidad: ubicación arriba, zona de importancia.</td></tr>
<tr><td>Infralidad: ubicación inferior, zona negativa.</td></tr>
<tr><td>Levalidad: izquierda, inicio de las lecturas, principio.</td></tr>
<tr><td>Dextralidad: derecha, final de las lecturas, término, tiene significado positivo</td></tr>
<tr><td>Oblicuidad: corresponde visualmente a una inclinación: si es derecha expresa ascenso o avance; si es izquierda significa descenso.</td></tr>
<tr><td>Anteralidad: corresponde al espacio visual más cercano al espectador.</td></tr>
<tr><td>Posteralidad: corresponde al espacio visual más lejano del espectador.</td></tr>
<tr><td>Policentralidad: la zona donde se entrecruzan las líneas.</td></tr>
<tr><td colspan="2">6.-Línea: Elemento con innumerables fines, enfatiza el mensaje, crea uniformidad, provisionalidad, suavidad, uso para la perspectiva aérea, etc.</td></tr>
<tr><td colspan="2">7.-Color: Experiencia sensorial con determinadas funciones plásticas.</td></tr>
<tr><td rowspan="2">8.-Dimensión:</td><td>Pequeño: implica lejanía o falta de importancia.</td></tr>
<tr><td>Grande: implica importancia y cercanía.</td></tr>
<tr><td colspan="2">9.-Forma: Aspecto visual y sensible de un objeto o imagen. Formas geométricas: círculo, cuadrado, rectángulo, triángulo, etc.</td></tr>
<tr><td rowspan="3">10.-Recursos</td><td>Metáfora: similitud, asociación: (caballo – carro) medios de transporte.</td></tr>
<tr><td>Sinécdoque: parte relacionada al todo.</td></tr>
<tr><td>Metonimia: asociación del tipo inteligente. (rojo y blanco = Perú).</td></tr>
</table>

1.6.4 Tipos de análisis

1.6.4.1 Análisis de Discurso

Entendemos por discurso un evento comunicativo específico, dicho acto comunicativo puede ser escrito, verbal o tener componentes no verbales (ademanes, expresiones faciales, etc.). Sin embargo el concepto restringido del discurso solo se remite al producto verbal o escrito del acto comunicativo. El discurso tiene un status especial en la reproducción de las ideologías, en especial las del texto, *" diversas propiedades del texto y la conversación les permite a los miembros sociales expresar o formular creencias ideológicas abstractas, o cualquier otra opinión relacionada con esas ideologías."*[48]

Así Van Dijk considera que las imágenes transmiten el mensaje visual con mayor efectividad, sin embargo aún no hay un código semiótico articulado o explícito para ellas, las imágenes difunden las creencias ideológicas de una manera indirecta y necesitan interpretaciones, las cuáles son derivadas de la interpretación del lector a base de una percepción personal basada en el aprendizaje y la experiencia.

El análisis de discurso consiste en producir descripciones explícitas y sistemáticas de unidades del uso de lenguaje (discurso). Estas descripciones tienen dos dimensiones: textual (da cuenta de las estructuras del discurso en diferentes niveles de descripción) y contextual (que relaciona estas descripciones estructurales con diferentes propiedades del contexto, como los procesos cognitivos y las representaciones o factores socioculturales).

El discurso en sí consiste en la enunciación o producción verbal que realiza el emisor en función del destinatario. Por lo tanto hay muchas variedades de discursos, uno de ellos es el discurso político que consiste en una estrategia verbal para la conquista del poder o para mantenerse en él en términos del imaginario, deseos y aspiraciones del ciudadano.

Sin embargo todas estas interpretaciones acerca del análisis de discurso están sujetas al texto como valor social y comunicativo sin tomar en cuenta a la imagen por considerar que su estudio semiótico aún no es preciso. Pero la trascendencia que tiene la imagen a dado a la investigación semiótica un nuevo elemento de análisis de discurso *iconográfico*. Este modelo ya ha sido abordado desde un punto de vista teórico por Eco en *La Estructura Ausente*, pero aún no tiene un valor práctico para del signo icónico en particular.

[48] VAN DIJK, Teun. *Ideología, Un enfoque disciplinario*. Barcelona, Gedisa Editorial, primera edición, enero 1999; página 246.

El discurso iconográfico requiere un análisis propio de su lenguaje que contemple sus códigos respectivos. Podríamos llevar esta afirmación al campo del análisis del comic: el análisis de discurso en el comic vendría a ser el análisis de la enunciación o la prédica icónico – textual expresada a través de sus convenciones semióticas (códigos propios), con el objetivo de descubrir la intencionalidad del autor. Todo ello a partir de una descripción objetiva, sistemática y cuantitativa (en este aspecto se nos hace indispensable el análisis de contenido).

Para el análisis de discurso se tomará como ejemplo la clasificación sistemática de las convenciones semióticas que hacen Román Gubern y Luis Gasca en *"El discurso del comic"* donde se dividen en tres grupos: el primero relativo a la iconografía, el segundo a la expresión literaria y el tercero a las técnicas narrativas.

Para este análisis los elementos medibles están contenidos en los siguientes cuadros explicados con anterioridad:

- **1.A Gestuario**: concerniente a la descripción y análisis de la actitud del personaje principal poseedor del mensaje, su interacción con otros personajes y su expresión gestual del discurso. (Anexo 1)
- **1.B Expresión Literaria**: orientado al análisis del lenguaje escrito en el comic cuya función sirve para comunicar los diálogos y pensamientos de los personajes, por lo tanto posee un valor discursivo ideológico. (Anexo 2)
- **2.A Lenguaje de la historieta**: el análisis consiste en la descripción de las convenciones semióticas empleadas en la elaboración del discurso icónico - textual. (Anexo 3)
- **3.A Estructuras narrativas**: donde se analiza el montaje, la secuencialidad de las viñetas y los valores expresivos de los planos y ángulos de visión. (Anexo 4)

Junto a estos cuadros, presentamos las fichas de análisis (Anexo 5) las cuales sirven de guía para la comprensión de los datos obtenidos.

1.6.4.2 Análisis de contenido

Walizer y Wienir[49] definen al análisis de contenido como un procedimiento sistemático ideado para examinar el contenido de la información registrada, igualmente Krippendorf[50] la define como una técnica de investigación para realizar referencias estables y válidas de la información dentro de su contexto. Joseph Dominick en su libro "Introducción a la investigación de los Medios Masivos de Comunicación"[51] cita como clásica la definición de Kerlinger como *método que estudia y analiza la comunicación de una manera sistemática, objetiva y cuantitativa con el propósito de encontrar variables de medición*.

El análisis de contenido es un método que busca descubrir la significación de un mensaje, ya sea este un discurso, una historia de vida, un artículo de revista, un texto escolar, etc.

Este tipo de análisis permite cuantificar y analizar los contenidos icónico–lingüísticos en las historietas de Amazing Spiderman #36 y Capitán América #1 tales como el valor expresivo de los planos, los personajes y locaciones protagonistas y los temas o ideas relacionados al atentado.

El análisis de contenido es fundamental para el presente estudio, ya que debido a la naturaleza de la investigación que es descriptiva y a la vez explicativa, nos permitirá obtener un número exacto de los recursos utilizados, dándonos detalladamente la ayuda para el análisis interpretativo de las unidades de análisis. Para dicho análisis, los elementos medibles están contenidos en las siguientes fichas (Anexos 6, 7, 8 y 9):

A) Número de viñetas en que tratan temas relacionados al 11-S: Terroristas, los culpables, el Patriotismo, solidaridad, Duelo y Luto por las víctimas, el heroísmo, el 11 de septiembre (ataque), la guerra contra el Terrorismo, los musulmanes y árabes, acciones posteriores / Represalias y recuperación.

B) Número de viñetas en que aparecen los personajes y/ o Protagonistas.

C) Número de viñetas en que aparecen locaciones relacionadas al atentado.

D) Números de planos en que aparecen las locaciones y los personajes en la historieta.

---

[49] WALIZER, M. H. y P. L. WIENER. *Research methods and analysis: Searching for relationships*. New York, Harper & Row, 1978.
[50] KRIPPENDORF, K. *Contest analysis: An introduccion to its methodology*. Beverly Hills, CA: Sage Publications. 1980.
[51] DOMINIC, Joseph y Roger WIMMER. *Introducción a la investigación de medios masivos de comunicación*. Mexico, sexta edición, Editorial Color, julio 2000; página 135.

1.6.5 Muestra

El universo de la investigación está formado por todos los comics producidos en los Estados Unidos durante el año 2001. La muestra esta conformada por todos los comics cuyo contenido esté referido a las incidencias del atentado terroristas del 11 de septiembre contra el World Trade Center en la ciudad de Nueva York, el Pentágono y la Casa Blanca. La unidad de análisis esta referida a los comics de Amazing Spiderman #36 y Captain America #1 - 6 publicadas en abril del 2002 con motivo del mismo atentado terrorista. La elección de estas dos publicaciones se debe a distintas razones:

a. La primera de ellas por la popularidad que gozan estos superhéroes ya que la Marvel Comics obtiene la mayor parte de sus ganancias de la venta de *Spiderman*, *Captain America* y *X-Men* (Hombres X).

b. La facilidad por la que se pueden adquirir los comics debido a su bajo costo convirtiéndolas en un medio masivo que llega a cualquier público. Además su distribución se ha dado a muchos países de habla hispana (tenemos las ediciones españolas y argentinas de las historietas analizadas). Incluso las ventas de estos comics en EE.UU. llegan al tiraje mensual de 90 000 unidades, Captain America (90 567) y Amazing Spiderman (86 456).

c. Los hechos del atentado terrorista afectan en suma a los personajes elegidos: Spiderman y Captain America. En el primero, su campo de acción es la ciudad de Nueva York, en el universo Marvel, *Spiderman* es considerado como el protector y el salvador de esa ciudad. Peter Parker (la personalidad escondida de Spiderman) vive en Nueva York, trabaja, estudia y se desenvuelve social y afectivamente en esa locación, por lo tanto un hecho de tal magnitud como el atentado tenía que afectarlo de todas maneras. *Captain America* es un personaje cuyo trayectoria lo ha enfrentado a todos los enemigos de Norteamérica desde comunistas, chinos, japoneses, nazis hasta aliens o seres superiores a la conciencia humana que amenazaban la tierra y al *sueño americano*. Este personaje fue esencial para la propaganda antinazi durante la Segunda Guerra Mundial, en especial al enfrentarse a su archienemigo *Red Skull* (Cráneo Rojo), un personaje mezcla de comunismo y nazismo al que siempre vence. Es entendible que un hecho como el atentado debe afectar al personaje *"defensor de Norteamérica y fiel soldado amante de la libertad"*.

d. El número 36 de Amazing Spiderman fue escogido al ser éste un especial del atentado al World Trade Center, los números del 1 al 6 de Captain America fueron escogidos debido a que las historias de esta nueva serie vienen marcadas con los hechos del 11 de septiembre, Jhon Ney Rieber fue el guionista y Jhon Cassaday el dibujante. Es importante señalar que Cassaday, vivió muy de cerca todo lo ocurrido ese día e incluso colaboró en las tareas de rescate. A partir del número 7 se cambio de dibujante y guionista.

e. En nuestra investigación requerimos analizar los aspectos de politización de los comics y, en este caso en particular, conocer si manifiestan un discurso ideológico de desprecio hacia el mundo islámico junto a un mensaje que exiga la toma inmediata de represalias después del acontecimiento. Al ser ésta nuestra intención nos centramos en estos personajes cuyas historias estan relacionadas con la tarea de difundir y sostener esta clase de prédica, además de tener al acontecimiento como parte de sus *storylines* de una manera constante: por ejemplo en *Spiderman*, Nueva York ha recibido un ataque que no merecían y en la unión de todos sus habitantes, encontrarán la fuerza para salir adelante e *imponer justicia*, mientras que en *Captain America*, terroristas musulmanes atacan un pueblo en Kansas. Esto nos lleva a mirar los demás comics y compilaciones, cuyo contenido es sobre el atentado, que no forman parte del análisis en razón de que en ellas apreciamos una gran amplitud ideológica que a todas luces no muestra una postura belicista, hegemónica, propagandística o de desprecio al mundo islámico, por otro lado no mantienen una línea argumental constante en entregas periódicas como es el caso de *Captain America*. Sin embargo, al ser parte de un *espíritu de homenaje* a los servidores públicos y las víctimas, además de presentar visiones menos radicalizadas y más globales, son abordadas en el capítulo III como un referente valioso.

Capítulo II
La historieta como *mass media*

2.1 El lenguaje de la historieta

Concebimos al comic como un medio de comunicación icónico-textual que ha diferencia del afiche o el cartel, se encuentra estructurado en imágenes consecutivas, a las que llamamos *viñetas*, las cuáles representan ciertas fases o estadios consecutivos de una narración o relato donde se integran elementos de escritura fonética: *globos*, *cartelas* y *onomatopeyas*, convenciones que reflejan las locuciones de los personajes y el ruido del ambiente.

Para Gubern[1] son tres condiciones las que permiten hablar de los comics tal como hoy en día los concebimos: 1) la secuencia de viñetas consecutivas que articulan la acción, 2) la permanencia de un personaje estable en la serie y 3) la presencia de los globos o bocadillos con las locuciones y pensamientos de los personajes. La unión de estas características constituyen un sistema de articulación narrativa que se encarga de presentar, y representar, varios acontecimientos a lo largo de un período de tiempo, los comics constituyen una narración donde se presenta una amalgama del lenguaje verbal y escrito, son imágenes fijas consecutivas rodeadas de textos impresos que representan una *serie* de acontecimientos, esto significa que exhiben una noción de *continuidad,* que es percibida por el lector. Para ello es conveniente saber de qué modo se construye en el espectador la conciencia de *temporalidad*, Gubern nos muestra tres aspectos en la que se estructura esta conciencia de temporalidad de acuerdo a la psicología moderna:

[1] GUBERN, Román. *La mirada opulenta*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987; 426 páginas.

- La orden de sucesión de los acontecimientos (que en los comics admite una reproducción analógica).
- La duración de los acontecimientos (duración que en los comics, por la inmovilidad de las imágenes, es simulada)
- La duración del intervalo entre los acontecimientos (intervalo que, mediante la omisión, constituye el espacio en blanco que separa y a la vez enlaza dos viñetas consecutivas).

En el primer capítulo abordamos el tema de la *temporalidad* dentro de nuestro marco metodológico para el análisis de portadas, en el cual definíamos la temporalidad como *la representación del tiempo real a través de la imagen*, como tal obteníamos dos modos de modelizar este tiempo real, por lo tanto dos formas de temporalidad icónica que originan dos tipos de imágenes: *las secuenciales*, basadas en la estructura temporal de *secuencia* al pretender construir el esquema temporal de realidad dándole significación y las *aisladas* cuyo orden temporal esta basado en la *simultaneidad* a partir de la abstracción del tiempo real. El comic mantiene la naturaleza de las imágenes secuenciales, le da una significación plástica a cada imagen y ésta a su vez depende del espacio y tiempo que son contenidos dentro de un formato (la viñeta), dentro de la naturaleza de las imágenes secuenciales los parámetros de espacio y tiempo son inseparables.

Así dentro de este aspecto semiótico del comic tenemos que el comic representa dos tiempos: *el representado* que muestra la imagen instantánea, el dibujo en sí conformado por todos los elementos plásticos y el tiempo *relatado*, que es el tiempo de la imagen que nos cuenta la historia: *"el tiempo representado por una imagen es el que podemos observar dentro de ella, mientras que el tiempo contado es el tiempo de toda la historia –o el fragmento de historia- que la imagen cuenta."*[2]

El lenguaje del comic esta basado en un sistema de convenciones que por el hábito de lectura adquirido no se repara en ese carácter convencional. Este sistema esta expresado en elementos y recursos icónico-textuales que frente a la limitación de representar fielmente la realidad constituyen su propio y único lenguaje: *"Así por ejemplo ante su carencia de movimiento, utiliza una convención gráfica (las figuras cinéticas) que da a entender el tipo, intensidad y dirección del movimiento; ante su carencia de sonidos, emplea el lenguaje escrito, al que confiere especiales expresiones mediante el dibujo, dando a entender el tipo, intensidad, procedencia o*

[2] BARBIERI, Danieli. *Los lenguajes del comic*. España, Editorial Paidós, primera edición, 1993; página 117.

alcance del sonido, etc."[3] Entre los elementos que conforman el lenguaje del comic están los *globos*, las *cartelas*, las *líneas cinéticas* y las *onomatopeyas*.

También encontramos lo que podríamos llamar los *elementos narrativos*, los cuales están constituidos por las viñetas y sus componentes: el *encuadre*, los *planos* y los *formatos*, conceptos ya abordados en el capítulo anterior.

Finalmente cabe señalar que los comics contienen otros tipos de convenciones de orden psicológico o incluso ético. Algunos comics, en especial los de la *Edad de Oro*, señalan metonímias plásticas en la que los héroes son físicamente perfectos, agraciados y los villanos deformados y repulsivos, lo que se traduce en sus actitudes y moralidad. Como ejemplos de ello tenemos las viñetas de la serie Captain America donde se presentan a los japoneses deformados durante los años de la Segunda Guerra Mundial[4], y más reciente, la serie que analizaremos *"The New Deal"* (2002) correspondiente al relanzamiento al mercado del mismo héroe, donde se muestra al líder de una organización terrorista fundamentalista deformado, el cual se describe así mismo como un *monstruo*: *"What´s wrong american? You were expecting a monster, werent you?" (¿Qué pasa americano? Esperabas un monstruo ¿verdad?)*.



Captain America Comics #13 fue la primera edición que se hizo del superhéroe luego del bombardeo a Pearl Habor.
En Captain America Comics #18, los japoneses se volvieron más repulsivos y se les colocó el estereotipo de la piel amarilla. (Timely comics, Abril y Septiembre de 1942)

[3] ACEVEDO, Juan. *Para hacer historietas*. Madrid, Editorial Popular, 1981; página 67.
[4] *"Prior to Pearl Habor, comic books had generally portrayed the Chinese as mysterious and sinister villains who schemed to promote racial domination from the opium dens, torture chambers, and laundries of fog-bound American Chinatowns. Once events had made China an American ally, however, in comic books the Chinese became peace-loving, albeit rather simple, people, and the Japanese became the standard bearers for the ugliest stereotypes of the yellow peril."*
WRIGHT, Bradford W. *Comic Book Nation, the transformation of youth culture in America*. Estados Unidos, Jhons Hopkins University Press, Jhons Hopkins Paperbacks edition 2003, página 49.

2.2 La imagen y el texto.

Los comics presentan la integración de dos lenguajes, el icónico y el textual, lo cual reproduce sobre el papel dos clases de información muy cotidianas, la percepción de los mensajes orales y la que proviene de la percepción óptica.

El signo icónico ofrece características más diversas que las verbales, se encuentra en relación a la realidad que representa, ofreciéndola como una *presencia óptica*, lo que no puede hacer el signo verbal, el cual sólo puede evocar el objeto. Esto no significa que haya una jerarquía entre los dos lenguajes, sino se expresa una división de sus funciones dentro de la comunicación social. Ambos códigos están integrados en el interior de la *viñeta*.

El comic al presentar esta complejidad icónico-lingüística obliga al lector a un recorrido entre los dos lenguajes, como habíamos mencionado, no hay una subordinación de imagen al texto o viceversa, cada lenguaje posee su propia *especificidad* lo que hace que mantengan un vínculo indisociable[5]. Para Vilches la estructura icónico-lingüística del comic genera dos códigos que influyen en la organización simbólica y narrativa de la lectura: uno *digital y arbitrario* que origina la narración escrita y otro *analógico y motivado* que da la narración visual. Esto responde a que la imagen evoca de forma más directa que el texto, ya que éste es menos libre en la organización de su sintaxis, pero a su vez permite el *cambio* y la *exploración* de las imágenes mentales originadas por las proposiciones lingüísticas. Sin embargo al observar que cada lenguaje tiene su propio modo de enunciación podemos hablar de una complementaridad: *"La especificidad de la imagen permite y promueve una especificidad pedagógica en su función comunicativa con tal que no se le considere como un apéndice del texto, pero tampoco se la puede relegar como mera sustitución del mismo."*[6] Finalmente hay que tener en cuenta que la naturaleza del comic radica en ser una forma de expresión narrativa al presentar imágenes en secuencia relacionadas con texto que representan diálogos, ruidos o expresiones onomatopéyicas.

Dentro de las funciones que poseen, en el comic, estos dos lenguajes encontramos que para su lectura se hace una analogía con la lectura del texto escrito debido a que cada viñeta es conectada por una asociación lineal que hace el individuo entre uno u otro cuadro. El lector organiza la lectura a partir de una relación perceptiva en la que se destacan colores, formas y perspectiva, empero a esta

[5] VILCHES, Justo. *Teoría de la imagen periodística*. España, Ediciones Paidós, tercera edición, 1997; página 189.
[6] Ibid.; página 190.

búsqueda de formas reconocibles, el lector también busca darle coherencia a las imágenes a través del texto: *"las imágenes seducen por sí mismas y no necesitan del texto para captar la atención ni hacer gustar la lectura (visual y somática), Pero, por otro lado, el lector busca en el texto escrito la "explicación" conceptual y lógica que le confirme o no la interpretación imaginativa que le han conferido las imágenes en un primer momento"*[7], para Vilches esta propuesta es incorrecta al afirmar que el lector recurre al texto para entender la imagen, manifiesta que el lector recurre al texto como una forma de juzgar su propia competencia ya que las imágenes tienen la coherencia suficiente para transmitir el significado global adecuado a los requerimientos del lector, afirmando que ambos textos tienen autonomía comunicativa al funcionar como un *intertexto*, lo cuál enriquece la lectura a través de remisiones y citas.

La lectura que se hace de ambos códigos favorece a la interpretación del lector enriqueciendo la lectura del comic como unidad sintáctico/semántico/pragmática[8], tomándolo, siempre, como un lenguaje *icónico-lingüístico*.

Dentro de esta articulación de imagen y texto podemos examinar algunas funciones que también se aplican al lenguaje del cartel, por ser este un medio que también combina dichos lenguajes. Así tenemos que Moles considera que en estos medios se ofrecen dos estímulos (lo vimos en el capítulo I): *un estímulo fuerte*, que es la imagen, el estímulo de carácter estético que tiene la finalidad de llamar la atención y atrapar la mirada del lector, y *un estímulo débil*, que es el texto, que puede constituir más una argumentación, una observación o comentario. Consideramos esta función con mayor propiedad en las carátulas de las historietas, por los tintes publicitarios que hace el autor del comic para exponer el contenido del producto. Asimismo Gubern menciona funciones del texto como la de anclar, redundar o contrapuntear el sentido de la imagen: *"Incluso la jerarquía comunicacional entre mensaje lingüístico y mensaje icónico puede variar según los casos y las funciones respectivas, que pueden ser de mera información o de inducción, de denotación o de connotación, de denominación o de predicación."*[9] Finalmente afirmamos que el lenguaje del comic demanda una participación del lector, es un lenguaje que no manifiesta sonidos pero lo sugiere, es un lenguaje de imagen estática pero sugiere estar en movimiento, nos presenta elementos abstractos que distan de lo natural, nos presenta elementos por separado donde la

[7] VILCHES, Justo. *Teoría de la imagen periodística*. España, Ediciones Paidós, tercera edición, 19997; página 191.
[8] Vilches desde el punto de vista de la imagen establece el concepto de *texto visual* , el cual es una unidad sintáctico/semántico/pragmática que viene interpretada en el acto comunicativo mediante la competencia del detinatario. Ibid.; página 35.
[9] GUBERN, Román. *La mirada opulenta*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987; página 209.

narración se desarrolla dando saltos y omitiendo etapas, las cuales completamos nosotros de acuerdo a nuestra percepción y experiencia, así observamos que se trata de un proceso complejo, tan complejo como el de cualquier medio de comunicación masiva.

2.3 El comic como medio de comunicación masiva

Los medios de comunicación masiva son propios de los que llamamos *sociedad de masas*, este tipo de sociedad esta caracterizada por *la concentración de extensos conglomerados humanos, la industrialización y el desarrollo de grandes ciudades y de múltiples canales de transporte y comunicación*[10].

Humberto Ponce Alberti en *Imágenes críticas de la televisión peruana actual*[11] describe tres enfoques que tratan la naturaleza y las características de las sociedades de masas. El primero muestra una sociedad de masas democrática, donde tiene un lugar en la sociedad y participa de sus frutos, este enfoque recoge experiencias de Norteamérica: *"uno de los aspectos característicos de los tiempos modernos está en que por primera vez la masa de la población se ha incorporado dentro de la sociedad."*

El segundo enfoque hace una distinción de la masa y el público considerando el tema de los medios de comunicación masiva. El público se caracteriza por: 1) las personas expresan opiniones tanto como las reciben, 2) por medio de los medios cualquier opinión puede ser discutida o comentada de manera inmediata y eficaz, 3) las opiniones formadas conducen a acciones efectivas y 4) las operaciones del público son autónomas, libres de penetración de instituciones autoritarias.

La masa se caracteriza por: 1) el número de personas que expresan su opinión es mucho menor que el número de personas que las reciben. La comunidad de públicos se convierte en una colección abstracta de individuos, que reciben impresiones proyectadas por los medios de comunicación de masas, 2) las formas de las comunicaciones hacen imposibles que el individuo replique la información percibida, 3) la conversión de la opinión en acción está gobernada por autoridades que organizan y controlan los cauces de la acción y 4) la masa no es independiente, los agentes de la autoridad la penetran y suprimen su autonomía para formar opiniones por la discusión.

---

[10] PONCE ALBERTI, Humberto. *Imágenes críticas de la televisión peruana actual*. Perú, Universidad de San Martín de Porres. Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación, primera edición, octubre 2001; página 33.
[11] Ibid.

Este segundo enfoque manifiesta la presencia de un sector que reduce el poder ciudadano para convertirlo en masa, para ello se vale de los medios que *atomizan a los individuos, los vuelven pasivos y los convierten en masa*.

El tercer enfoque recoge experiencias europeas definiendo la masa como un producto psicosocial: *la masa otorga a los individuos un sentido ilusorio de proximidad y unión; esta ilusión presupone la atomización, alienación e impotencia de los individuos.*

Los medios de comunicación se convierten en un poder innegable en la sociedad, son los instrumentos mediante los cuales se informa y se comunica de forma *masiva*, son la manera de como las personas o los miembros de una sociedad se enteran de lo que sucede a su alrededor a nivel económico, político, social, etc. Los medios son el canal mediante el cual la información se obtiene, se procesa y, finalmente, se expresa.

La comunicación de masas también está relacionada con el movimiento de mensajes: *"Se trata de una producción y distribución en masa de mensajes públicos, única que puede llegar a grupos amplios, heterogéneos y dispersos con los mismos mensajes en corto tiempo, para crear y mantener alguna comunidad de significado y perspectiva entre tales grupos."*[12] Los medios de masas son transmisores dentro de la interacción social y la formación de una política pública ya que constituyen un "público". Seún Ponce Alberti, este público crea nuevas *alternativas políticas* al compartir el conocimiento de los hechos y la manera de verlos a partir de la producción y distribución masiva de mensajes entre amplios grupos de personas, demasiado numerosos y dispersos para una mediación personal.

Los medios de comunicación masiva, constituyen el instrumento de manejo y manipulación psíquica de las minorías para persuadir a las masas, gobernarlas, manejarlas, manipularlas o intimidarlas, *"la mayoría de las imágenes de nuestra mente se debe a los medios, al punto que no creemos lo que ven nuestros ojos hasta que lo vemos en los medios, que nos dan información y guían nuestras experiencias. Nuestras normas de realidad y de credulidad se fundan en los medios más que en nuestra experiencia, gracias a estereotipos y prejuicios."*[13] Los medios muestran variaciones de temas estandarizados, las personas seleccionan los medios que concuerdan con sus opiniones, demostrando una elección más por afinidad emocional que una lógica. Los medios de comunicación masiva utilizan las tecnologías de multiplicación de imágenes (la industria editorial, por ejemplo) para la

[12] Ibid.; página 35.
[13] Ibid.; página 40.

difusión a gran escala de algunas formas de literatura de la imagen, entre ellas, de gran aceptación popular, el comic.

El comic o historieta es un producto industrial ya que supone un *proceso* que va desde su creación, iniciado por la redacción de un texto por el guionista, hasta su difusión pública en forma de papel impreso, en el que intervienen gran número de personas y diversos procesos técnicos.

La característica principal del comic que lo denomina como medio de comunicación masiva radica en que la industria cultural de los medios transforma el producto original creado por el dibujante y guionista en múltiples ejemplares que son distribuidos por canales difusores de la industria editorial o periodística, gracias a la intervención de un personal especializado y de maquinaria adecuada para la reproducción gráfica: *"En puridad el comic existe como tal sin necesidad de su multiplicación y difusión masiva, y, de hecho, el producto artesanal y único surgido del pincel o de la plumilla del dibujante lo es ya. Sin embargo, para que tal producto alcance el estadio de la comunicación de masas es necesario proceder a su reproducción en ejemplares múltiples, tarea propia de la industria periodística o editorial. Sólo a partir de ahí su creación reviste un interés sociológico."*[14]

De acuerdo a esta propuesta, ciertas formas que se consideran precursoras del comic: relatos iconográficos, cerámicas egipcias, mochicas o griegas, carecen de este interés sociológico ya que se suele considerar *comic* desde su concepción moderna, el seno de la industria periodística norteamericana en 1895, en la que se dan tres características (ya apuntadas con anterioridad líneas más arriba): la narración secuencial en series de viñetas, la permanencia de un mismo protagonista de una "serie" de publicación periódica y la presencia de "globos" o "bocadillos" con texto en su interior, como locución de personajes. Estas características se reunieron en el personaje de Richard Felton Outcault en su personaje *Yellow Kid*, desde ese entonces en los Estados Unidos los periódicos representaron el medio principal para la difusión de los comics y el medio masivo que garantizó su inserción en la cultura de masas. Acevedo concibe a la historieta como un medio al servicio de las personas y no la define otra cosa que el de ser un medio de comunicación masiva: *"(…) es un medio que surge en la época de la expansión capitalista, en eso tenemos que estar claros y tenemos que pensarla en lo que es materialmente: tinta sobre papel, papel que se imprime, que se edita en grandes cantidades."*[15]

[14] VARIOS. *Literatura de la imagen*. Barcelona, Salvat Editores S.A., 1973; pagina 17.
[15] ACEVEDO, Juan. *El lenguaje del comic y la creación latinoamericana*, en: Diálogos de la comunicación, número 23; páginas 103-110.

La presentación de estas historietas, el tema que tratan y su difusión, implica que tienen un rol como medios de comunicación masiva, dicho rol convierte a la industria de los comics en una especie de *caballo de Troya*, tal como señala Antonio Martín[16], en relación con la cultura de los demás países.

Martín señala los siguientes elementos de este rol: 1) la generalización de un tipo de negocio editorial que ofrece los beneficios de una producción fácil y barata, lo que ha permitido la implantación de este modelo editorial en numerosos mercados a costa de los cómics de producción propia, 2) la difusión que los comic books hacen de modelos y pautas culturales generados según las necesidades y aspiraciones del grupo social medio norteamericano.

Gubern manifiesta que el interés social de las historietas procede principalmente de la creación de una metodología de mucha aceptación popular. La libertad de creación en los comics no estaba limitada al naturalismo fotográfico o físico (en el caso del cine) de sus actores, se ha presenciado la creación de *héroes* y *superhéroes* dentro de una narrativa épica que empezó en los años 30, los comics encontraron fuente en la literatura popular y el cine para desarrollar géneros paralelos a los existentes. Sabemos que las historias protagonizadas por los *superhéroes* están llenas de criterios imperantes en la sociedad norteamericana, los cuales son difundidos a todo el mundo bajo los límites que la cultura popular y los mismos personajes señalan.

Sin embargo es la industria periodística e editorial quien da el soporte necesario que ha hecho de los comics un medio de comunicación masiva: " [la historieta] *…se halla profundamente relacionada con el nacimiento y evolución de los grandes periódicos masivos, con la evolución de las técnicas de impresión, con los cambios de las formas gráficas y en el centro mismo, tal vez del entrecruzamiento y la influencia múltiple y recíproca de los modernos medios de comunicación*"[17]

[16] MARTÍN Antonio, *Sobre los comics de superhéroes y otras cuestiones.* En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.tebeosfera.com/Seccion/CDT/03/Superheroes2.htm

[17] MASOTTA, Oscar. *La historieta en el mundo moderno.* España, Ediciones Paidós, primera reimpresión 1982; página 11.

2.4 Historia del comic norteamericano y los superhéroes

Una definición clásica sostiene que la historieta es *la disposición de dibujos o imágenes y palabras para contar una historia o una idea.*[18] El lenguaje del comic esta basado en la experiencia visual en la que participan el lector y el artista, el comic se apoya en convenciones propias de su cultura representativa y construye un lenguaje propio. Para nuestro estudio una definición más apropiada del comic es del historietista J. Blasco: *"Una narración gráfica, visualizada mediante series de cuadros dibujados, a partir de un guión previamente escrito, en la que existe un personaje central alrededor del cual gira el argumento; este argumento se explica mediante diálogos que son rotulados cuadro por cuadro, y a través de la acción, el movimiento y la expresión de los sujetos dibujados."* [19]

El comic como antigua variedad de arte o método de expresión ha alcanzado una posición indiscutible en la cultura popular de este siglo. Por ello, su estudio como fenómeno de influencia dentro de la cultura de masas se ha hecho presente, "...*el comic ha sido un tema predilecto de algunos semiólogos quizá por su gran distribución, que hace de ella un mensaje popular y de relativamente bajo precio."* [20]

Tomando las últimas palabras del concepto de historieta de Blasco: *"(…) de la acción, el movimiento y la expresión de los sujetos dibujados",* nos detendremos un momento en hablar de uno de los aspectos gráficos del comic o la historieta: el dibujo.

Según Leonardo da Vinci el dibujo era *"una deidad a través de la cual se creaba un mundo de la misma manera en que lo hizo Dios."* (ESTEVA-GRILLET, Roldán (1992). *El dibujo en Venezuela: Estudio y antología de* textos. Fundarte. Alcaldía de Caracas.)[21] . *El Diccionario Universal del Arte* de Pierre Cabanne lo define como la representación gráfica de una imagen trazada a base de líneas y de sombras, sobre una superficie plana. Para el *Diccionario de la Lengua Española* se trata de la proporción que debe tener en sus partes y medidas la figura del objeto que se dibuja o pinta. En otra acepción, se le considera una delineación, figura o imagen ejecutada en claro y oscuro, que toma nombre del material con que se hace. Carlos Abreu señala, aclarando esta definición, que si la imagen o figura producto del dibujo suele emplear "claro y oscuro" no se hace todo el tiempo por el hecho que

[18]MOYANO Daniel. *Comic: El Arte Secuencial.* En la siguiente dirección telemática (URL): 3http://www.dirtecdirac.com/ragenails/rda/revista2/comic.htm
[19]MEDINA Luis Ernesto. *Comunicación Humor e Imagen.* México, Editorial Trillas, primera edición 1992; página 114.
[20] Ibid.
[21]ABREU Carlos, 2000; *"La imagen periodística no fotográfica: El dibujo definiciones y orígenes",* en Revista Latina de Comunicación Social, número 29, La Laguna (Tenerife) Mayo de 2000 en la siguiente dirección telemática (URL): http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000rmy/104abreu2.html

existe el dibujo elaborado a color, como se viene haciendo desde hace bastante tiempo en los comics.

José Martínez de Sousa[22] señala que el dibujo es la representación gráfica de objetos, seres, imágenes o figuras, sobre los más diversos materiales. En relación con el dibujo en prensa afirma que suele utilizarse para ilustrar una información.

Los primeros dibujos impresos datan de vestigios encontrados en cavernas tales como las de Nueva Gales del Sur, España y Francia, así como en huesos de animales, guijarros, rocas (petroglifos y pictografías), alfarería y cestería. Como dice Georges Weill[23], citado por Abreu, las primeras hojas impresas, de fines del siglo XV y parte del XVI, eran con frecuencia ilustradas. Estas imágenes mezclaban lo fantástico con la realidad. No obstante, también se podían observar escenas relacionadas con alguna noticia. Con respecto a los primeros dibujos impresos en periódicos fueron los casos de: La Gaceta Universal (1580), el Nieuwe Tijdinghen (1605), The Weekley Newest (1622), A Perfect Diurnall of the Passages in Parliament (1643), y el Mercurio Civicus.[24]

> *"Estas publicaciones eran bastante sui generis en relación con el uso de las imágenes, toda vez que durante los siglos XVI y XVII e incluso en el XVIII y parte del XIX los dibujos y caricaturas fueron escasos y espaciados.*
>
> *Mas el auge de la Revolución Industrial y el desarrollo del capitalismo produjeron importantes mutaciones en la prensa, hasta convertirla en una industria.*
>
> *De esta manera, surgió paulatinamente un tipo de periodismo informativo que desplazó al doctrinario y de opinión, predominante en el siglo XVIII y hasta las primeras décadas de la centuria decimonónica.*
>
> *La noticia se fue convirtiendo en una mercancía cuya clientela era un público cada vez más numeroso debido a la explosión demográfica, al incremento de la educación, y a la reducción de la jornada de trabajo.*
>
> *En medio de esa concepción surge una preocupación por la estética de las páginas, hasta entonces similares a las de los libros, de manera que se hicieron más atractivas dando origen a la diagramación como especialidad periodística.*
>
> *Dentro de esta novedosa técnica el dibujo fue, junto con la caricatura, la forma expresiva iconográfica más utilizada hasta la perfección del fotograbado en 1880, que permitiría el uso de fotografías en la prensa."* [25]

[22] MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Diccionario de información, comunicación y periodismo* Madrid. Editorial Paraninfo, 1992.
[23] WEILL, Georges. *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica.* México, Editorial Uthea, 1962
[24] ABREU Carlos, 2000; *"La imagen periodística no fotográfica: El dibujo definiciones y orígenes",* en Revista Latina de Comunicación Social, número 29, La Laguna (Tenerife) Mayo de 2000 en la siguiente dirección telemática (URL): http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000rmy/104abreu2.html
[25] Ibid.

La aparición del comic se da por primera vez en los Estados Unidos en 1895 con la aparición del *Yellow Kid*, sin embargo hay especialistas como Claude Moliterni[26] que consideran que apareció primero en Alemania a finales del siglo XIX con *Max und Moritz* de Wilhem Busch, mientras en Francia sobresalió Christophe con *La Famille Fenouillard* y *Le Saperur Camembert,* afirmando así que el origen del comic es europeo pero fue hábilmente recuperado a principios de siglo por los estadounidenses.

Según el doctor Arnulfo Eduardo Velasco Ruiz, profesor investigador del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD) citado por Silverio Araiza en su artículo *Comic: Literatura de la Imagen*[27]*, "(...) es Estados Unidos, a principios del siglo XX, el país que adopta propiamente el comic por influencia europea, coincidiendo con el nacimiento del cine"*. Las migraciones a los Estados Unidos durante la primera guerra mundial trajeron consigo nuevas formas y concepciones decadentes de la vida así como un sentimiento general de pérdida de valores. La mezcla de diversas razas en la región presentaba un problema: el lenguaje, es así que muchos fenómenos de comunicación aparecen en ese entonces de los cuales podemos destacar el comic y el cine, que aparecen como necesidad (las imágenes solucionan el problema del lenguaje entre las razas) y luego se transforma en una forma mercado.

Entonces muchos de los artistas inmigrantes encuentran un campo visual en el cine y el comic, naciendo así las primeras historietas que representaban desde las visiones más conservadoras hasta las revolucionarias, pero siempre apegadas al criterio editorial de los periódicos, cuya difusión se hacía a través de ellos. Esto propició a su vez, indica Velasco, que entre los periódicos se abriera una competencia por el mercado de las historietas, que produjo una cierta libertad de expresión.

El origen de la historieta en Norteamérica va de la mano y se confunde con la de los medios cotidianos y la encarnizada lucha que se realizó a fines del siglo XIX entre Hearst y Pulitzer. Fue efectivamente Hearst quien atrajo a Richard Felton Outcault a su diario *New York World* dando comienzo a la historieta en los Estados Unidos.

---

[26] Claude Moliterni es autor de comics y de figuras narrativas, entre sus cargos destaca ser fundador de la revista Phénix , la única especializada en comics, director literario de las ediciones Dargaud, redactor jefe de Lucky Luke, dirigir la colección Serg que hace reediciones de la edad de oro del comic, entre otros cargos. Se ha dedicado a defender y presentar el comic de calidad y de buena literatura de expresión gráfica.

[27] ARAIZA Silverio. *Comic: Literatura de la imagen*, en: Gaceta Universitaria septiembre, 1996. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.comsoc.udg.mx/gaceta/paginas/35/4-35.pdf.

El comic fue adquiriendo mayor popularidad a través de la prensa diaria, los semanarios de humor y diversas revistas. En 1895, aparece en el *World* la historieta de Outcault, de gran extensión (más de la mitad de la página), que tenía como título *Down Hogan´s Alley*, cuyo personaje principal era un adolescente chino de baja estatura y muy vivaz que vestía un camisón color amarillo. Oscar Masotta en *La historieta en el mundo moderno* nos describe la página del diario: *"Desde el medio de una plancha que mostraba, no sin humor, la vida turbulenta, los actos absurdos, sadismo, la violencia y la inventiva de los habitantes de una miserable callejuela de bajos fondos, se distinguía la figura de un pibe vestido con un camisón que le llegaba a los pies, sobre el cual el dibujante calaba un texto inculto, y que miraba extrañamente al lector."* [28]

Esta tira adquirió popularidad y la gente comenzó a conocerla como el *Yellow kid,* personaje que exageraba en sus burlas acerca de la miseria en los barrios de Nueva York, conducta que iba de acorde con las noticias sensacionalistas que daba el diario. Así, la denominación de "prensa amarilla" se debe a que este diario, que traía al *Yellow kid*, difundía noticias sensacionalistas.

Outcault fue contratado por Hearst en 1896, el "Yellow Kid" aparecía en las páginas del *New York Journal*, mientras que en el *World* la tira cómica estaba siendo dibujada por George B. Luks. A pedido de Hearst, Outcalt crea otro personaje *Buster Brown*, el cual retrata toda la acción y violencia (propia del Yellow Kid) en la clase alta a la que pertenece. Outcault con sus personajes va creando un tipo definido de comic: "Kid strip".[29]

Vale la pena destacar el papel de los diarios en la difusión del comic, desde le *Yellow Kid* de Felton, los diarios representaban el principal medio de difusión de los comics, leídos con avidez por vastas capas de inmigrantes que dominaban mal el inglés (y, por tanto no leían libros ni iban al teatro), representaban *el vehículo masivo que garantizó su inserción a la cultura de masas*.[30] A partir de 1929 aparecieron nuevos géneros en el comic norteamericano: Aventura exótica (Tarzán, Jungle Jim, etc.), Fantástico y científica (Buck Rogers, Flash Gordon), policial e intriga (Dick

---

[28] MASOTTA, Oscar. *La historieta en el mundo moderno.* España, Ediciones Paidós, primera reimpresión 1982; página 22.

[29] *"… con Outcault se abre la verdadera historia de la historieta norteamericana, y al mismo tiempo, un tipo definido de historieta: la tira de pibes ("kid strip"). Junto a su nombre, y en los comienzos de los mismos, hay que citar a Opper y Swinnerton. El primero, entre otras, dibuja Happy Hooligan, Maud the mule y Alphonse and Gaston. (…) A Swinnerton, por su parte, le cabe el homor de haber creado el primer dibujo con personajes permanentes: Little Bear que aparece por primera vez en el Examiner de San Francisco en 1892; más tarde se convertiría en Little Bear and Tigers, cuando pasa en 1896 al New York Journal. (…) Más tarde, y sin abandonar su estilo gentil, crea otra tira de pibes: Little Jimmy, en 1905."*
Ibid.; página 23.

[30] VARIOS*, Literatura de la imagen*, Barcelona, Salvat Editores S.A., 1973.

Tracy, Secret Agent X9), aventura aérea (Ace Drum Mond) y medieval (Prince Valiant).

> *"Los comics propusieron al público lector aventuras estimulantes situadas en paisajes exóticos (como África o la India), alejadas en el tiempo (medioevo o futuro), basadas en una profesión excitante y poco ordinaria (detective, agente secreto, piloto aéreo). El carácter insólito de tales aventuras protagonizadas por personajes agraciados, fuertes y sagaces, además de invencibles - esto es humanamente envidiable – actuó como estimulante evasión compensatoria de la rutina y las frustaciones cotidianas padecidas por el público lector y aseguró su popularidad"* [31]

Vale la pena recordar que este género épico se desarrolló durante la gran crisis económica mundial, producida por el crack financiero de Wall Street que sumió a toda la población norteamericana en una etapa de austeridad. Los comic épicos y sus héroes cumplieron una función consoladora al abrir las puertas de la fantasía a los ciudadanos frustrados por la crisis. En 1930 nace un nuevo género dentro del comic norteamericano: "....*los superhéroes, seres que estereotipan la realidad, piensan y hablan para que sean seguidos e idealizados y comuniquen las costumbres, el tiempo y los acontecimientos de lo que está pasando, un buen medio de transmisión de información basado en la imagen*."[32]

Hemos establecido que el comic surge en la industria periodística de Estados Unidos con el fin de entretener al público, posteriormente en nuestro recorrido por el comic de la Segunda Guerra Mundial observaremos como la historieta se convierte en elemento de manipulación y difusión de ideologías hacia la masa. Aquí cabe una pregunta: ¿en qué momento el comic pasa a ser un medio para las masas?.

Es a partir de 1930 en la que se inicia esta época en el cómic norteamericano: la independización de los periódicos hacia el *comic book,* publicaciones autónomas del género: *"El comic book es un soporte y medio editorial que "inventó" Harry Wildenberg, al fabricar un cuadernillo de papel de periódico de un formato aproximado de 25 x 18 cms, que inicialmente recopilaba y reeditaba comics ya publicados en la prensa diaria; si bien fue Maxwell C. Gaines el primer auténtico promotor y productor de comic books, con la publicación de Funnies of Parade en 1933, y en el mismo año con Famous Funnies."*[33], sin embargo no será hasta la aparición del comic de superhéroes en la que este modelo se consolida.

---

[31] Ibid.
[32] VANEGAS Maria Fernanda. *Los supermass* Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.monografias.com/trabajos12/super/super.shtml
[33] MARTÍN Antonio, *Sobre los comics de superhéroes y otras cuestiones.* En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.tebeosfera.com/Seccion/CDT/03/Superheroes2.htm

Lo superhéroes pueden definirse como personajes de ficción, que luchan contra el crimen y el mal, son estéticamente perfectos según los cánones grecolatinos, y la exhibición de esta anatomía se da gracias al uso de un emblemático y fantasioso uniforme. Suelen poseer superpoderes: habilidades superiores a los de los humanos corrientes, y una identidad secreta, aunque ninguno de estos dos últimos requisitos es imprescindible. Las narraciones de superhéroes constituyen un subgénero de la ciencia ficción y pueden considerarse la representación moderna de las historias de los héroes y dioses de las mitologías clásicas, donde el elemento religioso ha sido sustituido por la ciencia ficción. Otra diferencia fundamental con la mitología clásica radica en que los superhéroes no suelen morir, y sus narraciones se extienden de un comic book a otro, mientras las ventas aguanten. Sus aventuras tienden así a estancarse, en una cierta *atemporalidad (ya referida por Eco en Apocalípticos e Integrados)*[34], en la que el personaje ya no puede envejecer. También los superhéroes son objeto de culto dada su alta significación moral (poder, valores).

Contribuyeron eficazmente a la emisión de ideología ya que encontraron un público pasivo poblado de niños, adolescentes y adultos, la mayoría analfabetas, que buscaban nuevas sensaciones que los apartasen de la dura vida diaria de la depresión en los años 30. Es la *gente de la calle,* que surge de los estratos medios de la sociedad de masas americana en el primer tercio del siglo XX, cuyo perfil sociológico contribuyó proporcionalmente la penetración de los superhéroes en todos los medios.

Superman[35], creado en 1938 por Jerry Siegel y Joe Shuster, Captain Marvel (1938), Batman (1939) y Captain America (1941), etc. estos personajes proponían a través de sus facultades sobrehumanas, una exaltación exasperada de los valores físicos sumamente irrealista, fueron varios los superhéroes que nacieron en Norteamérica a raíz de la competencia existente: All American Comics, de Gaines (abril 1939); Batman en Detective Comics, # 27 (mayo 1939); Superman (1939), The Sandman en Adventure Comics, # 40 (julio 1939); Gary Concord UltraMan en AllAmerican Comics, # 8 (noviembre 1939); Flash en Flash Comics, # 1, de Gaines (enero 1940); Hawkman en Flash Comics, # 1 (enero 1940); Spectre en More Fun Comics, # 52 (febrero 1940); Robin The Boy Wonder en Detective Comics, # 38

[34] ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. España, Editorial Lumen, 1968; página 270.

[35] Superman constituye el inicio de una nueva mitología. Los héroes de los comic books de los primerísimos años 40 ya no continúan la tradición de los anteriores héroes de ficción americanos, como Paul Bunyan o Davy Crockett, sino que transforman dicha tradición folklórica para incorporar los elementos de la nueva cultura de la época. *"Surgen así los superhéroes, con su doble identidad, vestidos con uniformes de colores vivos, poseedores de poderes superhumanos, protagonistas de las más extrañas y paroxísticas aventuras (...) que pasarán desde entonces a ser parte de la cultura, de la narrativa y de los sueños americanos (...) Justo en los momentos previos a la segunda guerra mundial, cuando el grupo social americano va a presentar una especial agresividad."*

(abril 1940); Batman en su propia colección (1940); Wonder Woman en AllAmerican Comics (1940); Green Lantern en AllAmerican Comics, # 16 (julio 1940); Uncle Sam en National Comics, # 1 (julio 1940); The Justice Society of America en All Star Comics, # 3, de Gaines (1940); Star Man en Adventure Cómic, # 61 (abril 1941), etc.

A causa de los sistemas económicos y políticos mundiales que caracterizaron al período de entre guerras, a la Segunda Guerra Mundial y a la Guerra Fría, por ejemplo, estos superhéroes contribuyeron a la emisión de determinadas ideologías que, de acuerdo al contexto, pueden servir o funcionar socialmente, como explica Van Dijk, para legitimar al "poderoso", para ocultar o confundir cierta verdad, cierta realidad, ciertas condiciones materiales de existencia o los intereses de ciertas formaciones sociales. La función ideológica y de propagada por los discursos del comic-book de superhéroes sirvió para el fortalecimiento de *grupos dominantes*, para crear identificación, para organizar cierta lucha simbólica o para sostener la *autorepresentación positiva*.

Durante la Segunda Guerra Mundial, el comic de superhéroes (Batman, Capitán América, el Submarinero Namor, Flash, la Antorcha Humana) tuvo un consumo masivo que abarcaba el tiraje mensual de 25 millones de revistas. Constituyeron instrumentos de propaganda ideológica para consolidar el espíritu triunfalista de las tropas y de la población americana: estos superhéroes enfrentaban enemigos alemanes y japoneses. De 1949 a 1954, las cifras de venta se habían elevado de 50 a 150 millones de ejemplares al mes. Es cuando la industria del comic alcanza un enorme peso editorial en Norteamérica, se le llamó la *Edad de Oro* y comprendió los primeros años cincuenta. En esta sociedad, es cuando la DC comics entrega a Superman como un protector un vigilante:

> *"Pone sus superpoderes al servicio del orden constituido, persigue criminales, rescata submarinos, detiene trenes, salva aviones y se enfrenta con todo tipo de amenazas naturales, mientras patrulla los cielos de su universo particular para garantizar el sueño de las buenas gentes de América... Y si a veces desborda sus funciones de policía y bombero, de chico bueno al servicio de la comunidad, es para luchar con amenazas extraterrestres, supervillanos, y a veces incluso con otros superhéroes. También, cuando así conviene, Superman reafirma la profunda conexión de los superhéroes con la sociedad americana saltando a la palestra política para "hacer patria", específicamente, en esta primera etapa, durante los años de la segunda Guerra Mundial."* [36]

[36]MARTÍN Antonio, *Sobre los comics de superhéroes y otras cuestiones.* En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.tebeosfera.com/Seccion/CDT/03/Superheroes2.htm

Como señala Antonio Martín en su artículo *"Sobre los comics de superhéroes y otras cuestiones*[37]*"* Norteamérica no entró en guerra hasta después del ataque de Pearl Harbour (diciembre 1941), gran parte de la industria editorial de signo popular se posicionó desde meses antes frente a la guerra que tenía lugar en Europa. Y la declaración de guerra de Estados Unidos a Japón y Alemania e Italia solo reafirmó lo que ya era una tendencia evidente, tanto por un fácil "patrioterismo" propiciado por el clímax del momento como por el convencimiento de muchos editores de que la politización de los comics era comercial y serviría para aumentar las ventas.

Los ejemplos son abundantes y la aparición de nuevos superhéroes (muchos de ellos llevando en sus uniformes los colores de la bandera norteamericana) es progresiva y creciente desde inicios de 1940. Como referentes más llamativos de la guerra privada declarada por las editoriales, cuando la tendencia general en Norteamérica aún era la neutralidad y el aislacionismo, hay una serie de ejemplos en la que los nombres de los personajes y los títulos de las historietas tenían bastante significación patriótica.

Como simples ejemplos, entresacados de entre otros muchos personajes y títulos, tenemos: The Shield en *Pep Comics*, enero 1940; The Eagle en *Science Comics*, febrero 1940; Uncle Sam en *National Comics*, julio 1940; Minute Man en *Master Comics*, febrero 1941; *Captain America Comics*, marzo 1941; *Star and Stripes Comics*, mayo 1941; Captain Victory, The Unknown Soldier y The Flag en *Our Flag Comics*, agosto 1941; Miss Victory en *Captain Fearless*, agosto 1941; The Defender en *Estados Unidos Comics*, agosto 1941; Yankee Doodle Jones en *Yankee Comics*, septiembre 1941; SuperAmerican en *Fight Comics*, octubre 1941; Major Victory en *Dynamic Comics*, octubre 1941; The Fighting Yank en *Startling Comics*, noviembre 1941; The Liberator en *Exciting Comics*, diciembre 1941…

A partir del momento en que los Estados Unidos entra oficialmente en guerra, el número y variedad de los comics de superhéroes crece progresivamente hasta llegar a unas tiradas totales que en 1943 se contaban en los 23 millones de ejemplares al mes. Y ello en un momento en que el papel de prensa estaba racionado y controlado por el gobierno norteamericano, que lo distribuía por cupos a las empresas editoriales según las necesidades y preferencias de tiempos de guerra.

Martín señala como ejemplo de "comic book patriótico" al que quizá sea su personaje más emblemático: *El Capitán América*, editado por Timely Comics. Según Stan Lee –que fue el gran gurú de los comics Marvel– Martín Goodman, propietario

[37] Ibid.

de Timely, se planteó en fecha tan temprana como 1938 el denunciar la amenaza nazi ante el mundo, desde el siguiente argumento: *"(...) los jóvenes lectores americanos deben ser advertidos de los peligros del nazismo y el fascismo para ponerles en guardia. Para ello utilizaré mis revistas de comics tomando historias de la vida real en las que los nazis sean los villanos..."* Goodman, además de ser uno de los mayores y mejores editores comerciales de la época era judío, por lo que cabe suponerle una especial sensibilización ante el nazismo.

Sin embargo Goodman ya luchaba contra Hitler mucho antes de la llegada del Capitán América: la primera ocasión fue en el # 4 de *Marvel Mystery Comics*, febrero 1940, en el que Namor luchaba con la tripulación de un submarino alemán. Pero la obra magna de los comics de la Edad de Oro fue: *Captain America*, creado por Joe Simon y Jack Kirby y puesto a la venta por Timely en 1941. El Capitán América es un "súper soldado" enmascarado, que viste un uniforme con los colores de la bandera norteamericana y que nace como un luchador de la libertad gracias a una milagrera fórmula química. El planteamiento fue simple, según Simon*: "En principio buscábamos un villano, y Hitler fue ese villano... El Capitán América fue excepcional, un auténtico éxito. Después del primer número, las ventas rozaron el millón de ejemplares al mes"*.

La importancia propagandística de los comic books de superhéroes fue reconocida y señalada en abril de 1943 por un artículo de la revista Bussiness Week: "*(...) un poderoso aliado, ignorado por almirantes y generales, está al lado de los niños de América para frustrar al enemigo (...) Este aliado es Superman, quien como cualquier chiquillo sabe puede detener los proyectiles de 16 pulgadas con las manos desnudas, levantar automóviles con un solo dedo, volar murallas de cemento sin la ayuda de la dinamita... Superman puede perforar los cascos de los barcos de la flota de guerra japonesa con un simple puntapié o derribar los bombarderos nazis de un puñetazo porque él siempre pelea del lado de la virtud*". La cita confirma cómo la industria del cómic, y sus caballitos de batalla: los superhéroes, tomaron partido por el *america dream* y eso no era un secreto para nadie[38].

[38] Superman, en una de sus tiras solicita permiso para hablar al Congreso de los Estados Unidos y pronuncia un discurso: *"Durante los últimos años una oleada diabólica ha recorrido el mundo. Se llama fascismo (...) Esta moderna plaga ha aplastado naciones amantes de la paz (...) nosotros combatiremos la amenaza de estas hordas hasta que sean definitivamente aniquiladas y de nuevo la decencia y la humanidad sean restauradas en el mundo (...) Igual que cualquier otro patriota americano yo quiero contribuir a la caída de estos buitres fascistas (...)"* (Tiras de prensa de Superman, McClure Newspaper Syndicate, 1942). Pero concientes de que Superman no es real y profundizando en su posición de ícono, los autores ofrecen un ligero cambio en el discurso: *"yo quiero colaborar a la caída de esos poderosos buitres fascistas. Pero las fuerzas armadas americanas pueden lograrlo sin la ayuda de Superman (...) yo puedo servir mejor a la nación en el frente interior luchando con los enemigos más*

Luego de la guerra se produjo un declive en los comics de aventuras y superhéroes, el final de la segunda guerra mundial supuso un giro radical en los intereses de la sociedad americana y ello repercutió en una caída de las ventas de los comic books de superhéroes obligando a reconvertir los títulos de muchas editoriales. Unas veces las revistas y sus personajes desaparecieron sin mayores explicaciones, en otras ocasiones los héroes quedaron "archivados" (como el de *El Capitán América*, quien queda congelado en un bloque de hielo) lo que otorgó un singular protagonismo a las historietas cómicas: *"Tras una década de apogeo del comic de aventuras asentado en el grafismo que hemos denominado realista, después de la Segunda Guerra Mundial se produjo una notable inflexión, que otorgó un nuevo protagonismo a los comics de estilo burlesco y satírico."*[39] Entre las causas de este fenómeno, Gubern en *La Mirada Opulenta* señala: 1) la fatiga del público y de los dibujantes ante las hazañas épicas, tras su explotación intensiva durante los años de guerra, 2) el empobrecimiento estético del dibujo debido al gran aumento del número de series en la anteguerra, y de la consiguiente reducción del tamaño de sus viñetas, que castigó más duramente al dibujo detallista del grafismo naturalista que al caricaturesco, 3) el maccarthysmo, el clima censor y la involución ideológica conservadora hicieron más transitable el género humorístico que los planteamientos realistas y 4) la competencia de la imagen fotográfica de la televisión (…).

Los pocos superhéroes que sobrevivieron fueron duramente criticados por psicólogos y demás especialistas, encontrando un punto fuerte en que estos comics cumplen una función profundamente alienadora y negativa socialmente una vez entrado el período de post-guerra. El protagonista de esta campaña contra el comic fue el Dr. Fredric Wertham, siquiatra alemán que emigró en 1922 a los Estados Unidos, donde se desarrolló profesionalmente en la *Phipps Psychiatric Clinic* y en la *John Hopkins Medical School* de Baltimore. Wertham fue autor del famoso libro "*The Seduction of the Innocent*" (La Seducción del Inocente, 1954): *"Wertham manifestó siempre una gran preocupación por la influencia de los mass media sobre los lectores, sugiriendo en un artículo de fecha tan temprana como 1938, que la autocensura de la prensa debía evitar que «los lectores, sobre todo los más inmaduros, viesen día tras día los espeluznantes detalles de las fotografía de crímenes» ya que los lectores inmaduros, especialmente los niños, necesitaban ser protegidos de la sociedad. Ello se reflejó especialmente en su actividad profesional,*

---

insidiosos (...) los traidores, los quintacolumnistas, los Quislings potenciales y todos quienes quieren hacer fracasar nuestra producción de materiales bélicos (...)"
MARTÍN Antonio, *Sobre los comics de superhéroes y otras cuestiones.* En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.tebeosfera.com/Seccion/CDT/03/Superheroes2.htm

[39] GUBERN, Román. *La mirada opulenta*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987; página 231.

a partir de 1946, en la Lafargue Clinic, en Harlem, donde tuvo ocasión de tratar muchos casos de delincuencia infantil. Siendo esto lo que, según los estudiosos –Amy Kiste Nyberg–, estimuló su interés por los comic books al comprobar la importancia que los mismos tenían en las lecturas de los niños." [40]

Aunque el Dr. Wertham no tuvo éxito en acabar con los cómics con su libro, ellos pasaron a ser publicados bajo un código de censura que reducía su contenido: *los comics que habían sido populares entre los adultos, fueron escritos para niños*. Fue hasta los 60s que los cómics comenzarían a recuperarse. Una nueva generación de lectores que crecieron cuestionando la autoridad encontraron nuevos héroes, los cuáles aparecían en las páginas de Marvel Comics, una compañía que para el final de la década estaba vendiendo 55 millones de cómics al año y que había sobrepasado a DC comics (su más cercana competencia) convirtiéndose en el más grande publicador de cómics de superhéroes. Las historias trataban con preocupaciones contemporáneas acerca de la energía atómica, las tensiones raciales y la guerra. El nuevo auge en la industria se llamo *La Edad de Plata* de los comic books. Fueron dos grandes grupos quienes dieron esta revitalización a los comics de superhéroes: la Marvel y la DC comics, junto a ellas otras compañías que enriquecieron el mercado norteamericano[41]:

Es en 1961 que Stan Lee, convencido de que existía un mercado para un producto menos infantil, comenzó cambiar el rumbo de Marvel en su calidad de editor, director artístico y redactor principal. A pesar que la DC era famosa, la Marvel centró la atención por sus personajes, logrando una numerosa familia de superhéroes defectuosos, con disminuciones físicas, rechazados y que tienen que trabajar e ir a estudiar. A principios de los 70´s Marvel superó en ventas a la DC.

"Son los años de la total imposición de la televisión en los Estados Unidos, de la carrera espacial, de Kennedy, del movimiento hippy, del feminismo activo, de las revueltas en los campus universitarios, de los movimientos de igualdad de los derechos civiles, de Malcom X y M. Luther King, de las drogas blandas y del LSD, de la transformación informática, de la guerra de Vietnam... etc., etc. Y la sociedad

[40] En marzo de 1948 el Dr. Fredric Wertham presidió el simposio *Psychopatology of Comic Books* (patrocinado por la Association for the Advacement of Psychotherapy), que se celebró en la New York Academy of Medicine. En este simposio Wertham afirmó que los comic books glorificaban la violencia y una "sexualidad agresiva y anormal". En el mismo mes de marzo de 1948 el *Collier´s Magazine* publicó un largo reportaje de Judith Crist ("Horror in the Nursery"),que recogía los planteamientos de Wertham; la gran difusión dada a estos planteamientos por el reportaje convirtió lo que hasta entonces habían sido actitudes y actividades limitadas, de grupos y personas, en un problema de interés público a nivel nacional. Este reportaje ha sido reproducido en 1992 por la revista *The Comic Book Marketplace* # 10. (Antonio Martín)

[41] Es el caso de Dell Comics, Gold Key, Harvey Comics, Charlton Comics, Archie Comics, Tower Comics, etc.

norteamericana está de nuevo en marcha aceleradamente, después del "parón" de años anteriores.[42]

Es aquí donde el comic tiene fuertes connotaciones políticas y sociológicas que van de acuerdo con el cambio profundo que sufría la sociedad estadounidense, esto favorece al auge del género de superhéroes quienes ven en ellos una nueva introducción a una moral más compleja y a momentos de tensión emocional, a partir de ello se produce una nueva carrera editorial, cuyos principales hitos los marcan la aparición de nuevos personajes y la reaparición de los viejos, como el supersoldado americano, el Capitán América.

La llamada *Edad de Plata* fue un recuerdo nostálgico de la *Edad de Oro*, algunos de sus exponentes fueron: Legión of Superhéroes en Adventure Comics, 1958; Green Lantern en Showcase, 1959; Hawkman en The Brave and the Bold, 1960; Justice League of America, 1960; Flash, 1961; Fantastic Four, 1961; The Incredible Hulk, 1962; Thor en Journey into Mistery, 1962; Spiderman en Amazing Fantasy, 1962; Dr. Solar, 1962; Iron Man en Tales of Suspense, 1963; Dr. Strange en Strange Tales, 1963; The Avengers, 1963; X-Men, 1963; Hawkman en Mystery in Space, 1963; reaparición de El Capitán América en Avengers, 1964; Daredevil, 1964; Teen Titans en The Brave and the Bold, 1964; reaparición de Blue Beetle, 1964; Thunder Agents, 1965; Silver Surfer en Fantastic Four, 1966; etc.

Como apreciamos, muchos de estos personajes son ahora las *estrellas* dentro de la industria actual, *Spiderman*, *Ironman*, *Captain America*, *The Avengers*, etc. a partir de los años 60 hasta los 70 y 80 estos personajes optienen un elevado auge editorial. Asimismo sus historias se abren a la crítica política y a temas coyunturales como el racismo, la contaminación ambiental, la corrupción y la pobreza. Incluso durante los años 1973 y 1974 se desarrolló una historia para la serie *Captain America* con abundante material y muchas referencias sobre la administración Nixon: el Capitán se enfrenta al *Committee to Regain America´s Principles* (CRAP), una clara alusión al *Comité para la Reelección del Presidente* fundado por Nixon para reunir los fondos necesarios para su campaña de reelección en 1972.

Nos vamos a las cifras: la edición de estas publicaciones (sobre todo las de superhéroes) alcanzan cifras elevadas, las colecciones alcanzan tiradas mensuales de 200.000 y 300.000 ejemplares: *"Hasta llegar a los varios títulos de mayor éxito, que logran tiradas que oscilan arriba y abajo entorno a los 900.000 ejemplares, caso, por ejemplo, de The Uncanny X-Men (La Patrulla X). Por supuesto son cifras sólo del mercado norteamericano, y a ellas hay que sumar el total de las tiradas de las*

[42] MARTÍN Antonio, *Sobre los comics de superhéroes y otras cuestiones.* En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.tebeosfera.com/Seccion/CDT/03/Superheroes2.htm

múltiples ediciones nacionales realizadas en los países de Europa, Centro y Sudamérica, Asia y Oriente."[43]

Es partir de estos momentos y para adelante que las principales editoriales, inmersas en una feroz competencia, comienzan a usar maniobras de marketing que dejan de lado al lector convencional, para estimular las ventas masivas de historietas en colecciones, con un aluvión de nuevos personajes, compilaciones y novelas gráficas.

Dentro de esta competitividad, incluso del ingreso de la Marvel a la Bolsa de Valores de Nueva York, tenemos que las historias de los comics traían a fieros y despiados vigilantes como superhéroes: *Flecha Verde*, *The Punisher*, *Wolverine*, *The Authority*, *The Ghost Rider*, etc. Las mayorías de estas nuevas historias ofrecen grandes dosis de violencia y sexo, y provenían de las compañías líderes como la Marvel y la DC, los ejecutivos y autores alegaban que sólo estaban satisfaciendo a su público: *"Los estudiosos del comic hablan de un público lector joven (13 y 25 años) y casi puramente masculino. Jhon Davis, un distribuidor mayorista comenta: "Los lectores son muchachos adolescentes, de modo que nos encontramos ante una gran ira reprimida. Están atravesando la pubertad y les gusta ver a personajes que vivan su propia agresividad. Las compañías responden a lo que quieren sus lectores." "*[44]

Para los años 80, Estados Unidos encaraba un incremento en la ola de crímenes, altibajos económicos y un sentimiento de impotencia. Los superhéroes bonachones no parecían relevantes y emergía una nueva sangre de antihéroes. En esta era "gris y turbulenta", viejos personajes tuvieron nuevos problemas: el abuso infantil fue revelado como la fuente de la ira de Hulk (Marvel), Batman (DC) fue reinventado como un oscuro y más violento vigilante y aún más, tuvo que tratar con el asesinato de su compañero, Robin.

Hacia finales de los 80´s y comienzos de los 90´s, saltaron a la palestra comics aclamados por la crítica, un ejemplo claro es el erudito, complejo, alusivo y ambicioso trabajo de Neil Gaiman *The Sandman*, lo cual mostraba que la mayoría de los lectores de cómics eran sofisticados y buscaban historias adultas.

Otros ejemplos a destacar son: *Watchmen* de Alan Moore, *Batman: Dark Night* de Frank Miller o el calificado por muchos como *"el comic de superhéroes del siglo XXI"*, *The Authority* de Warren Ellis y Bryan Hitch, estas historietas han marcado un antes y un después en los comics de superhéroes, dando un nuevo giro al género:

---

[43] Ibid.
[44] QUEENAM, Joe. *Los comics de la Zona Oscura.* En: Modulor número 5, Alter agencia de prensa, 1989; páginas 24-26.

los cómics ahora tratan frecuente y abiertamente con problemas políticos, sociales y sexuales de una manera brutal, moderna y sumamente impactante.

Aún así, a pesar de su crecimiento, la industria de los cómics por poco colapsa: muchos lectores veían los cómics como una inversión y llevaron al mercado hasta su nivel más bajo. Cuando eso ocurrió, la industria entera estaba cerca a la ruina y Marvel Comics anunció bancarrota y miles de tiendas de cómics fueron cerradas.[45]

A finales de los 90´s los comics books mostraron signos de recuperación, la Marvel Comics sobrevivió a la bancarrota y cayó bajo el mando de la compañía *Toy Biz* en las figuras de los ejecutivos Isaac Perlmutter y Avi Arad luego de un largo y penoso lío judicial.

Marvel racionalizó sus productos y buscó atraer a nuevos lectores a través de historias impactantes y explosivas. Mientras la DC comics continuó la competencia con Marvel ganándose la buena crítica de los fans por sus historias mucho más maduras en especial por la línea *Vértigo*, en el que destaca el trabajo de Gainman por *The Sandman*. Por otro lado, las editoriales independientes comenzaron a tener una presencia mucho más fuerte en esta última década, *Dark Horse* e *Image* han conseguido apoderarse de un cuarto del mercado con historias, héroes, heroínas y demás personajes llenos de extrema violencia y sexualidad, siendo un atractivo para adolescentes. Además, desarrollaron otra alternativa al presentar historias ya no de superhéroes, sino títulos o adaptaciones de películas y shows de televisión.

En estos últimos años los superhéroes han ganado nueva popularidad gracias a la televisión y el cine. Dichos medios los han revivido y convertido en *estrellas del séptimo arte*, mientras que sus aventuras sobre las páginas de los cómics encuentran mayor relevancia en la vida moderna: los cómics se convierten, nuevamente, en el lugar para explorar lo mejor y lo peor de la humanidad, enfrentándose a partir de un 11 de septiembre con la realidad de la propia *naturaleza humana*: el poder hegemónico de las superpotencias, el terrorismo, el suicidio, y los asesinatos en masa.

[45] COMIC BOOK SUPERHEROES UNMASKED, A&E Television Network, 2003.

Capítulo III
El 11 de septiembre de 2001

3.1 Terrorismo

A lo largo de la historia el terrorismo ha aparecido una y otra vez en el quehacer humano. En un sentido amplio, el terrorismo es el uso del terror en un acto o una amenaza de violencia contra individuos o grupos para cambiar el resultado de algún proceso político o social.

Con respecto al origen, es a partir del siglo XII cuando un grupo ismailí de musulmanes shíies llevó a cabo los primeros actos terroristas contra musulmanes suníes. Eran la secta de los *Asesinos*, la palabra se deriva del árabe *hassasis*, o *hashischin* (bebedor de hasis o haschisch, una droga vegetal), los *Asesinos* eran campesinos jóvenes reclutados[1] por *Hasani Sabbah*[2], a quien se le llamaba "El Viejo

[1] Según el relato de Marco Polo, Hasani Sabbah vencía las voluntades de sus adeptos dándoles hachís en sus manjares, tras lo cual les arengaba diciéndoles, que él, señor poderoso entre los dioses, les llevaría a conocer el paraíso. Una vez dormidos estos jóvenes eran llevados a un valle existente entre los límites de la fortaleza donde crecían los mejores frutales y flores, corrían fuentes de agua clara, pájaros exóticos, animales dóciles y maravillosos y estaba poblado por las más hermosas de las mujeres. Todo puesto a su alcance para uso y disfrute, sin límites.
Al recobrar la conciencia ante tales visiones, creían firmemente estar en el paraíso. *El Viejo de la Montaña* les dejaba disfrutar de esa vida placentera hasta que tuviera necesidad de sus servicios, para cualquier atentado contra la vida de algún jerarca que se le hubiera ocurrido. Entonces por el procedimiento inverso, después de introducir en sus comidas el mismo tipo de narcótico; eran traídos a su presencia y con gran pesadumbre los incautos arrancados del "paraíso" de aquel modo abrupto, estaban dispuestos cumplir cualquier misión, por difícil que fuera, con tal de regresar allí... Tras lo cual, con la promesa de retornar al vergel primigenio, de modo indefinido, el Viejo les encargaba la tarea para la que habían sido escogidos. Motivados por tal recompensa, según Marco Polo, estos suicidas ponían un empeño feroz en conseguir el logro de su misión.

[2] *"Jefe de los ismalíes de Persia (1056-1124), llamado el Cheik (el Jeque) o el Viejo de la Montaña (el primero de los designados bajo este nombre) y fundador de la secta siria de los Asesinos. Dueño de la ciudadela inexpugnable de Alamut, en el Kuhistán o Kohistán (1090), la cual le sirvió de base para fundar un pequeño Estado independiente. Escribió numerosas obras en persa, destruídas con la conquista de aquella fortaleza por los mongoles (1251)"*
DICCIONARIO ENCICLOPEDICO ILUSTRADO SOPENA. Tomo 3. Barcelona, Editorial Ramón Sopena, primera edición, 1986; página 2097.

de la Montaña", para servir a sus fines terroristas: matar a los príncipes y capitanes cristianos durante la época de la expansión musulmana en Europa y de las Cruzadas cristianas en Tierra Santa. Siglos más adelante, en Irlanda, grupos protestantes y católicos se aterrorizaban mutuamente durante la Reforma en 1798.

La definición de terrorismo, siguiendo el *Diccionario de la Lengua Española*, es la siguiente: *"(del Latín terror) m. Dominación por el terror.// Sucesión de actos de violencia ejecutados para infundir terror",* históricamente el terrorismo se sitúa en la *"época durante la Revolución Francesa en que eran frecuentes las ejecuciones por motivos políticos*".

La definición jurídica del terrorismo, de acuerdo al diccionario de ciencias jurídicas, políticas y sociales de Manuel Osorio, es: *actos de violencia en contra de personas, la libertad, la propiedad, la seguridad común, la tranquilidad pública, los poderes públicos y el orden constitucional o contra la administración pública"*.

Los militares toman al terrorismo como un método de posesión del estado *: "el terrorismo es una serie de actos de violencia, destinados a infundir terror por medio de la eliminación de personas. Crea un estado físico y espiritual que prepara a la población para su captación y conquista y que facilita su dominación. El terrorismo tiene un objetivo aparente y sin mayor sentido en sí mismo, como es la difusión del miedo, pero su finalidad real pasada es, juzgar al pueblo, a través de la aplicación de un metodología activa y esencialmente torturante"*.

En su forma moderna, el terrorismo sistemático recibió un gran impulso a finales de los siglos XVIII y XIX con la propagación de ideologías y nacionalismos seculares tras la Revolución Francesa. Adeptos y detractores de los valores revolucionarios utilizaron el terrorismo tras las Guerras Napoleónicas. El nacionalismo imperialista que en Japón condujo a la restauración Meiji en 1868 estuvo acompañado de frecuentes ataques terroristas al shogunado Tokugawa.

En el sur de los Estados Unidos de América, se creó el *Ku Klux Klan* tras la derrota de la Confederación Sudista en la Guerra Civil estadounidense (1861-1865) para aterrorizar a los antiguos esclavos y a los representantes de las administraciones de la reconstrucción impuesta por el Gobierno Federal.

En toda Europa, a finales del siglo XIX, los partidarios del anarquismo realizaron ataques terroristas contra altos mandatarios o incluso ciudadanos corrientes. Una víctima notable fue la emperatriz Isabel, esposa de Francisco José I, asesinada por un anarquista italiano en 1898.

El movimiento revolucionario ruso existente antes de la I Guerra Mundial tuvo un fuerte componente terrorista. En el siglo XX, grupos como la Organización Revolucionaria Interna de Macedonia, la Ustashi croata, y el Ejército Republicano

Irlandés (IRA) realizaron a menudo sus actividades terroristas más allá de las fronteras de sus respectivos países. Recibían a veces el apoyo de gobiernos ya establecidos, como fue el caso de Bulgaria o de Italia bajo el líder fascista Benito Mussolini. Este tipo de terrorismo nacionalista apoyado por el Estado provocó el asesinato de Francisco Fernando de Habsburgo en Sarajevo en 1914, lo que dio origen a la I Guerra Mundial.

En 1960 comienza una nueva oleada de terror cuyos orígenes se remontan en conflictos árabes-israelíes en el Oriente Próximo, grupos radicales judíos aterrorizan a comunidades árabes de una manera sistemática. En 1970 se expulsan guerrillas palestinas de Jordania siendo conmemorada esta fecha con la creación de un grupo extremista "Septiembre Negro".

Sin embargo el terrorismo avanzó más allá del Medio Oriente, haciéndose evidente en los 60´s en tres naciones industrializadas y cuya transición del autoritarismo a la democracia, tras la II Guerra Mundial fue más traumática y rápida: Alemania Occidental, Japón e Italia. En otros países occidentales surgieron grupos de izquierda radicales a menudo financiados por gobiernos comunistas durante la guerra fría.

En Latinoamérica los movimientos terroristas tuvieron sus orígenes en antiguas tradiciones y conflictos políticos, se creó movimientos de guerrillas urbanas, ya que las actividades terroristas se desplazaron del campo a la ciudad. Sendero Luminoso, movimiento político en el Perú, usó tácticas muy sangrientas con el objeto de desestabilizar el Estado.

Ahora, dependiendo de la razón (expansión del comunismo, independentismo en Europa y la aparición de doctrinas fundamentalistas étnico religiosas), surgen movimientos terroristas de distinto tipo: ideológico, de reivindicación étnica e independentistas y los fundamentalistas religiosos.

En el caso de la aparición del terrorismo ideológico, este se acrecienta después del triunfo socialista en países como la ex URSS, China, Cuba, etc. La forma como conquistan el poder se dio no solamente a través de una acción política legal sino generalmente gracias a la participación de movimientos terroristas y de otro tipo conocidos como *guerrillas*.

Los grupos de reivindicación étnica o independentistas (etnoseparatistas), son los más antiguos y sus acciones se remontan muchos siglos atrás. Son grupos dirigidos por una cúpula que representa una minoría étnica o cultural, la cual busca de distintos modos una vía para que la mayoría atienda demandas que considera son necesarias (cultura, gobierno autónomo, etc.). La mayoría de veces, tal

exigencia es la separación de la mayoría para formar un nuevo gobierno, por eso también se les considera separatistas.

El terrorismo fundamentalista incluye a grupos cuya finalidad es reivindicar un grupo que profesa un determinado tipo de religión. Ligado con el terrorismo etnoseparatista, es uno de los que genera mayor terror por lo violento y hasta, a veces, irracionales métodos.

A esta clase pertenecen los grupos radicales musulmanes (aunque existen de otras religiones como la católica, protestantes, etc. que profesan también tendencias radicales) los cuales surgen a raíz de Mawlana Abu'l A'la Mawdadi (1903-1979), quien dio las bases ideológicas, filosóficas y sobre todo religiosas en la cual se basarían todos los grupos islámicos fundamentalistas. Fue además el fundador del primer grupo fundamentalista: *El Jamaat i Islami*.[3]

3.2 El resurgimiento islámico

El islamismo es una doctrina que demanda la adhesión total de los humanos a la ley sagrada del Islam y rechaza en la medida de lo posible cualquier influencia exterior. Muestra hostilidad hacia los no musulmanes y, muy especialmente, hacia el mundo occidental, tratando de convertir el Islam, una religión y una cultura, en una ideología político-religiosa. Para entender el conflicto entre el Islam y Occidente habría que hablar del resurgimiento islámico en el siglo XX y, en especial, algunos conceptos del Islam.

El Islam significa *sometimiento,* surgió en el primer tercio del siglo VII como una religión de creencias sencillas, livianas obligaciones y escaso bagaje intelectual, pero con una nítida convicción de verdad incontrastable y fuerte aptitud expansionista. Fue predicado por Mahoma (Muhammad), en el año 622 estableció los pilares del Islam en Medina y proclamó la hermandad de todos los musulmanes en una sociedad confesional.[4]

El Corán es el libro básico del Islam, *"la suprema revelación esta contenida en el Corán. Palabra que puede traducirse como canto sacro, (...) un ritmo sencillo y sobrio*

[3] Significa Comunidad Islámica fundado por el indio Abul Ala Mawdudi, es un movimiento desarrollado en los años 30 y 40 del siglo XX, éste movimento culpa al imperialismo modermo y a los dirigentes occidentalizados de la mayoría de los problemas de su país. Su visión del Islam es una alternativa como ideología alternativa para el Estado y la sociedad.

[4] TORRES DULCE, Miguel. *Islam: Una Religión monoteísta, totalizante y en expansión*, en: Revista Palabra, número 447-448, agosto de 2001.
En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.conoze.com/doc.php?doc=1449#findocumento

que ayuda a memorizar. Escrito en árabe, su autor es Alá. El Corán rige la vida privada y pública de los musulmanes (...).”[5]

El Islam es una religión totalizante. Pretende incluir a todo hombre y a todo lo humano, cualquier otra religión es apostasía, pues *“toda persona nace musulmana, pero a veces los padres o la educación los pervierten”*. Islam y religión son sinónimos. La guerra santa, yihad, es otra de las obligaciones del Islam. Tiene dos variantes: la gran yihad o lucha interior contra las malas costumbres del alma, y la pequeña yihad o guerra contra los infieles, si ponen en peligro la paz o seguridad de la comunidad islámica.

El Islamismo es muy diferente del Islam tradicional, es una ideología surgida en el siglo XX y que responde a problemas de una sociedad junto a los problemas económicos, sociales y políticos. Aunque arrastra a mucha población pobre, sus dirigentes no pertenecen a los estratos más humildes de las sociedades musulmanas, son más bien reclutados entre clases medias relativamente prósperas y cultas. La revolución islámica en Irán en 1979 permitió el acceso del Islamismo al poder político por primera vez en la historia. Otros países como Sudán y Afganistán establecieron sistemas similares.

En 1979 se produjo la revolución islámica en Irán a mando de Sayed Ruhollah Mussavi Jomeini, este acontecimiento se convirtió en un factor de creciente inestabilidad en los países musulmanes y, para Occidente, una nueva amenaza terminada la guerra fría. El resurgir islámico es esencialmente una lectura política de los textos sagrados del Islam y una reacción contra el proceso anómalo de modernización y occidentalización de las sociedades musulmanes contemporáneas.[6]

Entre las causas principales del resurgimiento islámico podemos citar: el hecho de que se usa -a lo largo de la historia del Islam- a la religión como vía para expresar la identidad y lealtad comunitaria, la institución de la comunidad de fieles (*Umma*) como estructura político-religiosa, el ignorar su realidad sociocultural y tratar de copiar modelos democráticos y liberales, las frustraciones producidas por la modernización acaparada por las élites, crisis por la creación del Estado de Israel y las guerras árabe-israelí, el incremento del odio hacia Occidente (en especial por Estados Unidos) por parte de poblaciones pobres del mundo árabe y musulmán después de la guerra del golfo (muchos de estos pueblos se sentía orgullosos de Sadam Hussein y su desafío a Occidente, además de sentirse humillados por la

[5] TORRES DULCE, Miguel. *Islam: Una Religión monoteísta, totalizante y en expansión*, en: Revista Palabra, número 447-448, agosto de 2001.
En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.conoze.com/doc.php?doc=1449#findocumento
[6] ESCRIBANO Lidia, *El Fundamentalismo Islámico*. Madrid, Huertas Industrias Gráficas S.A., 2001; página 95.

presencia militar norteamericana en Arabía Saudí cuna de lugares del Islam), los conflictos de Bosnia y Chechenia (Occidente fue renuente a ayudar a las poblaciones musulmanas sometidas a limpieza étnica por el motivo oculto de no querer un Estado islámico dentro de Europa), el incremento de la riqueza por el petróleo en los años 70 que les otorgó un peso internacional y las desiguales relaciones económicas que confinan a los países árabes y musulmanes a la periferia del capitalismo.

Por los hechos nombrados, la expansión y difusión del Islam comienza a tener un atractivo creciente, obligando a los gobiernos e instituciones de países musulmanes a promover el islamismo y reafirmar el carácter religioso del mismo. *"El Islam reaparece como una ideología totalizante que quiere englobar cada uno de los aspectos de la vida, impregnándola tanto por abajo, en la sociedad, como por arriba, en el Estado, de modo que ningún sector de la existencia quede fuera de su influencia".* [7]

Los movimientos islamistas actuales presentan muchas posiciones que van desde diferentes grados de moderación al radicalismo y a la violencia revolucionaria; al igual desde el rechazo a Occidente a atacar y exterminar todo lo que tenga que ver con éste. Citando ejemplos como el atentado en 1998 contra la embajada estadounidense en Kenya y Tanzania, golpeando el corazón del capitalismo en 1993 con una bomba en el Centro Mundial de Comercio (World Trade Center) y asesinado turistas extranjeros en 1992 en Egipto.

La ocupación de Kuwait en 1991 por fuerzas militares norteamericanas tuvo consecuencias militares, económicas y políticas para Arabia Saudí, éste hecho puso en el mapa a quien ahora es enemigo número uno de Estados Unidos, Osama Bin Landen.

Bin Laden es reconocido como un héroe de la guerra de Afganistán contra Rusia, se le ha dado el sobrenombre de banquero del terrorismo y a través de una compleja red de sociedades internacionales se dedica a sostener a cualquier organización integrista musulmana que requiera ayuda.

La presencia de tropas norteamericanas en Arabia Saudí después de la Guerra del Golfo fue considerada por Bin Laden como afrenta religiosa y se convirtió en el principal motivo para que se declararse el *yihad* (guerra santa) contra la presencia de occidente en su reino y cortar todo interés norteamericano. Bin Laden nunca perdonó la presencia de la milicia estadounidense en su país y el ataque a Irak, en 1996 Bin Laden se manifestó públicamente a la monarquía Saudí para que se

[7] Ibid.; página 95.

expulsaran las tropas interventoras produciéndose tres meses después un atentado en una instalación militar en Riad en la capital del país. Estados Unidos y Arabia Saudí presionaron a Sudán para que se expulsara a Bin Laden (se encontraba allí después de romper relaciones con la monarquía), éste se vio obligado a refugiarse en Afganistán.

En 1998 editó un decreto (*fatua*) declarando la guerra a los Norteamericanos: *"porque América ha encabezado una cruzada contra el Islam, enviando miles de soldados a la tierra de las mezquitas sagradas, entrometiéndose en sus asuntos y en la política saudí y apoyando a su régimen opresivo, tirano y corrupto"*[8]*,* el 16 de junio de 1998, voló un explosivo en la base militar de Dahram y se produjo un atentado en Kenya y Tanzania que provocó 213 muertos, 12 eran norteamericanos. La exigencia de Bin Laden radica en que las tropas de los Estados Unidos abandonen las tierras santas del Islam.

Mientras Norteamérica continuaba con su política intervencionista militar, económica y política en los países árabes, se formaba una imagen errónea de la cultura musulmán: los problemas de imagen de los árabes-musulmanes estaban ligados a conflictos como el árabe-israelí, al mantener los Estados Unidos una preocupación por la supervivencia de Israel y su influencia en la vida económica, académica e intelectual han forjado la imagen contemporánea de lo árabe y lo Islam de una manera completamente negativa.

La cinematografía estadounidense contribuyó a la creación de dicha inexactitud al señalar a los musulmanes como personas políticamente ingenuas, plutócratas sin escrúpulos o terroristas enloquecidos. Todos estos estereotipos han causado ataques contra árabes-norteamericanos en diversas regiones de Estados Unidos.

En el plano político, Norteamérica y sus incursiones en países musulmanes siempre le han dado importancia al plano geopolítico como en el caso de Afganistán, donde el movimiento integrista musulmán de los talibanes se hizo fuerte gracias a la ayuda generosa de la misma Norteamérica, Pakistán y Arabia Saudí.

Un punto importante que hay que señalar es la percepción distorsionada que Occidente tiene del Islam y el mundo árabe, reforzadas por el estereotipo negativo, el extremismo islámico, el cierre de fronteras para evitar esa "invasión" por parte de musulmanes, brotes de racismo, xenofobia y una falta de apertura sociopolítica y económica para estos países.

[8] Ibid.

3.3 Osama Bin Laden y Al Qaeda

Al Qaeda (traducido de árabe como *La Base*) es una organización terrorista que apoya actividades de extremistas islámicos alrededor del mundo. Su fundador, líder y mayor contribuidor es Osama bin Laden, millonario de origen saudí. Fue fundada en 1988 con el fin de expandir el movimiento de resistencia contra las fuerzas soviéticas en Afganistán en un movimiento pan-islámico.

El origen de la red y de su nombre está en el refugio para luchadores árabes que había en la localidad pakistaní de Peshawar desde 1979; ese lugar de encuentro entre guerrilleros era conocido como "La Base". El hecho de que la organización terrorista se denomine también así se debe a que no sigue el modelo convencional, sino que se estructura en células independientes dirigidas por un mando central o base.[9] Desde el principio, Al Qaeda se estableció como el bloque donde podían integrarse los grupos extremistas islámicos armados que habían participado en la lucha contra la invasión soviética de Afganistán. La mayoría de sus miembros eran, por tanto, veteranos de aquella guerra. El objetivo de Al Qaeda es reunir a todos los musulmanes bajo un mismo gobierno regido en forma estricta bajo el Islam. Para ellos, aquellos gobiernos que no se ajustan a esta política deben ser derrocados, así también considera a Estados Unidos como el principal enemigo del Islam, y ha llamado a todos los musulmanes a embarcarse en la *yihad*, entendido como guerra santa, contra los Estados Unidos, y a matar a civiles y militares estadounidenses.

A principios de la década de 1980, Bin Laden comenzó a formar la red que se transformaría en Al Qaeda. Reunió a los *muyahidín* (combatientes), el movimiento de resistencia musulmán que combatía al gobierno de Afganistán que era respaldado por la Unión Soviética. A fines del los 80, Bin Laden fundó Al Qaeda con el propósito de derrocar a aquellos gobiernos que violaban, o se oponían, al derecho islámico. Desde entonces, muchos extremistas miembros de los muyahidín se han asociado con la red. Otros grupos terroristas islámicos también se han alineado con Al Qaeda. Los investigadores creen que el grupo tiene un comando y un control central que analiza, discute y aprueba o rechaza los ataques y toma las decisiones más relevantes. La sede estuvo desde 1989 en la ciudad pakistaní de Peshawar, hasta que el exilio de Bin Laden obligó a trasladarla a Sudán dos años más tarde.

---

[9] TEJERO, Luis. *Al Qaeda: El Terrorismo que cambió el mundo*, en: Todopolítica.com, Julio, 2003. En la siguiente dirección telemática (URL):
http://www.todopolitica.com/reportajes/?n=al_qaeda/organizacion

La organización ha construido campos para aquellos militantes musulmanes repartidos por el mundo, entrenando a miles en técnicas paramilitares. Sus agentes se han involucrado en numerosos ataques terroristas, como la destrucción de las embajadas estadounidenses en Nairobi, Kenia, y Dar es Salaam, Tanzania en 1998, y el ataque suicida con bomba contra el buque de guerra estadounidense USS Cole en las costas de Yemen, en 2000.

En 2001 se creía que Bin Laden y otros líderes de Al Qaeda se encontraban bajo la protección de los talibanes, un grupo islámico que controlaba la mayor parte de Afganistán. El 11 de septiembre de ese mismo año, 19 posibles militantes de Al Qaeda llevaron a cabo los ataques del 11 de septiembre contra el Centro Mundial de Comercio (World Trade Center), el Pentágono y la Casa Blanca usando aviones comerciales como armas. Estados Unidos respondió atacando a fuerzas talibanes y de Al Qaeda en Afganistán, matando y capturando a miles de militantes y obligando al resto de sus líderes a sumirse en la clandestinidad. A pesar de la subsiguiente captura de varios de sus miembros claves (incluyendo el militante que supuestamente planeó y organizó los ataques del 11 de septiembre), se cree que Al Qaeda y sus simpatizantes continuaron efectuando actos de terrorismo alrededor del mundo, como el secuestro y brutal asesinato de un periodista estadounidense a comienzos de 2002, y el bombardeo de un club nocturno en la isla de Bali en Indonesia ese mismo año, matando a cientos de personas. Dos años y medio después de los atentados del 11 de septiembre, Al Qaeda se atribuiría la autoría de los atentados con bomba a trenes en Madrid, España el 11 de marzo de 2003.

A continuación un listado de las principales actividades y atentados terroristas atribuidos al grupo Al Qaeda[10]:

- 1993: Primer atentado contra el Centro Mundial de Comercio (World Trade Center) coche bomba en los sótanos que provocó seis muertos y más de mil heridos. El gobierno de los Estados Unidos atribuyó la responsabilidad a Osama Bin Laden. También se le acusó también del derribo de tres helicópteros en Mogadiscio (Somalia) ese mismo año.
- 1994: Avión de las líneas aéreas filipinas es bombardeado por guerrilleros de Al Qaeda.
- 1995: Varios supuestos miembros de Al Qaeda son detenidos al ser sospechosos de intentar atentar contra el Papa Juan Pablo II.

[10] Ibid.

- 1996: Un camión bomba estalla en un campamento militar en Arabia Saudí acabando con la vida de diecinueve soldados norteamericanos e hiriendo a más de cuatrocientos. El Gobierno de Sudán expulsó a Osama Bin Laden bajo presión de los Estados Unidos. Osama Bin Laden y sus seguidores se reubicaron en Afganistán (primero cerca de Jalalabad y después en Kandahar), que estaba casi totalmente controlado ya por los talibán. Con éstos, el multimillonario saudí tenía en común las interpretaciones ultraortodoxas del islam suní.
- 1998: Diez años después de la fundación de Al Qaeda, su líder promulgó una *fetua*[11], afirmando que *"la decisión de matar a norteamericanos y sus aliados, civiles y militares, es un deber individual de todo musulmán"*[12]. Era un llamamiento a los musulmanes de todo el mundo para rebelarse contra el poder de Norteamérica y atacar objetivos occidentales de todo tipo. Los primeros resultados de la *fetua* se vieron plasmados en la explosión de dos coches bomba contra las embajadas de EEUU en Nairobi (Kenia) y Dar es Salam (Tanzania), que provocaron más de doscientas muertes e hirieron a miles de personas. La reacción norteamericana consistió en bombardear con misiles las bases terroristas en Afganistán, aunque no consiguieron acabar con la vida de Osama Bin Laden. Ese mismo año, Al Qaeda se fusionó con la Yihad Islámica de Egipto, ampliando las posibilidades de acción y organización de la red terrorista.
- 2000: En octubre de este año, una lancha bomba atacó en Aden (Yemen) al destructor estadounidense *Cole*, causando la muerte a diecisiete soldados y provocando casi cuarenta heridos. El gobierno estadounidense no tomó ninguna medida efectiva contra la red terrorista.

[11] *"Una fetua no es más que una opinión sobre la ley islámica emitida por un estudioso (…)"* DAVIS, Joyce M. *Mi cuerpo es un arma*. Argentina, Ediciones B, primera edición, febrero 2004; página 172.

[12] El mensaje de Bin Laden decía en febrero de 1998*: "El mandato de matar estadounidenses y sus aliados –civiles y militares- es una deber individual de todo musulmán que pueda hacerlo en cualquier país en el que sea posible, con el fin de liberar la mezquita de al-Aqsa y la mezquita sagrada [La Meca] de su control y de que sus ejércitos abondonen todas las tierras del islam, derrotados y sin capacidad para poder amenazar a algún musulmán. Ello concuerda con las palabras de Dios Todopoderoso: "y luchad juntos contra los paganos, así como ellos lucharían todos juntos contra vosotros" y "lucha contra ellos hasta que desaparezcan el desorden y la opresión y prevalezca la justicia y la fe en Dios.""*. Ibid.; página 43.

3.4 El atentado del 11 de septiembre de 2001

El 11 de septiembre de 2001, a las 8:45 de la mañana un grupo terrorista, conformado posiblemente por militantes de Al Qaeda, tomó el mando de un avión de American Airlines, un Boeing 767 comercial, que viajaba de Boston a Los Ángeles y lo estrelló contra la torre norte del World Trade Center, en la ciudad de Nueva York; quince minutos más tarde, un segundo avión secuestrado, se estrelló contra la torre sur. Fue el peor ataque sufrido por Estados Unidos en su historia, dejó más de 3.000 fallecidos y un impacto mediático sin precedentes, la contundencia de este acto contra la mayor potencia económica y militar del planeta ha tenido como consecuencia "*el incremento de la sensación de inseguridad por parte de la población de los países occidentales*[13] *-el miedo a volar todavía sigue presente en muchos casos- y la reestructuración del orden político internacional debido al choque de civilizaciones: las tensiones entre el islam y Occidente (como producto de la desconfianza mutua) son ahora más evidentes que nunca"*[14].

Chomsky considera este hecho como un evento histórico no a partir de su escala o en término de proporciones sino porque cambió el *objetivo al que apuntaban las armas*, era la primera vez desde 1814, los británicos quemaron Washington, en que los Estados Unidos eran atacados en su territorio nacional. La analogía que se hizo con *Pearl Habor,* Chosmky la considera incorrecta ya que los japoneses bombardearon bases militares que se encontraban en colonias estadounidenses y no en territorio nacional. Aunque las comparaciones que se hicieron en los días que siguieron al atentado respondían a un espíritu propagandístico[15] para incentivar la agresión como respuesta: *"No cabe duda de la profunda emoción y el horror con que la nación experimentó el primer ataque serio de sus enemigos al territorio estadounidense. La constante invocación de analogías con "Pearl Habor" inevitablemente suscitó la necesidad de responder la agresión y prepararse para la guerra."*[16]

---

[13] Sin embargo la seguridad de los norteamericanos no estaba asegurada despues de todo antes del 11 de septiembre. El cineasta Michael Moore en su documental *Fahrenheit 9/11* prueba que George W. Bush recortó el financiamiento del FBI contra el terrorismo el día 10 de septiembre de 2001 y que el 6 de agosto del mismo año se le entregó un informe donde decía que Bin Laden estaba preparando un ataque contra suelo norteamericano por medio del secuestro de aviones, Bush hizo caso omiso a este documento.

[14] TEJERO, Luis. *Al Qaeda: El Terrorismo que cambió el mundo*, en: Todopolítica.com, Julio, 2003. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.todopolitica.com/

[15] *"La reanimación de los mitos del pasado y la creación de los mitos del provenir caracterizan, desde entonces, a las propagandas fascistas, sea la de Hitler, la de Mussolini o la de Franco (…)"*
DOMENACH, Jean Marie, La propaganda política. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, segunda edición, octubre 1963; página 91.

[16] KELLNER, Douglas, *Medios de Comunicación y Guerra,* en: Signo y Pensamiento, Bogotá, número 40, Pontificia Universidad Javeriana 2002, volumen XXI, páginas 9-18.

¿Cuáles fueron las causas del ataque?, Taher Masri, antiguo primer ministro de Jordania, en una entrevista de noviembre de 2001, considera que el respaldo norteamericano a los gobiernos de Egipto, Jordania y Arabia Saudí están relacionados con el acontecimiento: *"Parte de lo que sucedió el 11 de septiembre responde al sentimiento de que Estados Unidos apoya a Israel y de que Israel ha estado humillando a todos los árabes. Pero hay un elemento añadido en el hecho que estas diecinueve personas de los aviones no sólo protestaban contra Estados Unidos, sino contra la situación interna en sus propios países (…) La falta de democracia es la clave aquí. Sufrimos de muchas cosas debido a que en la mayoría de países árabes las decisiones las toma un solo hombre. No hay decisiones colectivas."*[17], es justamente el apoyo norteamericano a estos países lo que origina el odio y la rabia de extremistas como Mohammad Atta[18], a quien se le consideró como el líder de los secuestradores en el atentado del 11 de septiembre.

Chomsky afirma que el ataque se relaciona con lo que los musulmanes llaman la invasión norteamericana a Arabia Saudí después de la Guerra del Golfo. Estados Unidos estableció bases permanentes, lo que era análogo a la invasión de la Unión Soviética en Afganistán, *con la diferencia de que Arabia Saudita es más importante. Es el país que alberga los lugares más sagrados del Islam*.

De la misma manera los sentimientos de los líderes islámicos manifiestan un rechazo hacia Estados Unidos por sus acciones en todo el mundo: el jeque Ahmed Yassín en una entrevista manifestó *que "En primer lugar, Estados Unidos siempre ha violado las leyes al respaldar a gente que viola leyes. Y Estados Unidos ha tomado por la fuerza los recursos de otros pueblos y ha apoyado a otros que dañaban al pueblo y ocupaban su tierra. Ha apoyado las políticas de ocupación de*

---

[17] DAVIS, Joyce M. *Mi cuerpo es un arma*. Argentina, Ediciones B, primera edición, febrero 2004; página 157.

[18] Mohamad Atta de 33 años formaba parte de una celula terrorista que radicaba en Hamburgo (Alemania), donde estudiaba y vivía con su primo Marwán al-Shehhi, las autoridades creen que pasaron meses o años planeando los ataques del 11 de septiembre. Atta era ciudadano egipcio, hijo de un abogado, contaba con varios alias: Mehan Atta, Mohammed al-Amir, Awad al Sayyid Atta y Muhammad Muhammad al-Amir Awad al-Sayad. Ninguna autoridad egipcia lo tiene fichado ni contaba con indicios que lo implicara con organizaciones extremistas, posiblemente Atta se unió a extremistas isámicos al abandonar Egipto. Se cree que organizó y coordinó la operación con ayuda de Bin Laden y Al Qaeda, entre los secuestradores se encontraban Atta y su primo Marwán al-Shehhi, al que las autoridades norteamericanas consideran sospechoso de pilotear el vuelo 175 de United que chocó contra la torre sur, minutos depués de que el vuelo de American, piloteado por Atta, se estrellara contra la norte. De julio a diciembre de 2000, Atta y otros sospechosos de los secuestros, tomaron lecciones de vuelo e incluso intentaron adquirir una avioneta.(…) Sea cual fuere el papel o la motivación de Atta, él y los suyos sabían que morírian en los atentados, tratando de matar al máximo número posible de inocentes (…). Es probable que en un determinado momento, Bin Laden suministrara fondos a Atta o que procurara a sus hombres formación, equipo o refugio en Afganistán desde el que Atta pudiera planificar su operación. Lo que es indiscutible es que ambos hombres compartían un mismo odio por Estados Unidos e Israel y estaban decididos a tratar de derrocar gobiernos en Oriente Próximo a los que consideraban corruptos y despóticos.
Ibid.; páginas 149-152.

otros contra aquellos que trataban de resistir y luchar por sus derechos. Todas sus políticas han sido injustas, tanto las económicas como las políticas."[19]

Las causas de atentados de este tipo radican en las políticas intervencionistas norteamericanas, la presencia de sus tropas en Arabia Saudí y otros territorios islámicos incumpliendo su promesa de retirarse una vez acabado conflicto del Golfo, el respaldo a Israel, décadas de colonialismo occidental, el apoyo a líderes árabes considerados corruptos y déspotas: *"Para ellos personas como el presidente egipcio Hosni Murabak y los príncipes de la dinastía Saud en Arabia Saudí son apóstatas que merecen la muerte."*[20], las sanciones económicas impuestas al gobierno iraquí antes de la invasión y la invasión misma fundamentada en engaños[21], a un estado que era soberano, finalmente los Estados Unidos controlan y explotan recursos en las regiones del Medio Oriente, en especial el petróleo.

La invasión en Arabia Saudí fue una afrenta religiosa, según entendida por los fundamentalistas, que se convirtió en el principal motivo por el que Bin Laden declaró su guerra santa contra la presencia occidental y contra todo interés norteamericano[22], en especial por su política económica capitalista que cortaba de recursos a la región y empobrecía a las ciudades en conflicto por las guerras internas, además de la presencia de un antagonismo que parece irremediable entre Islam y Occidente expresado en la contraposición entre valores laicos y religiosos, el resentimiento por el dominio occidental de la estructura política poscolonial de los países musulmanes y el impacto del resurgimiento islámico.

---

[19] DAVIS, Joyce M. *Mi cuerpo es un arma*. Argentina, Ediciones B, primera edición, febrero 2004; página 189.

[20] Ibid.; página 320.

[21] Dentro del documental de Michael Moore, Fahrenheit 9/11, hay un estracto de una entrevista a Richard Clarke, zar antiterrorista de los gobiernos de Clinton y Bush, en la cual manifiesta: *"El Presidente de forma intimidatoria, nos dejó a mí y a mi equipo de trabajo con la clara indicación de que quería que volviéramos con una respuesta en la cual involucrára a Irak con los atentados. Porque ya habían planeado hacer algo con Irak, antes de que llegara a la presidencia (…) Fue Irak, Saddam, averidua y ven a mí (…) no me preguntó nada sobre Al Qaeda. (…) Hablamos de bombardear la estructura de Al Qaeda en Afganistán, me dijo que no habían buenos objetivos en Afganistán, "bombardeemos Irak", le dijimos que Irak no tenía nada que ver con esto y eso no le hizo mucha diferencia."*

Aquí algunas de las declaraciones de Bush y su ex secretario de Estado, Collin Powell sobre la guerra en Irak: *"Saddam Hussein ha llegado muy lejos, gastando sumas de dinero, tomando grandes riesgos en construir y mantener armas de destrucción masiva" "Saddam Hussein está determinado en conseguir una bomba nuclear" "Trincheras activas de municiones químicas, facilidades de producción móviles", "Saddam ayuda y protege a los terroristas, incluidos a los miembros de Al Qaeda"*, etc. por supuesto luego de la invasión, nada de esto pudo ser demostrado.

[22] ESCRIBANO, Liliana *El Fundamentalismo Islámico*. Madrid, Acento Editorial, 2001; página 91.

3.5 La respuesta Norteamericana

Pocos días después del atentado todos los vuelos comerciales y privados fueron cancelados, sin embargo se permitió la salida del país de la familia Bin Laden y numerosos sauditas, en total 142 y 24 miembros de la familia Bin Laden. La razón de esta acción por parte del gobierno era precisamente por la relación de negocios que mantenía la familia Bush con los Bin Laden desde hace más de 30 años. Entre las compañías beneficiadas con el 11 de septiembre estaba el conglomerado internacional "Carlyle Group", en el sector de defensa. George W. Bush y George H. Bush trabajan para el conglomerado, el mismo que cuenta a la familia Bin Laden entre sus inversionistas.[23]

El 16 de septiembre el *New York Times* informó que los Estados Unidos había solicitado la interrupción de la ayuda humanitaria a la población civil de Afganistán y la amenaza de acciones militares después de los atentados obligó a que se retirasen los asistentes que llevaban a cabo las labores de ayuda humanitaria. En octubre el programa se reinició con el envío de alimentos, pero el programa no era muy intenso y la distribución era entorpecida por los bombardeos: *"Las organizaciones de ayuda condenaron vehemente los bombardeos estadounidenses calificándolos de propaganda y de ser causa de mayores daños que beneficios."*[24]

El gobierno de los Estados Unidos el 7 de octubre de 2001, casi un mes después del ataque, inició la operación *Libertad Duradera*[25], en colaboración con Gran Bretaña, siendo apoyados por Canadá, Australia, Alemania, Francia y cuarenta países más, el llamamiento a *luchar contra el terrorismo* en todo el mundo fue la clave para unir a los aliados. El principal objetivo era investigar la financiación terrorista y cortar el suministro económico. No era una tarea fácil, pero Pakistán ayudó en gran medida al congelar las cuentas del régimen afgano talibán, de Bin Laden y de sus asociados justo antes del primer ataque. Cinco días después del mismo, el Gobierno de Estados Unidos congeló las cuentas de 39 grupos y personas vinculadas al terrorismo, ampliando la lista hasta 66 en total.

---

[23] Michael Moore explora en detalle dentro de su documental *Fahrenheit 9/11* la relación de la familia Bush con eminentes miembros de familias de Arabia Saudí, incluída la familia de Bin Laden.

[24] CHOMSKY, Noam. *El terror como política exterior de Estados Unidos*. Argentina, Libros del Zorzal, 2003; página 16.

[25] El nombre de la operación en un principio era "Justicia Infinita", sin embargo se le advirtió al Pentágono que un nombre como tal daría pensar en que sólo Dios puede administrar dicha justicia y que los ciudadanos americanos podrían a empezar a preocuparse por una guerra que se extienda hasta el infinito.
KELLNER, Douglas. Medios de Comunicación y Guerra, en: Signo y Pensamiento. Bogotá, número 40, Pontificia Universidad Javeriana 2002, volumen XXI; página 11.

En cuanto a la ofensiva militar, hay que destacar que estuvo condicionada por varios factores. El principal, realizarla de tal manera que el apoyo internacional no se resquebrajase ni se desatase un sentimiento hostil en los países árabes. El ex secretario de Estado norteamericano, Colin Powell, aconsejó delimitar lo más posible al enemigo y obtener el máximo apoyo internacional. Por su parte, Paul Wolfowitz afirmó que no era necesario demostrar la potencia del Ejército de Estados Unidos, sino actuar contra el terrorismo y fomentar regímenes democráticos en la zona.

Estados Unidos desalojó del poder a los talibán e intentó crear un régimen democrático en Afganistán a través del Gobierno de *Hamid Karzai*, aunque existen grandes dificultades para poner en marcha y consolidar una nueva estructura en el país. En cuanto a la lucha contra el terrorismo, este ataque en suelo afgano no tuvo los efectos deseados: no se capturó a ninguno de los líderes de Al Qaeda y hay dudas sobre si ese era el objetivo en particular de la administración Bush. En una entrevista Richard Clarke, antiguo zar antiterrorismo de los gobiernos de Clinton y George Bush, manifiesta que *"lo que hicieron fue pequeño y lento. Sólo 11 000 tropas fueron a Afganistán, hay más policías en Manhattan que tropas de Estados Unidos en Afganistán, Bush esquivó la respuesta a los ataques del 9/11, debió perseguir a Bin Laden directamente. Las fuerzas de los Estados Unidos no llegaron a la zona de Osama Bin Laden, en dos meses."*[26]. El cineasta Michael Moore en su documental *Fahrenheit 9/11* manifiesta que las verdaderas razones que han impulsado al gobierno de George Bush para invadir Afganistán en 2001 e Irak en 2003 corresponden a la protección de los intereses de las petroleras en lugar del deseo de liberar a los respectivos pueblos o evitar potenciales amenazas. El documental insinúa que la guerra con Afganistán no tenía como principal objetivo capturar a los lideres de Al Qaeda, Bin Laden o los talibanes, sino favorecer la construcción de un oleoducto para traer gas natural del Mar Caspio, los beneficiarios de tal empresa serían Dick Cheney y su compañía *Halliburton* y el contribuidor número uno en la campaña de Bush, Kenneth Lay, incluso el nuevo presidente de Afganistan *Hamid Karzai* fue asesor de UNOCAL la empresa con la que se firmó el contrato para la perforación en territorio afgano.

Pasada la ofensiva contra Afganistán y colocado un nuevo presidente, George W. Bush, en una conferencia de prensa, al ser preguntado sobre Osama Bin Laden responde: *"El terrorismo es más que una persona… y es una persona que lo han marginalizado. No sé donde está. Ya no paso tanto tiempo, para ser honesto…"*[27]

[26] La entrevista se reproduce en el documental *Fahrenheit 9/11.*
[27] El extracto de la conferencia de prensa se reproduce en el documental *Fahrenheit 9/11.*

3.6 Medios de comunicación masiva y el 11 de septiembre

Al atentado le siguió un espectáculo de medios de comunicación, en que la imagen jugó un papel fundamental, espectadores en todo el mundo presenciaron la caída de las torres en repetidas ocasiones a través de la televisión, estas escenas llegaron a convertirse en un icono del nuevo siglo: *"Los terroristas celebraron su victoria sobre el coloso norteamericano y el mundo se paralizó durante varios días con el espectáculo presentado por los medios titulado "Ataque a Norteamérica", sin poder dejar de pensar en los efectos, ahora, muy temidos, del terrorismo."*[28]

La televisión estadounidense suspendió su programación habitual para dedicarse a los eventos del 11 de septiembre, Douglas Kellner en su artículo *Medios de comunicación y fiebre de guerra*, manifiesta que el discurso en las cadenas de televisión y sus noticieros provocó una histeria de guerra, no logró dar una explicación clara del acontecimiento, no se dio el debate crítico y promovió una solución militar al problema del terrorismo internacional. La imagen que los propios medios norteamericanos han manifestado, no muestra una tendencia a una autocrítica:

> *"En el caso del 11 de septiembre, algunos profesores universitarios norteamericanos como John Carlin, han analizado hasta qué punto los actos terroristas que golpearon Estados Unidos podían significar el pago con la misma moneda a una política exterior que había convertido a Estados Unidos en el único país del mundo capaz de actuar como gendarme en todo el planeta. Los artículos de fondo que se publicaron con posterioridad a los sucesos de septiembre trataron de hallar explicaciones convincentes ante unos hechos terriblemente dramáticos. La política exterior de Estados Unidos en América Latina, África u Oriente Próximo, es paradigmática de una forma de actuar que "siembra vientos" y, por primera vez de forma tan dramática y dolorosa para el pueblo norteamericano, ha "recogido tempestades".* [29]

Así mismo el tratamiento que los medios han dado al 11 de septiembre, el bombardeo a Afganistán, la búsqueda infructuosa de Bin Laden y la invasión a Irak, hace recordar otras campañas, como la de la Guerra del Golfo. Las grandes cadenas han reproducido de forma sistemática el discurso del poder en lugar de contribuir a generar un debate que permitiera un discurso didáctico de estos acontecimientos que afectan a la supervivencia misma del planeta. La diferencia la ha marcado la cadena árabe *Al Yazeera* que se convirtió en la alternativa a la

[28] GARCIA , Matilla. *Educomunicación en el siglo XXI. Educar para la comunicación y el pensamiento crítico.* Ponencia sobre educación y comunicación tras los acontecimientos de septiembre de 2001. Salamanca, enero de 2002.
[29] Ibid.

versión de CNN. Las cadenas de televisión, durante los eventos de 11 de septiembre, entrevistaron a una serie de personalidades, intelectuales, expertos en seguridad para explicar o dilucidar los diversos aspectos que abarcaba el atentado. Sin embargo la mayoría de estos personajes se mantenían en la extrema derecha, no permitiendo un debate alturado sino una exposición que declaraba el conflicto como una lucha del "bien contra el mal".

Fox presento a la exembajadora de la ONU Jeane Kirkpatrick quién expuso *una versión simplificada del conflicto entre las civilizaciones de Huntington, afirmando que Estados Unidos estaba en guerra con el Islam y que occidente debería ser defendido*[30]. Ariel Sharon, líder israelí, salió en la televisión norteamericana para expresar sus condolencias y garantizar el apoyo de Israel en la guerra contra el terrorismo: *"Sharon hizo un llamado a conformar una coalición contra las redes terroristas, lo cual marcaría un contraste entre el mundo civilizado y el terrorismo, que representa la lucha entre el bien y el mal, la humanidad y los "sedientos de sangre", "el mundo libre" y "las fuerzas de la oscuridad", que tratan de destruir nuestra "libertad" y "estilo de vida".*[31] " Sharon está involucrado en crímenes de guerra producto del conflicto árabe-israelí, particularmente en el Líbano, en 1982 durante la guerra en Shabra y Shatila.

De igual manera el presidente George W. Bush encontró un eco en los medios durante su primera declaración sobre los eventos, Bush habló de atacar al *demonio* en unas cinco ocasiones y presentó el conflicto, nuevamente, como una *guerra entre el bien y el mal,* señaló a Osama Bin Laden como el enemigo oficial, a quién capturarían *"vivo o muerto"* y describió la campaña como una *cruzada* sin tener en cuenta la carga ofensiva del término. La misión *proteccionista* de los medios en vez de una *informativa* llevó a señalar a un enemigo, con rostro, que tuviera todos los requerimientos que el gobierno de Bush necesitaba para justificar sus acciones en Afganistán. Los medios periodísticos, en especial el *New York Times*, mostraron un empeño por señalar a Osama Bin Laden como el culpable sin ninguna prueba que sea contundente: *"En su edición del 12 de septiembre, los señalamientos sobre la culpabilidad de Bin Laden van más allá de simples suposiciones y se convierten en sentencias que, según su entender "sólo" deberían ser comprobados más adelante (…) Las "pruebas" que sustentan el señalamientos hacia el millonario saudita (que nunca fueron dadas a conocer) sólo han sido escuchadas por "funcionarios" no identificados. Otro "funcionario de los servicios de inteligencia" dijo que "la*

[30] KELLNER, Douglas, *Medios de Comunicación y Guerra,* en: Signo y Pensamiento, Bogotá, número 40, Pontificia Universidad Javeriana 2002, volumen XXI, página 10.
[31] Ibid.; página 11.

información no era tan clara como el senador Hatch había sugerido (…) No es definitiva, pero ciertamente existen muchos indicadores que apuntan a Bin Laden" [32]

Bush en su discurso presenta a Bin Laden y a Afganistán como los terroristas a pesar que funcionarios de su propia administración le manifestaban que *"no había evidencias concretas que conecten al terrorista acaudalado con los horrendos actos de hoy"*, sin embargo el enemigo oficial ya estaba completamente identificado.

Es sorprendente apreciar como George W. Bush pasó de ser un presidente mediocre con muy baja popularidad a un líder con decisión y fuerza, atrás quedaron olvidados el escándalo de las elecciones y el asunto en Florida fue reemplazado por un discurso bélico de venganza y *cruzadas*, para sorpresa de muchos el atentado lo convirtió en un presidente legítimo*: "La legitimidad del presidente norteamericano en cuestión de días fue evidente. Antes del atentado sólo la mitad de la población aprobaba su gestión, luego del atentado y su discurso ante el Congreso, el 85 por ciento lo aceptaba como su dirigente máximo, el comandante en jefe, como lo nombraron los locutores y comentaristas de televisión. Un comandante que ubicó al culpable, lo satanizó, lo destruyó frente a los ojos de una sociedad aterrada y adolorida, y le advirtió al mundo entero "están con nosotros o contra nosotros". Es decir, están con los malos o con nosotros los buenos. Aplausos, cientos de aplausos recibió como respuesta."* [33]

Muchos de los comentaristas y entrevistados dieron explicaciones igual de monodimensionales, aprovechando y capitalizando el atentado (junto a la muerte de tres mil personas) para enfrentar a sus enemigos políticos. Jerry Falwell, ideólogo cristiano manifestó que la responsabilidad de *"este horror más allá de las palabras"* era de los liberales, las feministas, los homosexuales y la Unión Americana de Derechos Civiles (ACLU, en sus siglas en inglés):" [34]

Gary Aldrich, presidente y fundador del Patrick Henry Center, mantuvo un discurso parecido: *"Perdónenme si me excluyo del fraternal abrazo político nacional del momento. Verán. Yo creo que los liberales son, en gran medida, responsables de lo que sucedió el martes, y espero que Dios los perdone. Ellos viven en un mundo que ha ido más allá de las reglas normales de la decencia y la civilidad"*

---

[32] DEL CASTILLO, Rubén. *La creación mediática de un enemigo oficial*, en: Revista Mexicana de Comunicación. Año XIV, número 73, México, Fundación Buendía, enero-febrero de 2002; p. 7-11.

[33] DEL VALLE, Sonia. *América frente a los medios de comunicación*. Parte de la mesa redonda: *"El papel de los medios a partir del 11 de septiembre: Batalla informativa o compromiso periodístico"*, relaizada el 30 de Octubre de 2001 en México patrocinada por Comunicación e Información de la mujer, la Asociación Civil (CIMAC) y la Fundación Friedrich Ebert.

[34] *"(…) los críticos de Falwell dijeron que este argumento es similar a la pretensión islámica de derecha de que EE.UU. es un país corrupto y malo y que por lo tanto merece la ira de Dios, y obligaron al fanático fundamentalista a disculparse."*
KELLNER, Douglas, *Medios de Comunicación y Guerra,* en: Signo y Pensamiento, Bogotá, número 40, Pontificia Universidad Javeriana 2002, volumen XXI, página 13.

Rush Limbaugh, humorista republicano y presentador radial, señaló que la culpa era de Bill Clinton al no ser más enérgico en sus políticas antiterroristas.

Ann Coulter redactora de derecha del *National Review* declaró: *"Sabemos quiénes son estos homicidas. Son los que están alegres y celebrando en este momento. Deberíamos invadir sus países, matar a sus líderes y convertirlos al Cristianismo."*

Paul Wolfowitz, secretario adjunto de defensa, manifestó que la retaliación del gobierno será "constante, amplia y eficaz" y que Estados Unidos *"usará todos sus recursos. No se trata simplemente de capturar a unas cuantas personas y hacerlas responsables, sino de desaparecer los santuarios, eliminar los sistemas de apoyo y acabar con los Estados que patrocinan el terrorismo."*[35], Wolfowitz junto a Donald Rumsfeld, Secretario de Defensa le señalaron a Richard Clarke que *en Afganistán no habían buenos objetivos para bombardear, "mejor bombardeemos Irak"*.

Los medios de comunicación permitieron que éstos y otros comentarios más agresivos salieran al aire creando una especie de consenso para buscar una salida militar frente al atentado: *"Las propias cadenas de televisión usaban titulares tales como: "Guerra en Norteamerica", "la nueva guerra de Norteamérica" y otras fórmulas alarmistas, que asumían que EE.UU. estaba en guerra y que la única reacción apropiada era una respuesta militar"*[36], la radio presentaba transmisiones que promovían histeria de guerra, retaliación inmediata, transformándose en propaganda llena de música y paroxismo patriótico. Sin embargo fue La Radio Pública Nacional y Pacífica la que impuso el toque de reflexión y debate.

El atentado fue mostrado como un acto vehemente que merecía una respuesta inmediata y las principales cadenas ayudaron a ello, mostraban en sus noticieros detalles del daño causado, a las víctimas, la labor de bomberos, el descubrir los cuerpos sin vida, los primeros instantes del ataque que mostraban a personas lanzarse al vacío y reportajes sobre Bin Laden y Al Qaeda. Relativamente ningún medio mencionó la cercanía de los Bush y los Bin Laden, de igual manera no se mencionó que la posible guerra beneficiaría económicamente al conglomerado *Carlyle Group,* a los cuales pertenecen George W. Bush y su padre, en el sector de defensa. Irónicamente la familia Bin Laen gozaría de buenas ganancias con la actividad militar sostenida al ser los principales inversionistas del conglomerado, nada de esto fue discutido en la televisión o prensa escrita.

El tratamiento por parte de los medios sobre el atentado fue un caso paradigmático para el periodismo, se dio prioridad a los sentimientos y los valores de

[35] Ibid.
[36] Ibid.; página 14.

una sociedad atacada en vez de darle prioridad a la veracidad informativa. La noticia se convirtió en la imagen como parte de un discurso espectacular: *"Hay una verdadera obsesión por captar la imagen del acontecimiento en directo y de construir la noticia en torno a esas imágenes de impacto. Si no hay imagen las posibilidades de incluir la información en el minutado del informativo son mínimas. (…)."*[37]

Hay que señalar que a pesar de Estados Unidos tiene el más sorprendente despliegue de la información, fuentes, debate e intercambio de conocimiento, sus medios de comunicación no han sabido aprovechar esta ocasión para obtener el conocimiento adecuado para el análisis a profundidad, convincente y el debate alturado con una variedad de opiniones inteligentes. En palabras de Kellner: sólo se dedicaron a crear *más efervescencia que orientación, generando más ruido, furia y espectáculo que facilitando una comprensión a los hechos y mostrando una lealtad descarada y grotesca a la administración Bush que un debate verdaderamente democrático sobre las opciones que el país y el mundo tenían en la confrontación con el terrorismo*. Los medios norteamericanos faltaron a la verdad, detrás de los atentados hubieron muchas razones que no se quisieron sacar a la luz: la política exterior agresiva del gobierno, la necesidad de establecer una hegemonía mundial a la fuerza sobre países soberanos por parte de cada uno de los gobiernos norteamericanos después de la Segunda Guerra Mundial, la seguridad nacional ¿por qué George W. Bush no puso atención a las advertencias de la CIA y el FBI?, los nexos entre los Bush, los Bin Laden y el gobierno de Arabia Saudí, uno de los países líderes en atropellar los derechos humanos con sus decapitaciones públicas, la escasez de empleo en Norteamérica, el déficit fiscal y la debilidad de un sistema que mantiene a su clase alta sobre las bases de la ignorancia y la pobreza.

Si bien fue un logro de la televisión cubrir los eventos con alta capacidad visual, basada en la imagen instantánea y las altas tecnologías, es cuestionable la manera como manejaron el debate, cercano a la propaganda y el lavado de cerebro, afortunadamente el análisis a conciencia y variado puede encontrarse en los medios alternativos y la internet dentro de los cuáles hay archivos y páginas web que exponen la complejidad de la política exterior norteamericana a través de los años y la historia del Islam y los países que conforman Oriente Próximo.

[37]GARCIA Matilla. *Educomunicación en el siglo XXI. Educar para la comunicación y el pensamiento crítico.* Ponencia sobre educación y comunicación tras los acontecimientos de septiembre de 2001. Salamanca, enero de 2002.

3.7 Los comics y el 11 de septiembre

La tragedia que se produjo en Estados Unidos llevó consigo cambios significativos en conceptos como seguridad, inmigración, relaciones internacionales y política exterior, haciéndola más agresiva, la industria de las historietas no se mantuvo al margen por ser parte de la cultura popular y una de las *manifestaciones artística prototípicas de los norteamericanos*[38]. Al igual que los demás medios de comunicación, los comics difundieron un mensaje que le era propio.

3.7.1 Marvel Comics

Marvel Comics fue la editorial que más historietas sacó relacionadas al tema. La primera publicación consistió en un sincero homenaje a las víctimas y servidores públicos que perecieron el día del atentado, la entrega se llamó *Heroes*, publicada el 17 de octubre de 2001, tuvo las colaboraciones de Alex Ross, George Perez, Walter Simonson, Neal Adams, Dave Gibbons, Neil Gaiman, Alan Moore, Frank Miller, Joe Quesada, Todd McFarlane y Kevin Smith. En sus páginas observamos el culto que se produce hacia la figura de bomberos, policías, paramédicos y las víctimas del atentado, en este espacio los héroes de ficción no tienen cabida y son presentados para ser consolados por la entrega y valor del ciudadano común: *"Las historias que contamos no tratan sobre héroes de ficción, sino sobre lo que estos personajes representan de verdad. Son una representación de todo lo que creemos sagrado y de valor sobre nosotros como humanos, un reflejo de lo bueno que podemos llegar a ser. Lo que hizo el 11 de septiembre fue subir el listón de expectación. Ahora que la línea entre Peter Parker poniéndose su traje rojo y azul y un civil poniéndose el traje y el casco de un bombero es cada vez más fina."*[39]

Fernando García en la revista electrónica *Tebeosfera* destaca dentro de *Heroes* el dibujo que retrata el enfrentamiento de los rehenes en el vuelo que cayó a Pensilvania por su correspondencia con las versiones oficiales de la prensa y el FBI: *"En este escenario de construcción simbólica, resulta particularmente perturbador el dibujo del artista croata Igor Kordey, centrado en el "enfrentamiento" mantenido entre los rehenes del vuelo 93 de United Airlines y los secuestradores, siguiendo al pie de la letra la versión oficial que sostiene que el piloto terrorista Ziad Jarrah*

[38] GARCÍA, Fernando. *Marvel se fue a la guerra, chiribín chiribín chin chin... (Marvel y los cómics del 11-S).* En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.tebeosfera.com/Documento/Articulo/Especial/EE_UU/11_S.htm

[39] QUESADA, Joe. *Heroes*, en: Wizard, número 10. España, Megamultimedia S.L., diciembre de 2002; página 98.

decidió «estrellar el avión momentos antes de que éste se cayera en un campo de Pennsylvania por una feroz revuelta de los pasajeros»"[40], según cifras oficiales *Heroes* recaudó más de 250 mil dólares, destinándose ese dinero para las viudas y las víctimas de los atentados.

Seguido a esta publicación Marvel sacó a la venta *A moment of silence* (febrero de 2002), tuvo la colaboración de: Mark Bagley, Brian Michael Bendis, Bill Jemas, Igor Kordey, Scott Morse, Joe Quesada, John Romita Jr. y Kevin Smith, éste comic le sigue los pasos a *Heroes* y de la misma manera rinde un homenaje a los policías, bomberos y médicos. Presenta cuatro historias mudas, entre ellas, la primera resalta al narrar la actitud heroica de *Anthony Savas*, inspector de edificios que se encontraba en una de las torres y ayudó en el rescate, su cuerpo fue encontrado el día 30 de septiembre junto a otros bomberos.

Algo que destacar en esta edición es que el mismo ex alcalde de Nueva York, Rudolph Giuliani escribe el prólogo iterando en el discurso heroico para los servidores públicos: *"La ciudad de Nueva York ha servido tradicionalmente como contexto para muchas de las historietas que han entretenido a los lectores por décadas. No casualmente, muchas editoriales también han tomado a nuestra ciudad como su hogar. Pienso que precisamente ahora nos damos cuenta de que no tenemos que leer ficción para encontrar ejemplos de heroísmo. Los verdaderos héroes americanos han estado siempre con nosotros. Son nuestros bomberos, oficiales de policía y otros equipos de rescate, que exponen sus vidas cotidianamente para protegernos del peligro"*[41].

Posteriormente la Marvel Comic aprovechando las ventas de *Heroes* y de *A moment of Silence* publicó historietas protagonizadas por policías, bomberos y paramédicos, la serie se llamó *The call of duty,* dividida en tres miniseries: *The Brotherhood* "La hermandad" protagonizada por el cuerpo de bomberos de Nueva York (junio/diciembre de 2002), *The Precinct* "El precinto", protagonizada por el departamento de policía de Nueva York (julio/noviembre de 2002) y The Wagon "El vagón" protagonizada por los médicos y paramédicos de emegencias (agosto y noviembre de 2002). Estas historietas estaban basadas en las vivencias personales de tres personajes: el bombero James McDonald, el policía Frank Gunzer y la EMT Jennifer Montez, dentro de una ciudad que ve a los superhéroes como seres

[40] GARCÍA, Fernando. *Marvel se fue a la guerra, chiribín chiribín chin chin... (Marvel y los cómics del 11-S).* En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.tebeosfera.com/Documento/Articulo/Especial/EE_UU/11_S.htm
[41] A moment of silence. Vol.1 # 1 (Marvel comics, febrero 2002); página 1.

inalcanzables, casi míticos e inexistentes[42]. En la línea no se hace mención a los eventos del 11 de septiembre, se trata de un acercamiento a las vivencias propias de cada servidor público, dentro de un corte más realista, pero con toques de ciencia ficción, así tenemos que los tres personajes principales son la clave para evitar un conflicto armado en el futuro (incluso vemos como Nueva York es atacada por misiles) en el año 2003 debido a armas químicas. La Marvel comenzó a apoyar ciertos argumentos que servía de excusas al gobierno de los Estados Unidos para su incursión en Irak basándose (y valiéndose) de la popularidad de los servidores públicos obtenida durante los atentados.

En los días del atentado la Marvel Comics volvió a servir, tal y como durante la Segunda Guerra Mundial, de aliciente a los planes hegemónicos del gobierno de los Estados Unidos a través de carteles y litografías. El paroxismo patriótico producido por el 11 de septiembre se manifestó en imágenes fijas que se preocupaban de mostrar una identidad nacional con carácter bélico tras la caída de las torres. Marvel comenzó campañas de propaganda, poniendo a sus superhéroes como baluartes y conductores de una postura vehemente: *"En diciembre de 2001, la Casa de las Ideas, Vanguard Productions y la distribuidora Diamond juntaron esfuerzos para presentar las limitados 2.500 unidades de The Spirit of America, impresionante ilustración de Jim Steranko protagonizada por un Capitán América abiertamente dispuesto a luchar.*[43]

El artista Joe Jusko realizó una ilustración en homenaje al departamento de policía de Nueva York utilizando la figura del Capitán América haciendo un saludo militar: *"Los héroes que pueblan nuestro universo de fantasía pueden volar, doblar el metal y alzar toneladas de escombros con sus manos desnudas. Desafortunadamente, los héroes reales del World Trade Center no poseían ninguno de esos poderes... y murieron, dejando atrás esposas, maridos y niños. Y a diferencia de los héroes de nuestra imaginación, ellos no volverán. Ni el próximo mes, ni el próximo año, escribió Jusko para la presentación oficial de la litografía coproducida por Marvel y Dynamic Forces en enero de 2002."*[44]

Posteriormente el artista Randy Green, igual para la Marvel Comics, dio a conocer una litografía protagonizada por Hulk sosteniendo a un niño dentro de la zona cero, rodeados por aviones de las fuerzas aéreas norteamericanas.

---

[42] En el primer número de The Wagon, Jennifer se pregunta "¿por qué no puede ayudar a la gente y tener una vida al mismo tiempo?, sólo haría falta un amuleto mágico y sería perfecto", emite este parlamento mientras observa al Hombre Araña balanceándose entre los edificios en pleno día.

[43] GARCÍA, Fernando. *Marvel se fue a la guerra, chiribín chiribín chin chin... (Marvel y los cómics del 11-S).* En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.tebeosfera.com/Documento/Articulo/Especial/EE_UU/11_S.htm

[44] Ibid.

3.7.1 DC comics, Dark comics, Chaos! Comics, Image y otros

Marvel no fue la única compañía que mostró su visión del 11 de septiembre, muchas editoriales se unieron al empuje solidario durante los meses siguientes al acontecimiento, así tenemos *9-11: Stories to remember "9/11: Historias para recordar",* publicados en enero de 2002, estos dos volúmenes producidos por las compañías DC comics y Dark Horse, señalan una heterogeneidad en el pensamiento, menos radical, con igual carga afectiva pero con una variada amplitud ideológica. Las compilaciones contaron con la participación de Stan Lee, P. Craig Russell, Frank Miller, Bill Sienkiewicz, Mike Mignola, Alan Moore, Peter Kuper, Humberto Ramos, Will Eisner, Alex Ross, Dave McKean, Dave Gibbons, Neal Adams, Denny O'Neil, Michael W. Kaluta, Joe Kubert, Richard Corben, Tim Sale, Neil Gaiman, los españoles José Luis García López, Carlos Pacheco y José Luis Ágreda, y la de los argentinos Carlos Meglia, Enrique Alcatena, Pablo Maiztegui-Francisco Solano López, Enrique Breccia, Ariel Olivetti y Eduardo Risso, entre otros.

Otra edición parecida a estos volúmenes corresponde a la de *9-11: Emergency Relief*, perteneciente a Alternative Comics, publicada en el mismo mes, este volumen antológico cuenta con la participación de Frank Cho, Will Eisner, Jeff Smith, Harvey Pekar, James Kochalka, Mark Wheathley, Tom Hart, Guy Davis, Steve Ellis, Ashley Wood, Scot Morse, Jim Harrison, Ted Rall, David Roman, Josh Neufeld, etc.

Chaos! Comics presento un número especial sobre el atentado llamado *United*, donde presentaban a tres heroínas emblemáticas de la compañía: *Lady Death*, *Chastity* y *Bad Kitty*, en medio de la zona cero rescatando a los sobrevivientes, ayudando a los polícias y bomberos, además de defender a un ciudadano árabe-americano de una golpiza por parte de un grupo de neoyorquinos furiosos.

Joseph Michael Lisner y Crusade Fine Arts presentaron dos historietas siguiendo la naturaleza de *Stories to remember*: *I love New York "Amo Nueva York"*, escrito e ilustrado por Linsner, muestra a tres jóvenes neoyorquinos y la manera como afecta sus vidas el acontecimiento. *Through the ashes "A través de las cenizas"*, nos exhibe trabajos de varios artistas entre los que destacan también artículos literarios, colaboraron con la compilación: Kenneth B., Michael Carolan, Leonard Crisci, Jay FitzPatrick, Ed Fritz, Jack Garland, Kevin Gierloff, Thomas Mitchell, Jhon Napolitano, Michael Noeth, Barry Orkin, Thomas Pantano, Mike Renzine, Karen Santry, Beau Smith, Jhon Tartagliones, Billy Tucci, J. C. Vaughn y Jason Verspoore.

Por otro lado tenemos el trabajo de uno de los artistas más reconocidos por el medio: Art Spiegelman, ganador de un premio Pulitzer en 1992 por su obra *Maus*, que retrata las vivencias de un sobreviviente de un campo de concentración nazi.

In the shadow of no towers "Sin la sombra de las torres" es la obra de Spiegelman, la publicación original se realizó por entregas en los suplementos a color de algunos periódicos Europa y Estados Unidos (*Die Zeit* en Alemania, *Internazionale* en Italia, *Courrier International* en Francia, entre otros), en los que Spiegelman buscaba una plataforma de protesta para su obra y una serie de publicaciones que le permitiesen experimentar con el formato tabloide, formato que Spielgelman escogío para rendir un homenaje a los primeros comics que salieron allá por 1895.

En su obra, Spigelman muestra una dura crítica, a través de esta historieta autobiográfica, contra la política exterior del gobierno de George W. Bush, la guerra en Irak, la labor de los medios de comunicación, la sensación de las víctimas y la mirada del ciudadano común: *"Intento conseguir las fotos de este desfile (…), al menos las relacionadas con sus consecuencias directas, que son esta monstruosa situación geopolítica en la que hemos caído, con un alerta rojo permanente para la guerra y una interminable sed de petróleo que nos ha llevado a protagonizar algunas aventuras extrañas y, seguramente, nos llevará a otras en el futuro"*.

Dentro de las historietas que se han mencionado, hemos observado el discurso variado, sin pretensiones belicistas o de retaliación. Sin embargo, igual que en los demás medios de comunicación masiva (como la televisión, por ejemplo), los comics (bajo el sello de la Marvel) presentaron una postura unilateral en el conflicto utilizando a dos de sus personajes más famosos: el *Hombre Araña* y el *Capitán América*. De estos personajes, su participación y significado en los comics cuyo contenido está relacionado al 11 de septiembre, nos ocupamos en los siguientes capítulos.





Portadas de "Heroes" y "A moment of silence" de la editorial Marvel Comics, las ediciones saludaban y rendían homenaje a los servidores públicos, muy en especial a los bomberos tal como observamos en las portadas. Joe Qesada y Alex Ross son los encargados del arte en estas imágenes.





Observamos el homenaje al bombero como héroe y protagonista del acontecimiento, el dibujo de Joe Kubert (izquierda) une la ficción con la realidad al colocar el famoso escudo del Capitán América como una ofrenda a los caídos, mientras que la imagen de Lee Ferguson y Norm Rapmund (derecha) muestran al bombero en una postura heroica y desafiante que reemplaza a la del héroe de ficción.



La imagen de Mike Mckone y Mark McKenna (izquierda) muestra el homenaje a todos los servidores públicos: policías, paramédicos, bomberos, rescatistas, etc. Los rostros fieros y las sombras que les cubren los ojos indican que nos hay distinciones o individualismos a la hora de servir. El dibujo de Joe Quesada, Todd McFarlane y Richard Isanove (derecha) ilustran el "descanso del héroe" en medio de la ruina del 9/11 (el bombero esta cubierto de polvo), la fatiga y el dolor abruman, sin embargo el texto, escrito por Kevin Smith, describe que es lo que piensa el bombero en este estado: "mantener la esperanza" y "nunca rendirse".



En estas páginas apreciamos el homenaje que se hace a las víctimas, el dibujo de Tom Derenick junto al texto de Robert Weinberg (izquierda) muestran a los verdaderos heroes: los ciudadanos ordinarios "de extraordinario coraje". Igor Kordey y Chris Chuckry (derecha) muestran una versión de lo acontecido en el avión que cayó a Pensilvania derrumbado por los pasajeros, la escena es bastante realista y mantiene correspondencia con los datos de la prensa y el FBI.



Los superhéroes no podían estar ajenos al homenaje en este volúmen, Dale Keown (izquierda) nos muestra un dibujo del Increíble Hulk, sosteniendo la bandera norteamericana entre los escombros con un texto que dice "Strongest one there is" (Aquí esta la más fuerte), en una clara manifestación de patriotismo, a diferencia del dibujo de Frank Miller y Alex Sinclair (derecha) cuya versión del "Centinela de la Libertad", el Capitán América, es cruda: muestra el traje maltratado y el "indestructible" escudo con dos grandes huecos que lo hacen inservible, siendo esta una metáfora del gran impacto que causó el atentado en todos sus ámbitos.



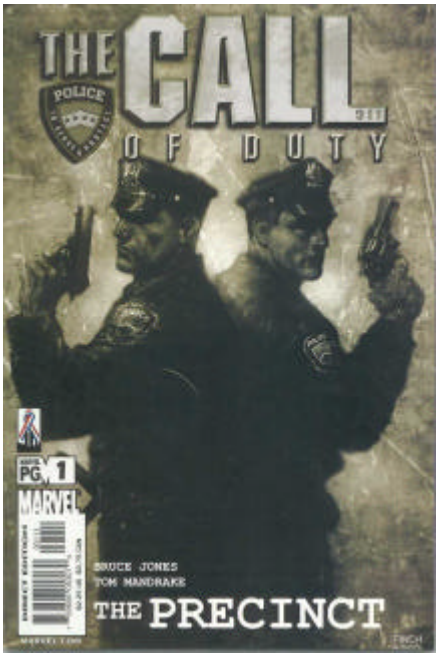
Mike Deodato Jr. y Dennis Calero (izquierda) nos muestran la reacción del Capitán América frente al atentado: congoja, impotencia, desesperación y pena, hay que señalar que la Marvel de inmediato, al poco tiempo del atentado, encomendó a Deodato la elaboración de este dibujo. Carlos Pacheco, Jesús Merino y Tom Smith (derecha) nos traen otro papel de los superhéroes ya como personajes de ficción cuyas aventuras en los comics se hacen mínimas ante la participación real de los bomberos en el 11 de septiembre.

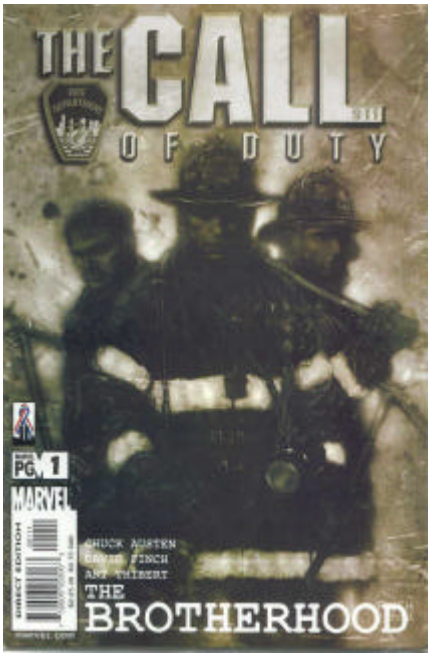


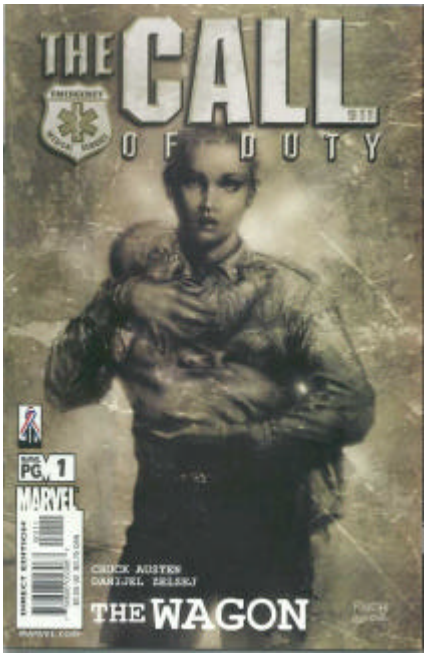
Dibujo de J. Scott Campbell, vemos el juego entre la ficción y la realidad, los superhéroes, personajes de ficción, héroes moderrnos y míticos se rinden ante los verdaderos héroes modelo: los servidores públicos, bomberos, policías, médicos, paramédicos, rescatistas, etc. entre los superhéroes tenemos al mismo Capitán América, El hombre Araña, Rogue, Wolverine, Hulk, Tormenta y Daredevil. Hay que tener en cuenta que el personaje del Capitán América es muy requerido por los artistas para emitir su mensaje dado a su alto simbolismo al llevar los colores patrióticos en su traje.

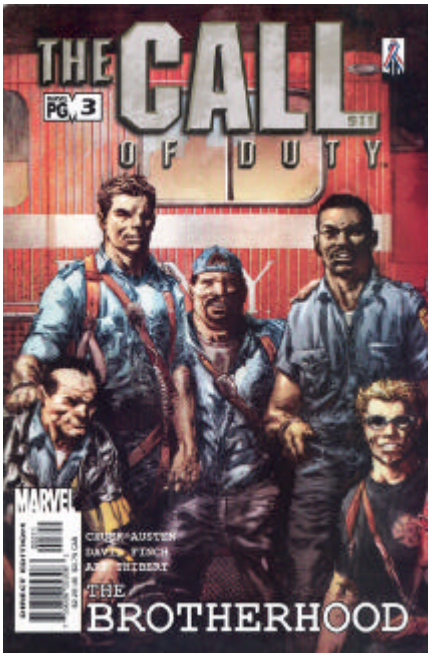


Últimas dos páginas de la historieta "Moment of True" perteneciente a la edición de "A moment of Silence" de Marvel comics, historia de Bill Jemas y dibujo de Mark Bagley, se describen los últimos momentos de vida de Anthony Savas, inspector de edificios, quien se sacrificó para ayudar a los bomberos mostrándoles planos y guiándolos a través de la estructura de una de las torres para ubicar a los sobrevivientes. Su cuerpo fue hallado 19 días después.









Portadas de la línea The Call of Duty "La llamada del deber", la serie narra las experiencias y vicisitudes de bomberos policías y paramédicos, en ellas apreciamos como la Marvel comics aprovechó la fama de los servidores públicos para lanzar una nueva serie, tiempo después vendría la serie "The Call", conformada por los mismo protagonistas con poderes sobrenaturales, logrando un pequeño grupo de superhéroes. Lo que sí hay que rescatar es que la línea The Call of Duty fue ovacionada por los medios por su toque realista en cuanto a las historias personales de sus protagonistas.



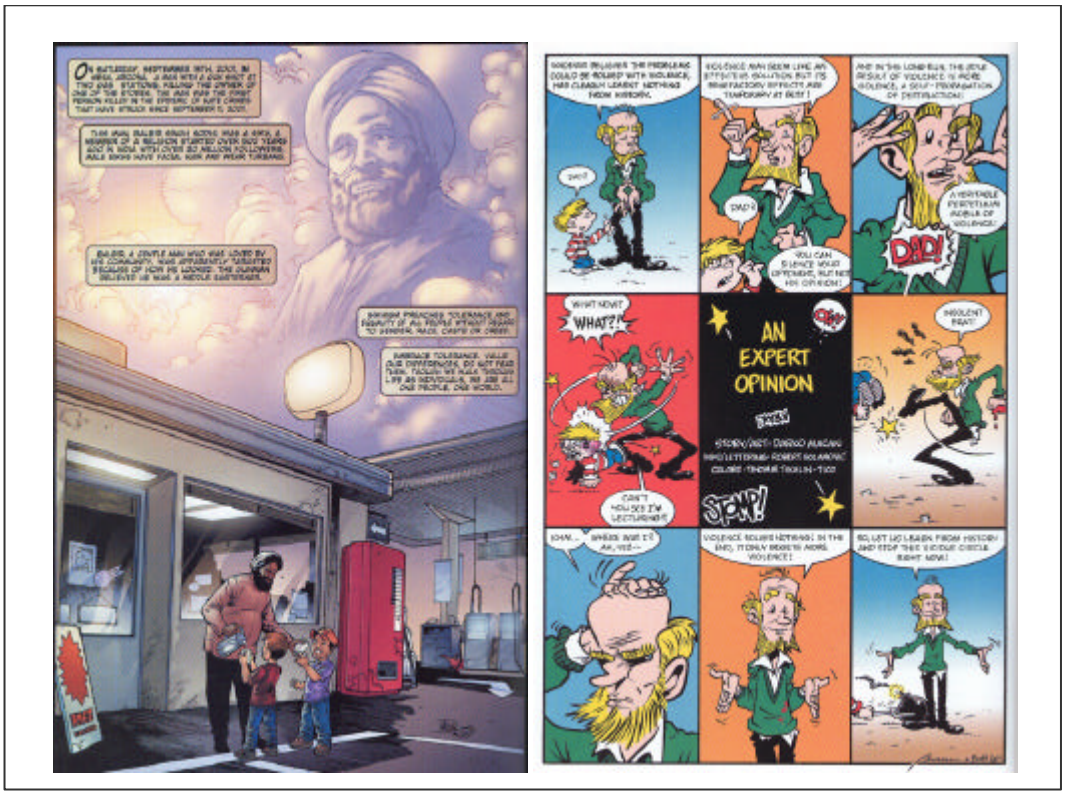




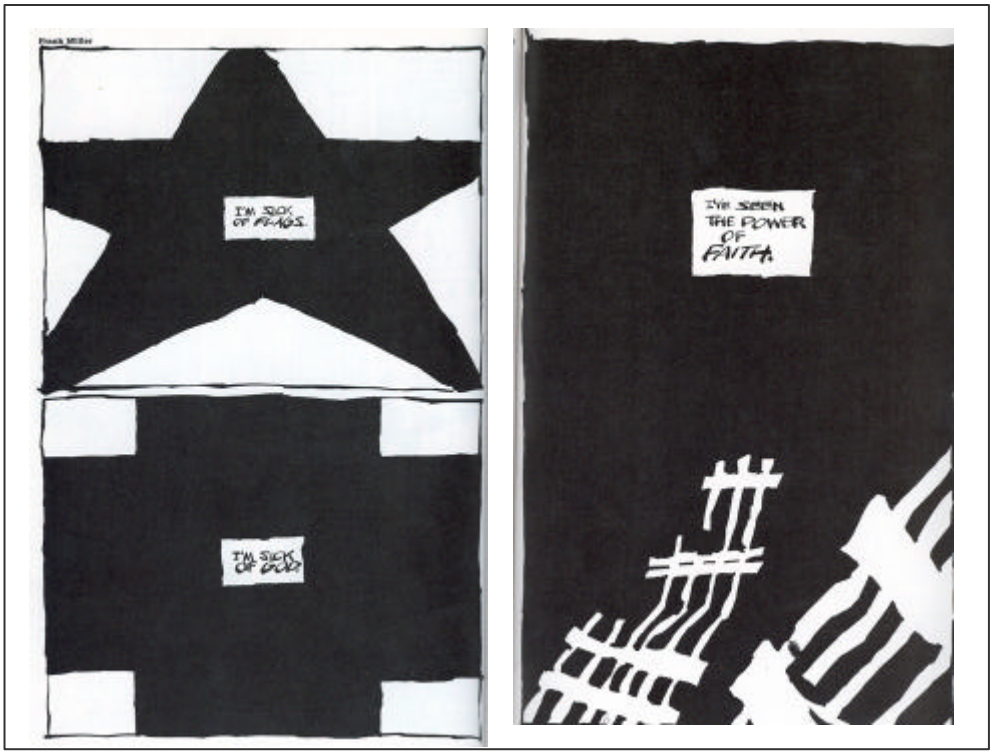
Tres litografías presentadas por la Marvel Comics junto a Dynamic Forces que definen sus actividades de propaganda pro derechistas. En la primera observamos el dibujo de Joe Jusko, utilizó la figura del Capitán América haciendo un saludo militar en homenaje a la policía de Nueva York con un mensaje amenazador: "Nunca olvidaremos el 11 de septiembre de 2001". En la siguiente litografía apreciamos el dibujo Randy Green que muestra a Hulk sosteniendo un niño en la zona cero, rodeado por la fuerza aérea, listo para defender Norteamérica. Finalmente tenemos a Jim Steranko y su dibujo del Capitán América con ideas que manifiestan una inmediata respuesta bélica evocando imágenes de la Segunda Guerra Mundial y de la Edad de Oro de los comics books. Marvel y Dynamic Forces editorializaron así la litografía: "Tras la estela de muerte y destrucción terrorista, América se ha reunido con un sentido renovado del patriotismo y una poderosa resolución de proteger la libertad de la nación".



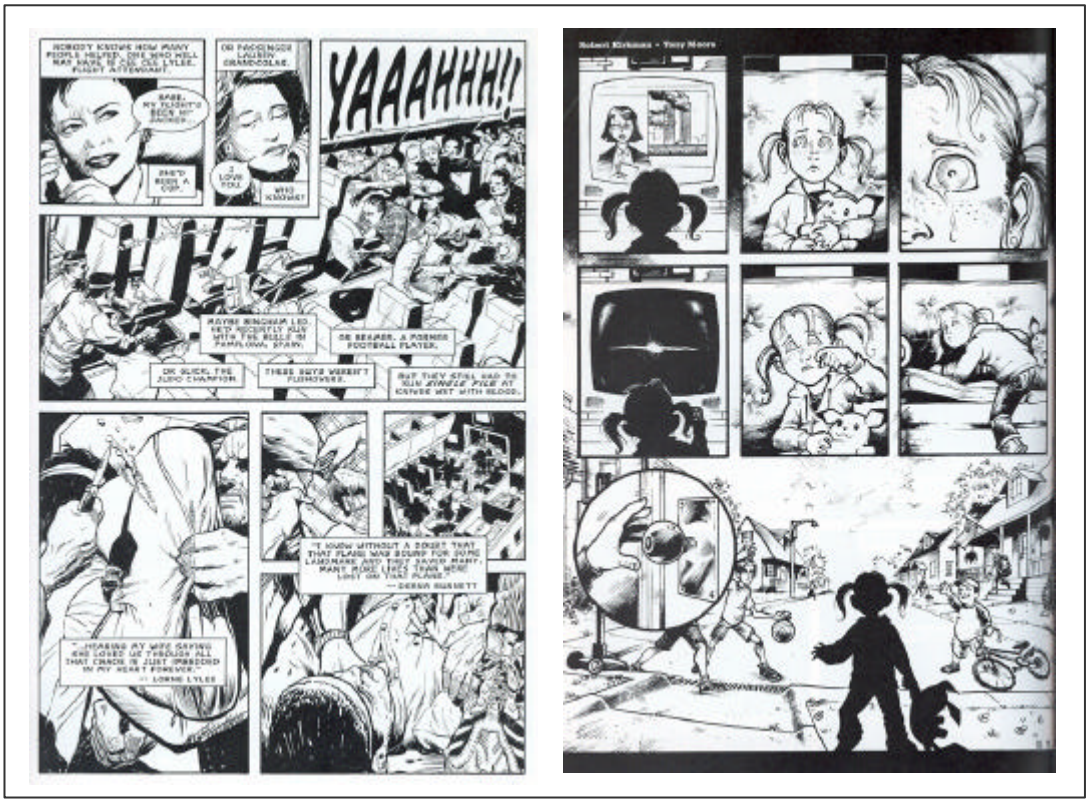
Portadas de 9/11: Stories to remember, en estos volúmenes de antología se recogen las más variadas opiniones y puntos de vista del suceso a diferencia de la politizada línea de Marvel Comics. Las editoriales DC y Dark Horse se encargaron de compilar todas las muestras ofreciendo un trabajo que además de rendir homenaje a las víctimas se separaba del entorno belicista y del paroxismo patriótico que se daba en esos días en los demás medios de comunicación. Las portadas fueron hechas por Eric Drooker (izquierda) y Alex Ross (derecha).



De Brian Pullido e Ivan Reis tenemos (izquierda) "Tribute to Balbir Singh Sodi", en una macroviñeta se relata el asesinato injustificado del ciudadano indio Balbiir Singh a manos de un demente que pensó que Balbir era árabe, el hecho ocurrió el 15 de septiembre de 2001 en una estación de gas en Texas. Darko Macan en "An expert opinion" (derecha) nos muestra que la doble moral y el doble discurso son los principales causantes de los desencuentros entre Occidente y el Oriente Próximo, el autor responde al ¿Por qué nos odian?, exponiendo una excelente metáfora de la política exterior autoritaria, humillante y antidemocrática de los Estados Unidos.



Nuevamente Frank Miller nos trae su visión crítica del acontecimiento, apartado del sentimentalismo patriótico y la religión muestra una postura nihilística: "estoy harto de las banderas, estoy harto de Dios", sólo observa el coraje y valor de la gente, del ciudadano común: "he visto el poder de la fe", los gráficos son simples, tres viñetas mostrando una estrella, una cruz y las ruinas de las torres, el mensaje engloba los ámbitos que están en pugna y los rechaza por una visión más humana.



"Sacrifice" por Paul Chadwick (izquierda) nos muestra escenas de lo acontecido en el avión que cayó en Pensilvania, los pasajeros derrumban el avión antes que golpee Washington. Robert Kirkman y Tony Moore (derecha) hacen una crítica al papel de los medios, en especial de la televisión, con respecto al 11 de septiembre: la "cultura del miedo" como fuente de las informaciones periodísticas.



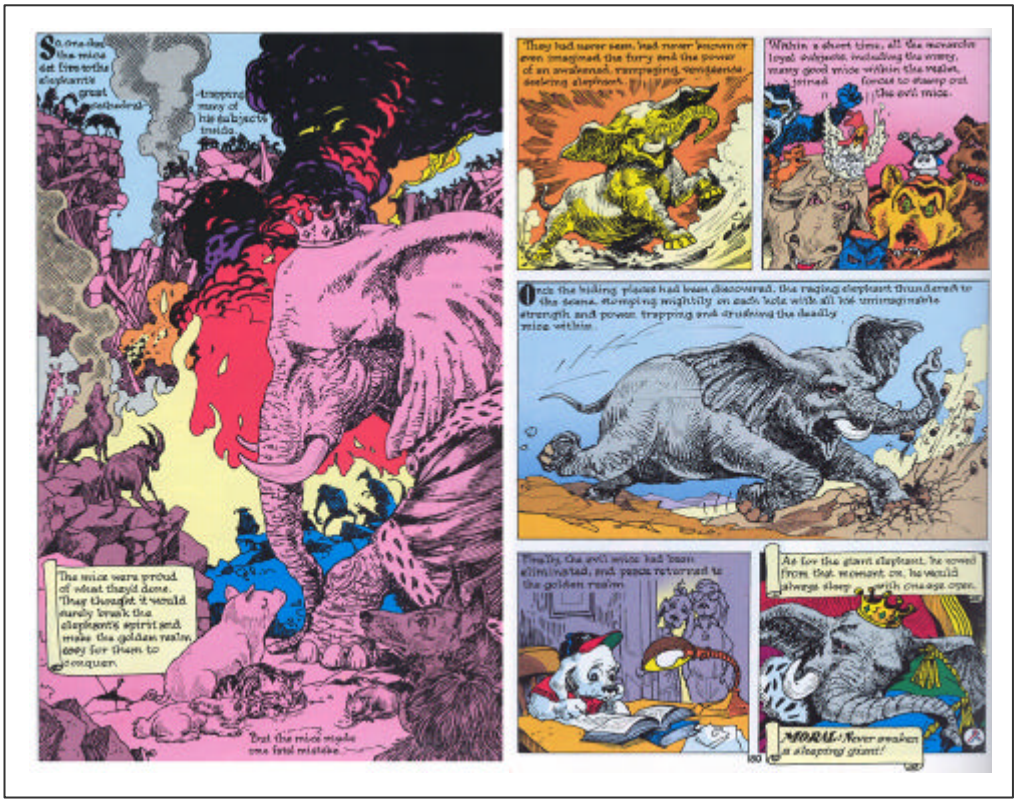
"Unreal" historia por Steve T. Seagle, Duncan Rouleau y Aaron Sowd, en el segundo volúmen de la antología, nos relata una historia relatada por el mismo Superman desde el papel, desde una historieta, donde el uso de los superhéroes nos indica una metáfora acerca de las limitaciones de los símbolos o íconos populares, destacando la figura del bombero como uno de los verdaderos héroes reales. Al final desde una de las viñetas Superman los saluda y clama que el planeta esta en buenas manos ya que existen personas, como ellos, de mucho valor.



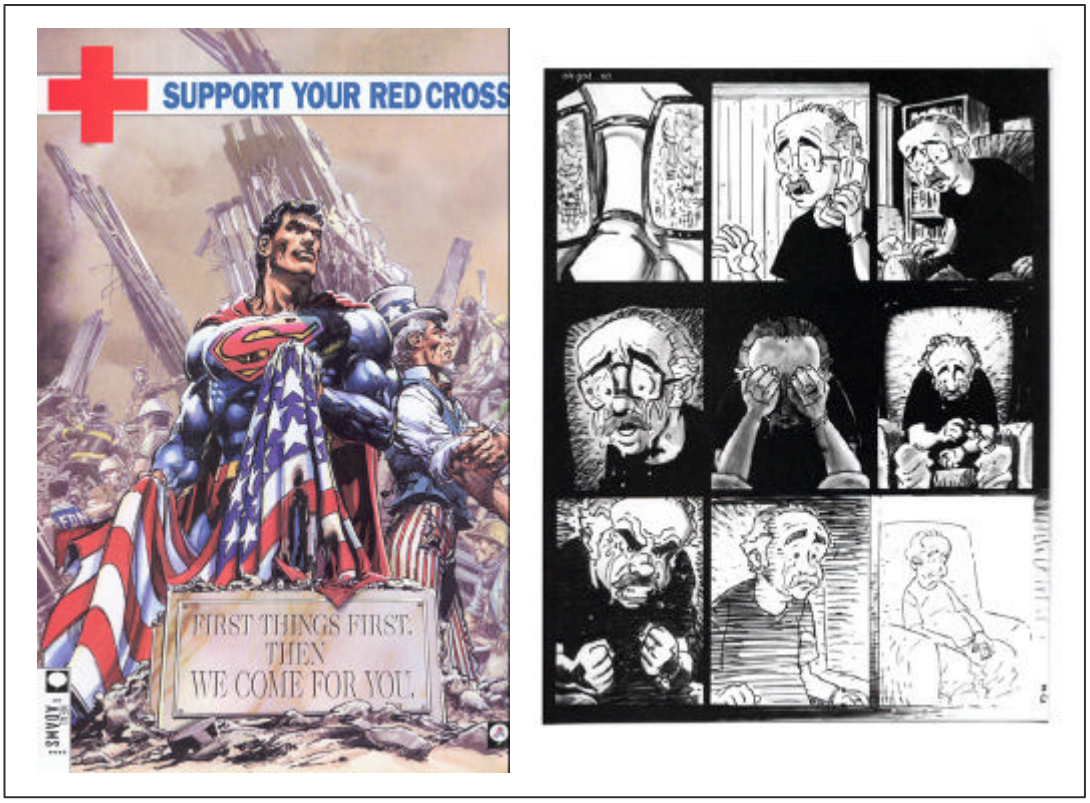
Tom Mandrake (izquierda) nos muestra un dibujo donde resalta que el 11 de septiembre nos el único problema de los Estados Unidos, el indigente clama: "Tengo miedo de morir y que nadie se de cuenta". Dan Abnett, AndyLanning, Yanick Paquette y Jim Royal (derecha) nos traen una historia sobre el rol del dibujante de comic books, el "cartoonist": "ayudamos a la gente a reflexionar, les ayudamos a reir otra vez (…) y lo hacemos lo mejor que podemos".



"A burning hate" historia por David S. Goyer, Geoff Johns, Humberto Ramos y Samanta Hope nos relata como el odio intransigente ha llegado a los niños. Un grupo de ellos intimida a dos pequeños niños árabes-americanos, sin embargo en la disputa uno de los infantes manifiesta que "ellos no deben leer historietas de Superman porque él es nuestro" a lo que el pequeño Nasim responde "que Superman ni siquiera es de la Tierra, es de Krypton", lo que deja sin argumento al atacante. Hay que destacar que la figura de los árabes americanos, mostrada en estos comics es siempre de mostrar orgullo por haber nacido en Norteamérica y de exigir respeto por sus creencias.



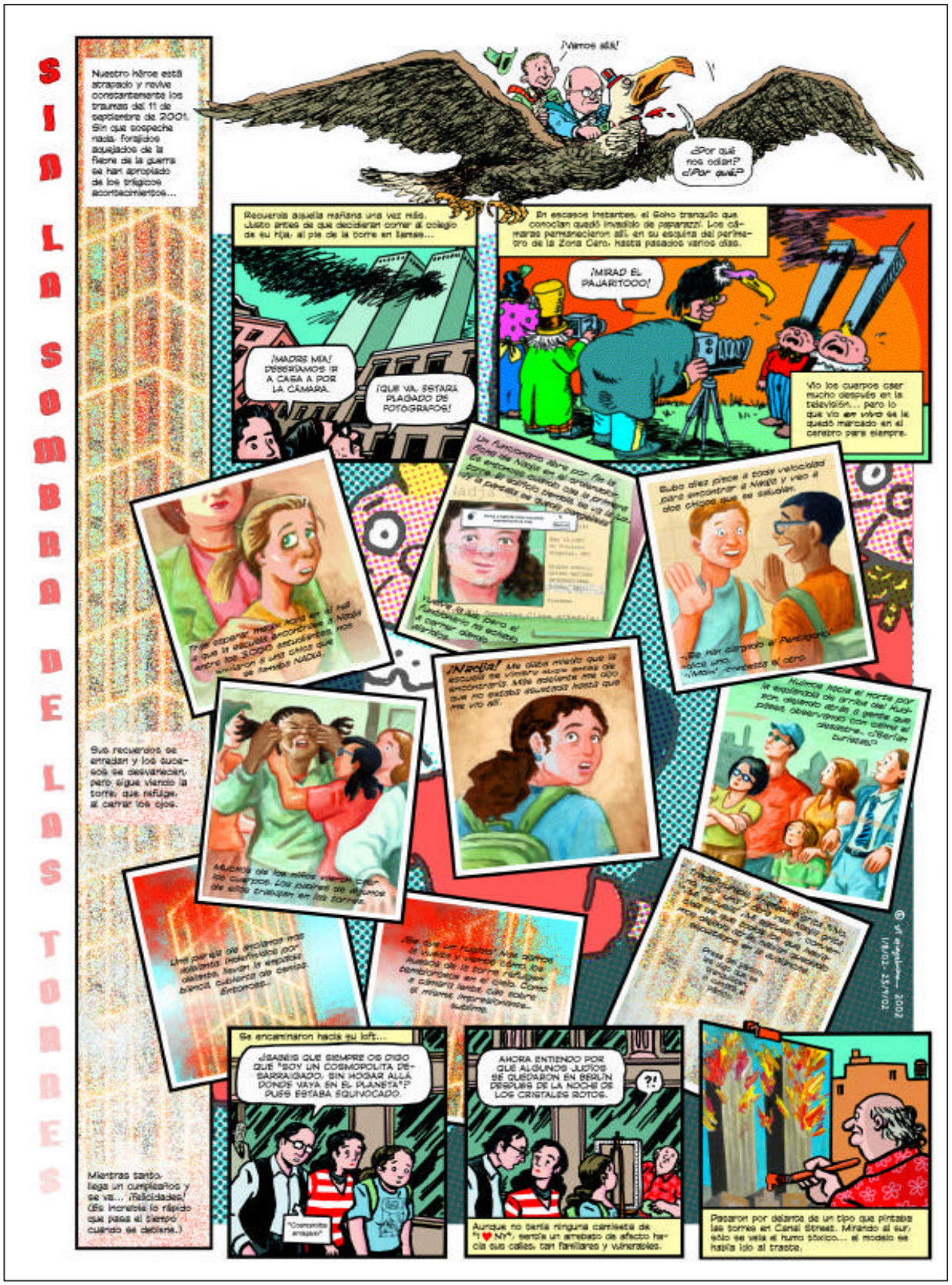
"The Sleeping Giant", historia de Stan Lee, arte por Marie Severin y letra por Ken Bruzenak, uno de los argumentos que pedían explícitamente la retaliación como respuesta al atentado. La historia nos muestra a una sociedad utópica conformada por animales antropomorfizados (alusión a las fábulas de Esopo) próspera y llena de felicidad en la que el rey es un "gigante y poderoso" pero "gentil y caritativo" elefante que dormía constantemente debido a que en su reino la paz parecía duradera, una vez que el reino es atacado por un grupo de ratones envidosos de la prosperidad que ostentaba el elefante éste despierta de su letargo, lleno de ira y venganza, destruye a los ratones aplastándolos. Como corolario el reino vuelve a la paz, sin embargo ahora el elefante duerme con un ojo abierto.



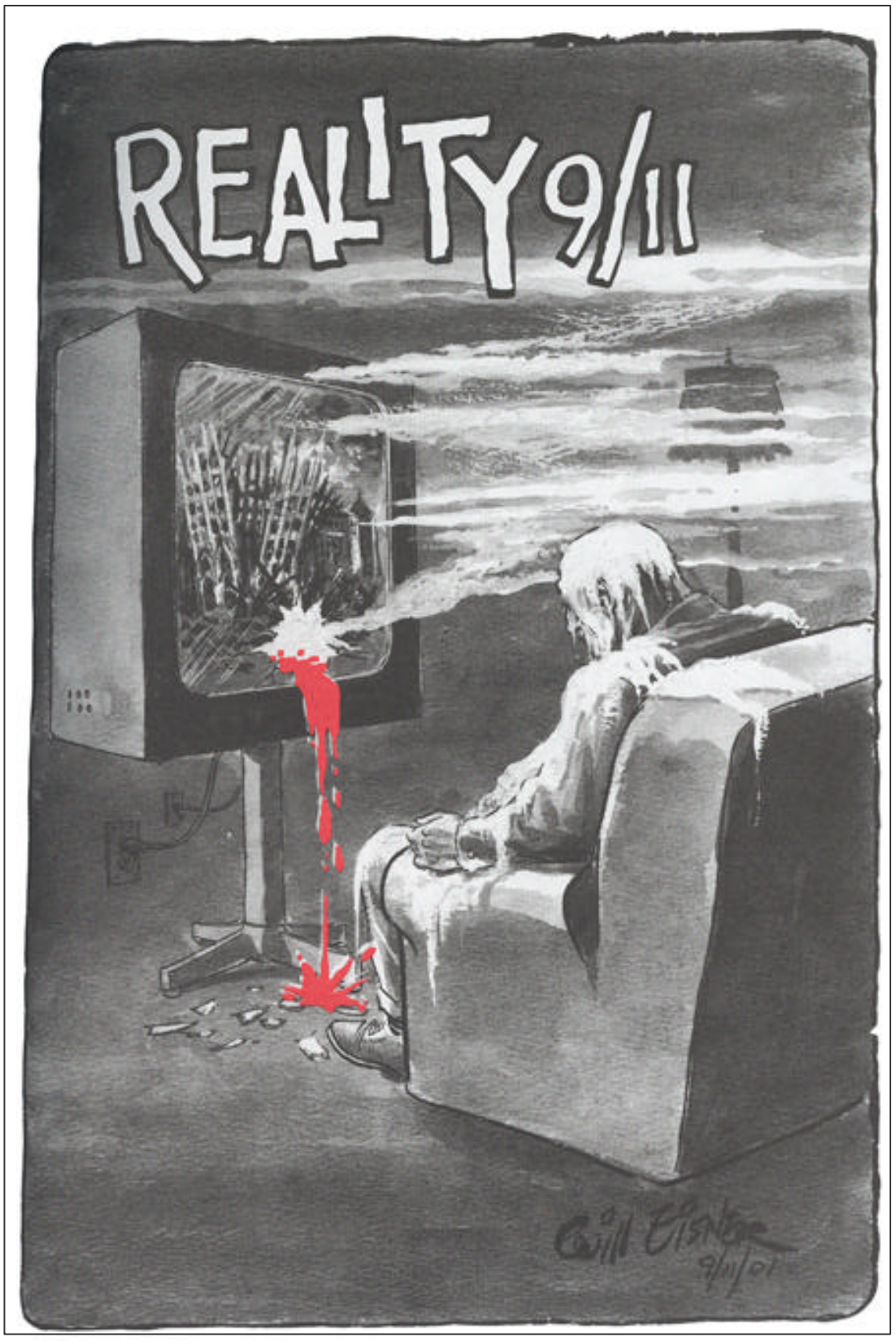
Neal Adams (izquierda), artista estrella en la historia de los comic books y uno de los primeros en usar el fotorealismo en el dibujo de sus personajes, utiliza la figura de uno de los superhéroes de la cultura popular norteamericana más representativos para su pedido inmediato de revancha: Superman sostiene la bandera hecha jirones y con quemaduras, mientras el Tío Sam se apresta ayudar en las tareas de rescate, el texto posicionado en el centro dice: "Primero lo primero, después vamos por tí". En "Oh God… no…" de Neil Vokes (derecha) se retratan los diferentes estadios emocionales que vivió el autor frente al acontecimiento: sorpresa, espanto, horror, incredulidad, impotencia, ira, tristeza y resignación, este comic pertenece a 9-11:Emergency Relief de Alternative Comics.



Portadas de "United" de Chaos! Comics, protagonizadas por sus heroínas emblemáticas: Lady Death, Chastity y Bad Kitty en memoria de las víctimas del atentado; "Through the ashes", una publicación de Crusade Fine Arts, este volumen estuvo dedicado a los bomberos Jhon Crisci y Jhon Napolitano.



"In the shadow of no towers", comic de Art Spiegelman, donde muestra una postura muy crítica contra el gobierno de George W. Bush, y la guerra de Irak. A través de una historieta autobiográfica Spiegelman nos transporta a su mundo interior (haciéndonos partícipes de su catarsis) utilizando la sobreexposición de experiencias personales como la búsqueda de su hija el día del atentado.



Will Eisner, artista reconocido en todo el medio, autor del célebre y casi mítico comic "The Spirit" manifiesta su punto de vista respecto al 11 de septiembre en las páginas de 9-11:Emergency Relief. En el gráfico observamos como el atentado ha golpeado al hombre común, pero más que ello resalta el papel que han tenido los mass media, la televisión para ser exactos, en la efectividad de este golpe. El rojo vivo en medio del tono gris, propio del polvo de la zona cero, resalta la consternación y el dolor profundo que siente Eisner como norteamericano.

Capítulo IV

Superhéroes y el 11 de septiembre: *El Sorprendente Hombre Araña*

El método que hemos usado para el análisis consiste en dividir las historietas en "secuencias", trabajando bajo el concepto dado por Barbieri donde lo que cuenta en el interior es que no hayan saltos: *"Una escena es una secuencia en la que el tiempo relatado y el representado tienden a coincidir, al menos por lo que se refiere al tiempo interior de la escena: una secuencia en cuyo tiempo representado tiende a no haber saltos."*[1] Entendemos por tiempo *representado*, la escena instantánea, la imagen y como tiempo *relatado* lo que se cuenta detrás de la imagen, la situación de los personajes y en contexto narrativo en la que se enmarca ese pequeño período de tiempo que viene a ser la viñeta.

Analizamos de esta manera exhaustiva la edición número 36 de la serie *Amazing Spiderman* y la primera entrega de la serie *Captain America* al abarcar de lleno el tema del 11 de septiembre que es de nuestro interés.

En los cinco números siguientes de *Captain America* se observa que el argumento cambia a un enfrentamiento del superhéroe con una cúpula terrorista. Mostraremos y analizaremos las secuencias más importantes de estas historietas en la que destacan la propaganda hegemónica y la difusión de ideologías bélicas, que como hemos observado en capítulos anteriores, son características de los medios de comunicación masiva en su cobertura del atentado del 11 de septiembre.

[1] BARBIERI, Danieli. *Los lenguajes del comic*. España, Editorial Paidós, primera edición, 1993; página 261.

En el presente capítulo nos centraremos en analizar la historieta perteneciente a la serie de *Amazing Spiderman* donde cada secuencia de viñetas es analizada bajo tres rubros: 1) Ideología 2) Recursos Gráficos y 3) El Montaje.

Para el rubro de Ideología consideramos como indicadores el *gestuario*, concerniente a la descripción y análisis de la actitud del personaje principal poseedor del mensaje, su interacción con otros personajes y la expresión gestual. La *expresión literaria* orientada al análisis del lenguaje escrito en el comic cuya función sirve para comunicar los diálogos y pensamientos de los personajes, por lo tanto, posee un valor discursivo ideológico.

Para el rubro de Recursos Gráficos se ha descrito cada convención propia del comic, su lenguaje: globos, cartelas, onomatopeyas y líneas cinéticas. Este análisis consiste en la descripción de las convenciones semióticas empleadas en la elaboración del discurso icónico-textual, aparte también se analiza en este rubro la descripción de la iluminación y del color.

En lo que concierne al Montaje se analizan las estructuras narrativas, la secuencialidad de las viñetas y los valores expresivos de los planos y ángulos de visión, también se ha analizado el formato de cada viñeta, el tiempo de acción en que se desenvuelve el contenido y, finalmente, la composición.

4.1 El número 36 de la serie.

Fernando García en su artículo *"Marvel y los cómics del 11-S",* para la revista electrónica *Tebeosfera*, manifiesta que la primera reacción al ataque terrorista que tuvo la empresa Marvel Comics fue tomar la decisión de que *"había que hacer algo especial, que diese testimonio de los terribles hechos sucedidos y de la lucha heroica que bomberos, sanitarios y policía mantenían contra la muerte entre las ruinas de las torres caídas".*

La respuesta a esta decisión la tuvieron de los autores J. Michael Straczynski y John Romita Jr., quienes plasmaron toda esa voluntad en las páginas de *"The Amazing Spiderman # 36"* lanzada el 14 de noviembre de 2001 y que tuvo una aceptada acogida no solo por el New York Times, USA Today y la cadena MTV, sino por los fanáticos que fueron fieles al ejemplar a pesar de que cortaba de forma intempestiva la serie regular, *The Amazing Spiderman* # 36 ocupó el séptimo puesto en pedidos hechos por la distribuidora Diamond North America con alrededor de 86,456 unidades de tiraje (fuente: ICV2's monthly Top 300 Comics and Top 50 Graphic Novel Index, http://www.icv2.com/).

Creado por Stan Lee y Steve Ditko en 1962, el Hombre Araña es el más original de toda la línea de superhéroes desdichados con personalidades atormentadas.

Peter Paker, a la edad de 16 años, es mordido por una araña radioactiva lo que le da extraordinarios poderes, sin embargo tiene que barajar su nueva vida con el hecho de estudiar y trabajar para mantener a su madre adoptiva: la tía May. En *Spiderman* podemos observar el inicio de una generación de superhéroes desenfadados y rebeldes que expresan los sentimientos contraculturales por los que atravesaban los dibujantes y escritores a principio de los 60´s, a su vez que nos muestran una reflexión acerca del concepto de superhéroe, que según Oscar Masotta es uno auténtico: *"ridículo, detenta la personalidad de un solitario asocial. Objeto de persecuciones y odio bajo su personalidad real, víctima del odio unánime bajo la máscara de Spiderman, lleva una vida desgraciada y frustrada"*[2], sin embargo hay que tener en cuenta el hecho de que el personaje viene a ser un adolescente, por lo tanto se convierte en un *antihéroe* con el cual era fácil identificarse, siendo un escape para los adolescentes de la época.

El personaje tiene su campo de acción en la ciudad de Nueva York, en el universo Marvel *Spiderman* es considerado como el protector y salvador de esa ciudad. Peter Parker vive en Nueva York, trabaja, estudia, se desenvuelve social y afectivamente en esa locación, por lo tanto un hecho de tal magnitud como el atentado del 11 de septiembre tenía que afectarlo de alguna manera. García habla en su artículo del superhéroe como "*la figura más reconocida de la empresa (incluso tiene un globo gigante en el desfile del Día de Acción de Gracias) y sus historias están galvanizadas con los escenarios de Nueva York como las de El Eternauta*[3] *lo están con las calles de Buenos Aires. Para Axel Alonso, director editorial de la revista, la misma es «la declaración de principios de Marvel sobre lo acontecido el 11 de septiembre»".* La historia tiene lugar el mismo 11 de septiembre y se centra en la reacción y la culpa del héroe por no haber evitado la tragedia.

Para nuestro análisis hemos dividido la historieta en 8 secuencias: Secuencia 1 (viñetas 1-7), Secuencia 2 (viñetas 8-11), Secuencia 3 (viñetas 12-14), Secuencia 4 (viñetas 15-29), Secuencia 5 (viñetas 30-36), Secuencia 6 (viñetas 37-40), Secuencia 7 (viñetas 41-49), Secuencia 8 (viñetas 50-63).

---

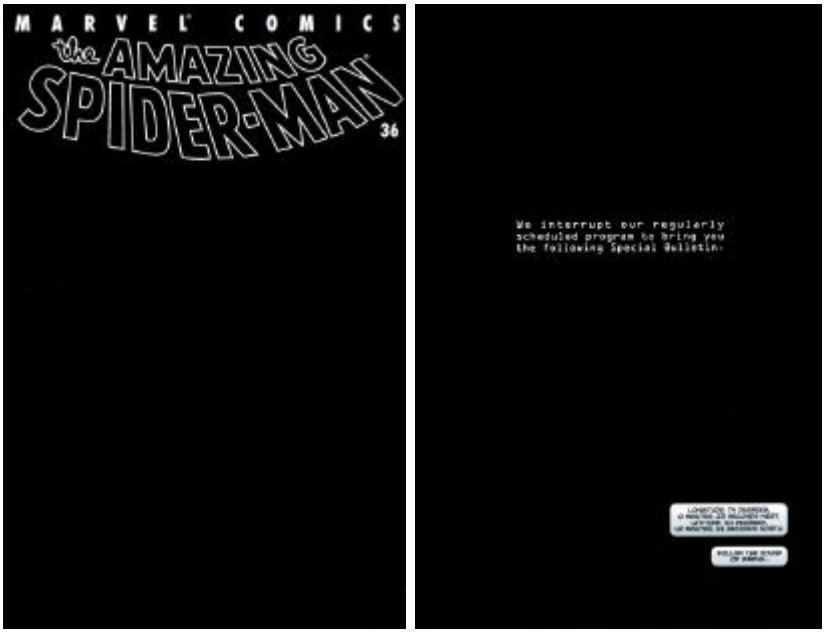
[2] MASOTTA, Oscar. *La historieta en el mundo moderno.* España, Ediciones Paidós, primera reimpresión 1982; página 99.

[3] *El eternauta.* Clásico de la historieta argentina creado por Héctor Oesterheld y Francisco Solano López, de gran popularidad. Oesterheld escribe el guión y el dibujo queda a cargo de Alberto Breccia. El 29 de mayo de 1969 comenzó a publicarse la segunda versión, a tres páginas por semana, con la idea de que se extendiera por aproximadamente un año.

A. Análisis de Discurso

1. Secuencia 1

1.1 La carátula y la primera viñeta



"11 de septiembre" The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

***Gestuario*:** La portada del número 36 de *Amazing Spiderman* ha sorprendido a todos sus lectores con una increíble cubierta completamente negra, por lo que expresa una interrupción en la serie regular y un mensaje de dolor por la muerte de, aproximadamente, tres mil personas en uno de los acontecimientos más significativos del siglo XXI. La ausencia total de formas y símbolos en la portada se traduce en una sensación de vacío dentro de un balance informal donde la "no-imagen" es mayor que el texto, el cual sólo cumple una función rotular.

En la viñeta 1, el encuadre introductorio a la historia, la ausencia de color y formas se repite, a la vez que indica una interrupción en el quehacer gráfico de la historieta a partir de un hecho funesto. El vacío dentro del encuadre enmarca una metáfora visual del atentado, completamente oscuro busca implantar una sensación nihilista, convirtiéndose en el primer golpe dramático del guión. Con respecto al vacío, su concepción en el taoísmo[4] se traduce cono *"la realidad profunda de las cosas; buscar el vacío en la realidad aparente es buscar su verdadera esencia"*. La primera viñeta nos esta expresando la esencia del acontecimiento: el luto, el duelo dentro de la ignorancia general derivada de la sorpresa, la cual es acrecentada por

[4] Escuela filosófica china que se remonta al siglo IV A.C., hizo del vacío una noción central de su doctrina.

la pérdida de los sentidos, producto del vacío en el que no se ve, no se oye y no se siente.

Expresión Literaria: En la portada destaca la supralidad del texto donde se describe el título, número de la serie y la editorial, posee un papel informativo y emotivo para los lectores quienes observan un cambio radical en la serie a partir de los acontecimientos del 11 de septiembre, sin embargo hay que anotar que la historia sólo ocupa este número y no se extiende por otras colecciones, por otro lado los lectores han llamado a esta aventura: *"Hombre Araña: 11 de septiembre"* o, simplemente, *"El Sorprendente Hombre Araña número 36"*. En la primera viñeta de la historieta, esta interrupción en la serie regular es representada por un pequeño texto cuya posición central se concibe como el foco de atención inmediato y las disculpas a los lectores: *"We interrup our regularly sheduled program to bring you the following Special Bulletin"* (*Interrumpimos nuestra programación regular para traerles el siguiente boletín informativo)*, este texto llega a convertirse en una especie de *suspenso* que nos insta a continuar con la lectura.

Las cartelas en la parte inferior derecha hacen alusión a la ubicación geográfica del Centro Mundial de Comercio, el *Worl Trade Center* (WTC), esta convención semiótica propia del comic nos indica la posición del protagonista: toma un papel de narrador involuntario al hacer uso del monólogo interior, el cual es característico en el comic de superhéroes[5]. El texto nos dice: *"longitud: 74 grados o minutos, 23 segundos hacia el oeste, latitud: 40 grados, 42 minutos, 51 segundos hacia el norte."*, la última parte: *"Follow the sound of sirens…"* (*Siguiendo el sonido de las sirenas...)* nos prepara para una escena chocante, el lector conoce el tema desde la portada (con el mismo diseño), sin embargo la curiosidad en seguir con la lectura se basa en querer saber de que forma esta información será representada. El suspenso se manifiesta por el ritmo pausado de la narración donde el hilo conductor lo llevará el superhéroe (Hombre Araña) a través de la interiorización de sus pensamientos.

Lenguaje: Como anotamos con anterioridad, el vacío dentro de la carátula, y la primera viñeta, implica la esencia del acontecimiento: *el luto*. La "no-presencia" de la imagen nos lleva a hacer un análisis de los "no-elementos" que conforman estas estructuras gráficas.

[5] *"Esta es una clase de héroes donde parecieran no poder prescindir de expresar su interioridad mediante palabras en momentos de interacción con otros personajes o en momentos de soledad."* BARBIERI, Daniel. *Los Lenguajes del Comic*. Barcelona, Editorial Paidós, primera edición, 1993; página 219.



The Amazing Spiderman 34, 35, 36 (Marvel Comics, Septiembre, Octubre, Noviembre 2001)

Como observamos, la portada a analizar es muy peculiar en relación a la serie de *Amazing Spiderman*, la composición dinámica del personaje exhibiendo sus condiciones atléticas y superhumanas (fuerza desmesurada, saltos que se elevan por encima de los diez metros, viajar colgado de telarañas por la ciudad, etc.) es interrumpida por una pantalla de color negro que sólo conserva el rótulo que identifica a la serie. En los ejemplos observamos que la cantidad inmensa de tonalidades nos ofrece detalles de cada elemento que compone el gráfico, en donde se resaltan las superficies y crean diversos contrastes emotivos que subrayan el centro de atención propio en cada carátula.

En la carátula de la edición 34 el balance dentro de la composición es informal, más gráfico que texto manteniendo una unidad moderna (texto sobre imagen) dejando de lado la simplicidad para entrar a una composición dinámica de líneas diagonales y oblicuas. La figura del héroe rompiendo la telaraña provoca un efecto de perspectiva al representar la profundidad del espacio. En la lectura se distinguen hasta tres campos de acción: el fondo (punto de partida del héroe), la telaraña que es desgarrada y los movimientos del personaje, el mismo que se ubica en la posición de la *anteralidad*. Esta ubicación, dentro del espacio visual, es la más cercana al receptor, es el espacio del afecto o el interés, en este caso presenta un significado de choque o enfrentamiento.

Los colores vivos de la imagen concentran la lectura en el personaje principal, colores como el rojo y el azul claro generan el foco de atención de la composición, a además de ser los colores representativos del superhéroe: Steve Ditko, uno de los co-creadores junto a Stan Lee del Hombre Araña, manifiesta que *el color original del traje del héroe es una combinación de un rojo-naranja cálido en la sección donde se*

encuentra la telaraña, mientras que el azul frío en las partes del cuerpo provocaba un buen contraste y enfatizaba la telaraña que añadía una atmósfera de misterio.[6]

La edición 35 presenta un cambio que más asemeja a la construcción de una macroviñeta, en ella observamos un plano detalle del traje del Hombre Araña yaciendo en el piso mientras se observa caer un cepillo de dientes con la pasta aún en uso. La imagen nos muestra una gran sinécdoque visual (parte-todo) donde se ofrece una pequeña sinopsis del contenido de la edición: la identidad secreta del superhéroe es descubierta por un familiar, para los entendidos de las eventualidades por la que pasa el personaje, se trata de la tía May, madre adoptiva de Peter Parker (el Hombre Araña). Igual que en la carátula anterior se distinguen tiempos de acción dentro de una composición dinámica de entrecruce de líneas y, totalmente, desincopada. Observamos la presencia sorpresiva de la tía May y la caída del cepillo de dientes son dos tiempos simultáneos presentados en el mismo encuadre gracias a la perspectiva.

El color en esta ocasión ya no se maneja en el sensacionalismo del ejemplo anterior sino dentro de un trabajo de saturación y contrastes que ayudan a representar el espacio: la habitación de Peter Parker y la puerta sobre la que se cierne el visitante inesperado que descrube el ya famoso traje rojo y azul.

Dentro de la carátula 36, la ausencia de todos estos elementos deriva (como ya se ha dicho) en un vacío donde el color negro entero supone ser la mayor expresión de relleno dentro de una imagen donde no se evoca ningún efecto o detalle y se apunta a la ilusión de ceguera, la ausencia de luz, negación e ignorancia que constituyen la esencia misma de lo que significó el atentado.

Si bien la viñeta 1 nos introduce en la historia, la manera de hacerlo se conduce bastante hacia la melancolía y la iteración del fatalismo inicial de la carátula, en la viñeta la ausencia de los globos, líneas cinéticas, onomatopeyas sólo engrandecen la sensación de angustia, transformando al color negro, a la falta de un código que pueda describir dichas sensaciones, en el signo icónico[7] del desastre, que a su vez, es parte de una metáfora visual que simula la percepción (acerca del 11 de septiembre) del creador o el artista.

---

[6] SCHUMER, Arlen. *The Silver Age of comic book art*. Portland, Oregon, Colectors Press, 1st. American ed., 2003.

[7] Aquí utilizamos una de las acepciones que le otorga Umberto Eco a los signos icónicos: *"Digamos pues que los "signos icónicos" reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto una vez seleccionadas por medio de códigos de reconocimiento y anotadas por medio de convenciones gráficas"*.
ECO, Umberto. *La Estructura Ausente*. España, Editorial Lumen, quinta edición, 1994; página 194.

Esto se convierte en un acto comunicativo al despertar reacciones en el lector, donde, basados en el aprendizaje y la experiencia (la lectura de comics y la asociación de colores), le dan un significado a la imagen[8].

***Composición*:** El tamaño del encuadre, página completa, en ambas estructuras, forma parte del golpe dramático de la acción descrito anteriormente, a más grande, mayor tiempo, sin embargo en la viñeta, la lectura se pierde en el fondo negro donde se percibe la intencionalidad de los autores en que este viaje icónico-textual será sumamente depresivo. En el formato rectangular vertical de la carátula la composición estática muestra el centro de atención en el título del comic, mientras que en la viñeta, de igual formato, la composición concentra la mirada en el texto que se convierte en el punto de partida de la lectura.

[8] Sin embargo muchos teóricos manifiestan que el efecto que produce el color es directo y espontáneo como para que se catalogue como el resultado de una interpretación dada por la experiencia adquirida: *"(…), ni siquiera existe una hipótesis sobre la clase de proceso fisiológico que podría explicar la influencia del color sobre el organismo. Al referirnos a la forma nos encontramos en un terreno algo más firme. Allí, por lo menos podemos relacionar la expresión de las formas específicas con la de propiedades más generales, como orientación espacial, equilibrio, o las características geométricas de los contornos, por ejemplo."*
ARNHEIM, Rudolf. *Arte y Percepción visual*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, novena edición, 1985; p. 277.

1.2 Viñeta 2



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Gestuario*:* Observamos un gran plano general del Centro Mundial de Comercio segundos después de que colapsaran las torres, la actitud inmediata del Hombre Araña es de *sorpresa y terror*, se tapa los oídos con las manos en una posición agazapada, nótese que el héroe se encuentra en el techo de un edificio vestido con su traje rojo y azul (aparte del sentido que le dio su creador los colores son pertenecientes también a la bandera norteamericana) lo que indica lo sorpresivo que fue el acontecimiento para el protagonista ya que se encontraba en su rutina de patrullaje. Sólo el contacto visual del héroe con el suceso ha generado esta actitud que sumada a la ausencia de onomatopeyas (no existe el sonido del ambiente a pesar de la explosión) denota otro golpe de efecto dramático: *el uso del silencio*. La privación de nuestros sentidos nos deja inválidos para la interacción con el entorno, cuando nada es percibido nos convertimos en entes ajenos a la realidad, prácticamente muertos en vida.

Expresión Literaria*:* Observamos la primera locución de la historia: *"…God…" (…Dios…)*, manifiesta una actitud completamente desesperanzada, apelando a considerar como irrealidad lo que ocurre, el héroe se declara completamente perplejo y en shock magnificando el atentado a partir de los resultados de una experiencia visual inicial. Este parlamento refuerza el mensaje gráfico de la viñeta: **el horror y la sorpresa de un primer momento**.

Los juicios de valor en el monólogo no se hacen esperar: *"Some things are beyond words. Beyond comprehension. Beyond forgiveness." (Algunas cosas están*

más allá de las palabras. Más allá de la comprensión. Más allá del perdón.), el uso de la retórica en el discurso del héroe se hace presente, se tiende a la redundancia y la exageración (hipérbole) para resaltar lo que se quiere decir: *"más allá de… más allá de la… más allá del…"*. El juicio del héroe aplica en que el acontecimiento no puede ser disculpado, no era merecido y es inconcebible, este predicamento fue compartido por muchos comentaristas pertenecientes al espectro político norteamericano, por ejemplo *Jerry Falwell*, ideólogo cristiano, manifestó que el atentado era *"un horror que va más allá de las palabras"*, antes de declarar que el ataque fue a causa de las feministas y los homosexuales.

Lenguaje: Observamos que la viñeta muestra dos convenciones gráficas propias: el globo y las cartelas, hemos establecido que las cartelas tienen la labor de dirigir el discurso en la historia. El globo con el texto rotulado en letras muy pequeñas nos ofrece la sensación de que el personaje susurra, lo que enfatiza su aturdimiento. El susurro exhibe un ruido límite, el ruido que deja oír lo tenue, lo confuso y lo *estremecido*, estos se reciben como signos de la anulación sonora y la pérdida del sentido.

El uso de los colores vivos en la viñeta atrae al lector, mientras el ángulo de visión en picado y el gran plano general del desastre provocan una magnificación del mismo, la imagen nos hace parte de un discurso gráfico sensibilizador antes que racional (más adelante se verán más ejemplos).

Composición: La composición dinámica del encuadre determina como foco de atención la *zona cero* del WTC, predominan bastante las líneas diagonales y oblicuas, la explosión en el centro de la viñeta posee el efecto concentrador de un círculo. Las grandes dimensiones, esta vez ocupan dos páginas enteras, contribuyen al sensacionalismo del drama, un golpe de efecto de gran magnitud que no era previsto por el lector a gran escala, se incita a una lectura lenta con el objeto de recibir el mensaje dramático en su totalidad.

Se dan dos tiempos: el tiempo *representado* en esta imagen concibe un instante, como diría Barbieri *la imagen instantánea*, pero el tiempo *contado* es el de la caída de las torres gemelas del Centro Mundial de Comercio, podríamos tomarlo como una cronología: 1) Un avión se estrella, un Boeing 767, contra la Torre Norte. 2) Otro Boeing 767 de la compañía United Airlines, que había salido del Aeropuerto de Boston impacta contra la torre sur. 3) Debido al impacto producido por el avión y a su explosión, la torre sur se desploma. 4) La torre del norte aguanta más tiempo en pie, su estructura cede y se derrumba también. 5) Ante la mirada atónita de los ciudadanos de Nueva York, las dos torres gemelas se hunden.

Un último aspecto visto en este encuadre es el alto nivel de iconicidad con que las imágenes reflejan el grado de correspondencia con la realidad. En la viñeta se observa la descripción, además de las torres gemelas, del Southeast Plaza Building y el Northeast Plaza Building, dos edificios de nueve plantas dedicadas a oficinas financieras y de bolsa; la US Custom House, ocupado por la aduana de Nueva York y Nueva Jersey; un edificio de 47 plantas de oficinas comerciales; y el New York Marriott Hotel. Esta viñeta fue catalogada por muchos expertos como una de las más impactantes imágenes que hayan aparecido en un comic book[9].

[9] *"It is one of the most shocking images ever to appear in a comic book; shocking, because it is real".* WRIGHT, Bradford W. *Comic Book Nation, the transformation of youth culture in America*. Estados Unidos, Jhons Hopkins University Press, Jhons Hopkins Paperbacks edition 2003; página 287.

1.3. Viñetas 3-7.



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Gestuario: En la viñeta inicial de la página vemos al héroe dirigirse a la acción. Se encuentra en la posición izquierda de la viñeta ingresando a la escena, baja al lugar de los hechos, se indica el inicio de la narración. Conserva la actitud de sorpresa e incertidumbre descrita con anterioridad, se produce un contacto visual con dos ciudadanos que huyen despavoridos de la zona cero en el medio de la catástrofe, esto se expresa por las distintas personas que huyen del humo y por la expresión en sus rostros de terror y pánico. Esta viñeta reproduce el cambio radical en el imaginario social norteamericano en dos formas: a) se aprende a vivir con miedo y b) el Estado es incapaz de proteger a sus ciudadanos.

La siguiente secuencia consecutiva de viñetas posee dimensiones más pequeñas, muestran al héroe pasando de la pesadumbre a la sorpresa y, finalmente, a la reflexión. Las dos víctimas se alejan dejándolo con la palabra en la boca, después voltea la mirada encontrándose nuevamente con el acontecimiento que parece golpearlo en el rostro, por último recupera la calma y comienza su recorrido rumbo a la zona cero. El juego plano-contraplano de los encuadres es un paseo por el estado emocional del Hombre Araña que poco a poco irá definiendo su posición ante lo ocurrido, por lo pronto en esta pequeña secuencia observamos un proceso de resignación que lo obliga a recuperar la calma.

Expresión Literaria*:* Anotamos que se había producido una interacción entre el héroe y dos personajes (ciudadanos que huyen aterrorizados), estos le piden explicaciones del porqué no estuvo ahí, a lo que el héroe no obtiene respuesta: *"Where were you?!" "How could you let this happen?" (¿Dónde estabas?!, ¿Cómo pudiste permitir que esto pasará?)*.

La interacción que se produce entre los personajes es visual no hay una respuesta verbal ni gestual ante la interrogante planteada. El valor de esta pregunta es la base a una crítica de los medios y a su papel en el atentado al fomentar la histeria entre los ciudadanos. En este encuadre el superhéroe se encuentra aún absorto y al parecer no puede ordenar sus pensamientos, así su categoría disminuye a la de un ciudadano *ordinario* sorprendido por el ataque.

En esta secuencia, el protagonista no puede responder ante las víctimas, además titubea y es ignorado: *"I -- " (Yo...)*, el desastre lo abruma (se pierde entre el humo), lo que indica una proximidad al campo de acción. El monólogo comienza a emitir una prédica justificante para cualquiera que haya podido tener responsabilidades en la salvaguarda de los ciudadanos, se considera que como parte del discurso el protagonista exprese la opinión y pesar del ciudadano promedio, de las víctimas y de los héroes de la trágica jornada, bomberos, policías y paramédicos: *"How do you say we didn´t known? We couldn´t known." (¿Cómo haces para decir que no sabíamos?, no podíamos saber.)*, siendo esta una respuesta ante la pregunta de las víctimas que no puede ser otorgada directamente. En este texto el personaje principal se incluye en el mensaje de acción: *"…no sabíamos."*, mientras que el monólogo manifiesta el uso de recursos estilísticos[10] como la universalización y la pregunta. Con el primero, notamos que el discurso apela al uso del *todos* donde es imposible que se haya podido prever el atentado, con el segundo observamos que se comienza el discurso: "*¿Cómo haces para decir que no sabíamos?".*

La última frase del héroe en esta secuencia es el remate para dejar en claro que el *Nosotros* (grupo de *autorepresentación positiva*) no podría concebir el 11 de septiembre ni en las más terribles pesadillas de cada ciudadano, se consideraba imposible que suelo americano sea atacado, no imaginaban que la guerra llegaría a sus casas. Finalmente, la inclusión y la universalización están presentes para remarcar la magnitud del acontecimiento: *"We couldn´t imagine"* (*No podíamos imaginarlo).*

Lenguaje: En la viñeta inicial se aprecia que el héroe no emite parlamento o pensamiento conservando la sorpresa de la viñeta anterior prescindiendo así del uso del globo, sin embargo este recurso se le otorga a los dos personajes como *emisores* de la *pregunta*, la cual deviene en la interiorización y la culpa del héroe. El espacio restante nos vuelve a mostrar el desastre, reforzando el discurso sensibilizador.

Observando la secuencia apreciamos que se convierte en una constante el no hacer uso de las onomatopeyas y las líneas cinéticas, esto se debe al esfuerzo dramático para representar la realidad en un alto nivel iconográfico. Presenciamos que estas convenciones son reemplazadas por un solo código de fusión texto-

[10] El análisis estilístico busca desentrañar los usos poético y lúdico del discurso. Los recursos estilísticos logran un mayor impacto en el discurso, según Prieto Castillo, van desde remarcar, reiterar, disimular, crear suspenso, generalizar, embellecer, exagerar, confrontar, detallar, etc. ciertos aspectos del discurso y que éste sea asumido por los destinatarios.

imagen: la cartela, que se convierte en la constante de la historia como monólogo interior y narración al mismo tiempo.

Composición y Montaje: En el plano general de la viñeta inicial se muestra una lectura dinámica derivada de los colores vivos y la sensación de profundidad percibida gracias a la perspectiva, observamos tres tiempos de acción en este encuadre: la llegada del Hombre Araña, la huída de los dos ciudadanos y el desastre de fondo.

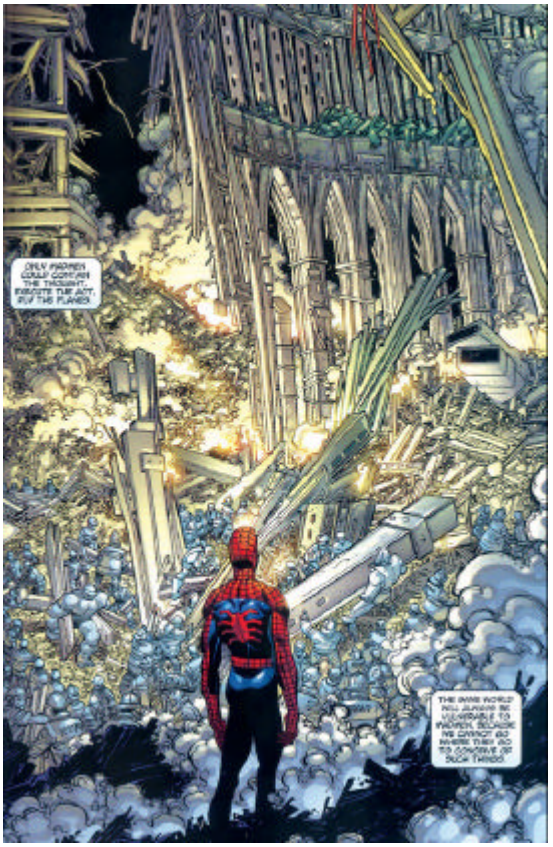
Dentro de la composición cromática observamos el papel del gris como la constante donde se manifiesta denotativamente la presencia del polvo producto del desplome y connotativamente la sensación de ruina o destrucción.

En el montaje de la secuencia observamos que las viñetas están vinculadas a través de planos y contraplanos, la composición estática de los encuadres nos indican el comienzo de un proceso reflexivo en el héroe, sin embargo se percibe, como nexo entre el encuadre 4 y 5, un primer plano de Spiderman que nos devuelve a la actitud percibida con anterioridad: sorpresa y horror. El manejo de los planos medios, enteros y primeros planos nos hace centrarnos en las reacciones del héroe, a diferencia de la viñeta 2 aquí tenemos un ángulo de visión medio donde podemos percibir la acción de una manera directa.

La composición de las últimas dos viñetas nos expone una división del espacio, interior y exterior conformados por el héroe y el humo alrededor de él, formando óvalos. La vista se dirige al interior: así el personaje penetra en el espacio (dentro del desastre) y se pierde, comienza un nuevo capítulo.

2. Secuencia 2

2.1 Viñeta 8.



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Gestuario: Dentro de un gran plano general en el centro de la *zona cero* la actitud del héroe es pasiva y expectante, su posición denota una especie de parálisis, el personaje esta inmóvil ante la inmensidad de lo ocurrido, se dedica sólo a observar de lejos las tareas de rescate en las que están involucrados bomberos, policías y otros superhéroes. La amalgama de ficción y realidad en esta viñeta busca demarcar el paralelismo entre los superhéroes y los héroes verdaderos, los cuales se encuentran en un mismo nivel, ya no hay diferencias, todos ahora forman parte de Norteamérica y son parte del impacto político, social, económico que el ataque ha causado, además de insistir en que la visión del *Hombre Araña* consiste en rendir homenaje a las víctimas por lo que debe tomar la posición de una, por lo tanto se rinde ante la voluntad de los seres humanos *ordinarios* (sin super poderes) durante la tragedia.

Expresión Literaria: El monólogo comienza con una alusión directa a los culpables, se les tilda de *dementes ejecutores* del atentado: *"Only madmen could contain the thought, execute the act, fly the planes"* (*Sólo un demente podía albergar ese pensamiento, ejecutar el acto, volar los aviones)*, el discurso va desde colocar en una postura irracional toda lógica que no sea la occidental hasta representar la rabia y la indignación de las víctimas. Los superhéroes, semidioses modernos, íconos de la cultura popular, no pueden hacer nada frente a esa demencia foránea.

El discurso polariza*: "The sane world will always be vulnerable to madmen, because we cannot go where they go to conceive of such things" (El mundo sano siempre es vulnerable a los dementes, porque no podemos llegar hasta donde llegan ellos llegan para concebir tales cosas.),* nuevamente observamos que el personaje se incluye en el mensaje dejando en claro que es parte del *mundo sano,* la separación entre *Ellos* y *Nosotros* es muy clara, tal como lo expresa Van Dijk: *"El esquema de polarización tan general definido por la oposición entre Nosotros y Ellos sugiere que están afectados los grupos y los conflictos de grupos, y que los grupos constituyen una imagen ideológica de sí mismos y de los otros de tal modo que*

(generalmente) Nosotros estamos representados positivamente y Ellos negativamente." [11]

Esta dualidad entre el *mundo sano* (Norteamérica) y los *dementes* (terroristas), manifiesta que el primero siempre es vulnerable al segundo debido a la falta de racionalidad que ostenta este grupo, dando a entender que cualquier lógica exterior es locura. Al parecer el *Hombre Araña* repitió el discurso de los medios norteamericanos: el dualismo entre *terrorismo islámico* y la *civilización* y el modelo de "conflicto de civilizaciones".

La gran pérdida de vidas humanas y al acción premeditada del atentado podrían llevar a esta reducción simplista a la que recurre el héroe, el ataque es catalogado como un *crimen contra la humanidad*[12], fue cometido por individuos que podrían haber decidido actuar de otra forma por lo que tienen una responsabilidad legal, moral y sobretodo individual, creyeron que su causa era la correcta e invitaron a otros para asesinar en nombre de ella, sin embargo esta posición no sólo es concerniente al islamismo radical sino a la violencia Cristiana, al nazismo y a la lógica que llevó al uso de una bomba nuclear sobre la población civil de Hiroshima y Nagasaki, la lógica de que *"el fin justifica los medios"*.[13]

Este tipo de modelo binario de discurso no sólo es propio de los medios (y del superhéroe), la administración Bush, utilizaba metáforas para referirse al terrorismo y sobre todo a Bin Laden, como hemos visto en capítulos anteriores.

El texto: "…*no podemos llegar hasta donde llegan ellos llegan para concebir tales cosas*" declara omisión (derivada en la intencionalidad de los autores de mostrar sólo el lado sensible de la tragedia: las víctimas) a los diversos acontecimientos que involucran a los Estados Unidos y su política exterior.

Según Chomsky, el estado norteamericano apoyaba y entrenaba subversivos con el objeto de contener a la Unión Soviética, de lo cual nace la red Al Qaeda. En varios de sus artículos, entrevistas y conferencias, Chomsky manifiesta que los Estados Unidos han sabido defender su hegemonía al término de la Guerra Fría atacando poblaciones potencialmente peligrosas para sus intereses como Sudán y el Líbano, por ejemplo. Casos paradigmáticos para Chomsky de este tema son los

[11] VAN DIJK, Teun. *Ideología, Un enfoque disciplinario*. Barcelona, Gedisa Editorial, primera edición, enero 1999; página 95.
[12] "Cuando el asesinato se comete como parte de un ataque generalizado o sistemático dirigido contra cualquier población civil es un crímen de guerra.". Estatuto de Roma de la Corte Criminal Internacional, 1998.
[13] "En estas ideas algún fin deseado, como la raza Aria, la sociedad comunista pura, o la civilización cristiana y occidental,es tan imperioso que los medios altamente represivos son vistos como necesarios para lograr estos fines." SIKKINK, Kathryn. *Un enfoque en los Derechos Humanos al 11 de Septiembre*. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/nuvenf.pdf.

de Kosovo y Timor Oriental. Incluso la intervención del gobierno norteamericano en la política de América Latina lo ha llevado a cometer y avalar crímenes.[14]

Lenguaje: Observamos la constante del monólogo interior como hilo conductor de la historia, la ausencia de las onomatopeyas y cinéticas se debe a que la imagen por sí sola expresa la idea de dolor y desastre por lo cual ya no necesita de énfasis. El color nos muestra un gran uso de amarillo que denota el fuego, el brillo es tan intenso que produce un efecto de contraluz en el encuadre.

Composición: Las grandes dimensiones de la viñeta nos da una lectura lenta donde el tiempo se extiende, así el mensaje visual es recibido de una manera completa (similar con la viñeta 2 de la Secuencia 1), mientras que el ángulo de visión medio nos hace presenciar de una manera directa el hecho (a la altura de los ojos). La misma base compositiva ofrece un ritmo quebrado que lleva a la confusión y el desorden.

[14] *"En América Latina las luchas de nuestro gobierno contra el comunismo algunas veces llegaron a cometer, apoyar y justificar crímenes. Con la clásica lógica en que los fines justifican los medios, derrocamos los gobiernos democráticos para apoyar a los autoritarios que asesinaron a sus propios ciudadanos (…)" "Otra lección clara tomada de América Latina es que las operaciones encubiertas han sido los ejercicios más perniciosos de la política norteamericana en la región. La acción encubierta norteamericana contra el régimen de Allende contribuyó al levantamiento de Pinochet. La operación encubierta norteamericana que ayudó a derrocar al gobierno electo de Arbenz en Guatemala en 1954 dio inicio a un ciclo de 25 años de regímenes militares represivos en aumento que eventualmente terminaron en el genocidio de 1980-1982."*
SIKKINK, Kathryn. *Un enfoque en los Derechos Humanos al 11 de Septiembre. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/nuvenf.pdf.*

2.2 Viñetas 9-10.



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Gestuario: La siguiente secuencia es de 2 viñetas donde el héroe sigue en su estado pasivo, dentro de los planos generales se observa a bomberos, policías, rescatistas y otros superhéroes (entre ellos el *Capitán América*) en las tareas de rescate. La actitud del héroe pasa de la concentración a la reflexión, observa lo que ocurre en su entorno y lo plasma dentro de las cartelas, mientras que la imagen por sí sola describe los estados emocionales de aquel día y continúa con el sentido homenaje a la labor de los rescatistas posicionándolos en un mismo nivel que los superhéroes.

Expresión Literaria*:* El monólogo nos lleva a ser testigos de la actitud reflexiva del héroe como testigo de la acción. Nos vuelve a hablar del atentado calificándolo de improviso y fugaz para luego seguir con la justificación y la *mea culpa* de los superhéroes: *"We could not see it coming. We could not be here before it happened. We could not stop it." (No podíamos verlo venir. No podíamos estar aquí antes que pasará. No podíamos detenerlo.),* nótese el uso del verbo auxiliar de modo que indica un grado mayor de certeza: ***could not*** (no podíamos) que se utiliza para el énfasis y la afirmación de que anticipar el evento era *imposible*. El discurso en la narración tiende siempre a redundar en la incapacidad de los superhéroes y la población civil ante la sorpresa del 11 de septiembre, esta prédica se convierte en una característica permanente en el discurso.

Por último, el superhéroe apunta a la conciliación*: "But we are here now" (Pero ahora sí estamos acá),* nuevamente su inclusión en el mensaje, el propósito de el uso repetido de este recurso es el afán con que el autor desea que el superhéroe se identifique con el ciudadano común, aquel que estuvo presente físicamente ese fatídico día o aquel que vió la caída de las torres una y otra vez por televisión.

Lenguaje: La constante del monólogo interior se mantiene a la vez que se deja toda labor discursiva a la imagen. La composición cromática en las dos viñetas se sigue manejando a través de mezclas entre el gris y el verde representando un fondo ruinoso. Observamos destaques de color donde se da importancia a la imagen de los bomberos y superhéroes.

Composición y Montaje: En esta secuencia observamos un parecido en la composición anterior: dinámica, líneas oblicuas, diagonales que convergen expresando desorden y confusión. El objetivo de la imagen es retratar iconográficamente lo terrible del atentado, este recurso lo usa el discurso para atrapar al lector en un nivel visual. La conexión entre estas viñetas, aparte del enlace por las cartelas, se da por el movimiento giratorio de la cabeza del Hombre Araña, este efecto es muy parecido al *raccord*, técnica de fluida continuidad entre dos o más viñetas consecutivas donde el espacio del extremo derecho de la primera viñeta es continuado rigurosamente por el espacio mostrado en el extremo izquierdo de la siguiente. Este efecto es análogo al travelling o con el movimiento panorámico de la cámara de cine.

Hay que anotar que las viñetas están colocadas una encima de otra debido a su gran tamaño, cada una ocupa media página, así vemos otro ejemplo de la tendencia sensacionalista de la historieta a mostrar grandes planos generales de la zona cero. El ángulo de visión medio nos muestra directamente el conjunto de emociones del héroe en su recorrido.

2.3 Viñeta 11.



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Gestuario: El héroe ahora forma parte de la acción, toma contacto físico con el entorno, lo vemos cargando una enorme viga de acero habiendo ya una respuesta a la interacción visual interpuesta en el principio de la historia. Sin embargo no deja su actitud reflexiva que se manifiesta con las cartelas.

En esta viñeta gigantesca (otra vez dos páginas enteras) observamos la incursión de otros dos superhéroes famosos de la Marvel en la misma actitud del Hombre Araña: Guepardo (*Wolverine*) y Cíclope (*Ciclops*), el cuál agarra a uno de los bomberos del hombro señalando una interacción física muy afectiva de apoyo y solidaridad. *Wolverine* usa una gorra con las iniciales FDNY (Fire Deparment New York) pertenecientes a los bomberos de la ciudad de Nueva York, esto establece unos de los importantes puntos del discurso, en el cual *se busca hacer sobresalir la acción heroica de los personajes protagonistas de ese momento, bomberos, policías, rescatistas y demás servidores públicos.*

Expresión Literaria: Las cartelas nos llevan por un discurso conciliador entre el héroe y la población/víctima de Nueva York, se deja la pasividad para prestar el apoyo. Se nos platica de una presencia que no puede ser percibida por el polvo y los lamentos, los superhéroes que no se hicieron presentes para detener el atentado ahora expían esa culpa: *"You cannot see us for the dust, but we are here." (No puedes vernos por el polvo, pero estamos acá)*, el mensaje esta vez personaliza el discurso al hacer uso de la segunda persona, se eleva el nivel de identificación del lector con el personaje. En el siguiente texto apreciamos el nivel hiperbólico de la

narración redundando en el dolor y el sufrimiento: *“You cannot hear us for the cries but we are here”* (*no puedes oírnos por los lamentos, pero nosotros estamos acá.),* se alude al desaliento de las víctimas y la población en general: la sensación de seguridad se ha esfumado por completo, estamos a merced del enemigo, ¿qué pasará mañana? ¿dónde esta el gobierno?, ¿quién nos protege?, etc.

Lenguaje: El monólogo interior se mantiene como el hilo conductor de la historia, las demás convenciones son descartadas para propósitos dramáticos. Nuevamente la composición cromática se manifiesta en la mezcla del gris y el verde para el fondo. El destaque de color da importancia a la acción de los protagonistas, además de establecer paralelos entre los bomberos y los superhéroes de la Marvel Comics.

Composición: Este encuadre contiene un plano general del Hombre Araña y otros superhéroes junto a policías, bomberos y rescatistas en plenas obras de rescate. Las grandes dimensiones de la viñeta nos hacen permanecer en la lectura bastante tiempo, la composición es la misma de las viñetas anteriores, posee un ritmo desincopado, que expresa desorden y confusión imperantes en la *zona cero* a esto se le añade la diferenciación de color donde los personajes principales resaltan del fondo ruinoso. Los colores vivos del traje del protagonista logran el destaque.

La función de la secuencia 2 busca atraer al lector visualmente a través de los grandes planos generales y guiarlo, a través del monólogo del héroe, por un discurso vuelto polarizante que apela a la lástima y a la sensiblería.

3. Secuencia 3.

3.1 Viñetas 12-14.



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Gestuario: Encontramos que en esta secuencia se muestra a los supervillanos, enemigos acérrimos de los superhéroes de Marvel (*Magneto, Dr. Doom, Dr. Octopus, Juggernaut*) observando las ruinas del Centro Mundial de Comercio en actitud de pesadumbre, todos ellos sin emitir palabra o pensamiento.

La acción se desarrolla en un plano general, la visión es tan sombría que los supervillanos no la pueden soportar: en un plano detalle se observan las lágrimas del terrible y maquiavélico *Dr. Doom* (Doctor Destino) que se traduce en una completa exageración visual constituyéndose un dato completamente sensiblero.

Es de notar que dentro de la historieta de superhéroes el bien y el mal están indiscutiblemente opuestos, en este caso, héroes y villanos se unen para trabajar codo a codo en ayuda de las víctimas así que toda posición "maligna" recae sobre el enemigo invisible pero tácito: Bin Laden, Al Qaeda, y el terrorismo islámico.

Expresión Literaria: La alusión a la gran magnitud del atentado se hace evidente en el uso de la exageración tanto gráfica como textual, pero esta vez el Hombre Araña parece encontrar respaldo a su posición al observar (en toma subjetiva) al grupo de sus enemigos ensombrecidos por la catástrofe: *"Even those we thought our enemies are here. Because some things surpass rivalries and borders." (Incluso aquellos que creíamos nuestros enemigos están acá. Porque algunas cosas superan rivalidades y fronteras*).

Durante el discurso en esta secuencia se usan metáforas que incitan a que el mensaje sea perturbador: *"Because the story of humanity is written not in towers but in tears. In the common coin of blood and bone. In the voice that speaks within even the worst of us, and says* ***this is not right****." (Porque la historia de la humanidad no esta escrita en las torres pero si en las lágrimas. En la moneda común de sangre y huesos. En la voz interior que le habla hasta el peor de nosotros, y dice que esto no es correcto),* éstas metáforas advierten que la historia moderna, esta inscrita en un

círculo de sacrificios de inocentes y el uso de la guerra como la manera de mantener hegemonía, siendo éste, el *primer mensaje antibelicista* dentro de la trama.

Pero de la misma manera se transfieren los conceptos de maldad y enemistad a la figura causante de todo el daño: Osama Bin Laden y la red terrorista Al-Qaeda. El rotulado en negritas ***this is not right*** *(esto no es correcto)* resalta la importancia de la frase dando la idea concreta de que el atentado no era merecido.

La prédica hace juicios de valor hacia los supervillanos mostrándolos como seres sensibles que *"lamentan la muerte al azar de inocentes"* y son concientes de que los actos como el 11 de septiembre no son parte de su "programa de maldad".

María de la Luz Casas[15] establece la diferencia entre los supervillanos y el *nuevo enemigo* que enfrenta el Hombre Araña y en general todos los superhéroes modernos: *"La respuesta puede ser sólo una: que los antihéroes* [con este término la autora hace referencia a los supervillanos] *son producto de los mismos creadores que generaron los comportamientos heroicos; que se estructuran para complementar y nivelar sus poderes, que responden a una lógica y a un discurso que, al oponerlo a sus contrapartes, rescata los valores de occidente, y en este caso ninguna de esas condiciones se cumple. El villano que aparece en escena no se enfrenta a ningún superhéroe: se enfrenta al pueblo estadounidense y a occidente en su conjunto, porque la tragedia fue real."*[16]

Lenguaje: Esta secuencia nos aproxima al uso de la toma subjetiva, donde a través de la mirada del superhéroe jugamos a ser el personaje por lo que el mensaje visual se torna más directo. Gubern y Gasca se remiten a que *"la visión subjetiva puede constituir una perspectiva ocasional y accidental en el conjunto icónico-narrativo del comic"*[17]. Por otro lado, destacando nuestra impresión acerca de la importancia de la toma subjetiva, nos afirman que *"el encuadre diseñado como visión subjetiva opera una identificación de la mirada del lector del comic con la del personaje de la ficción*."[18] Se hace una constante el uso de las cartelas como convención gráfica clave para el paseo introspectivo que realiza el héroe.

[15] Profesora e investigadora del Tecnológico de Monterrey, Campus Cuernavaca. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.
[16] DE LA LUZ CASAS, María. *Gestación y defensa de una nueva axiología en los superhéroes posmodernos,* en: Revista Mexicana de Comunicación. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.fundacionbuendia.org.mx/Tables/RMC/rmc77/hombre.html
[17] GASCA Luis y Román GUBERN. *El discurso del comic*. Madrid, Editorial Cátedra, 1988; página 676.
[18] Ibid.

***Composición y Montaje*:** Además del enlace por el monólogo interior, la conexión de estas viñetas se logra a través de las estructuras espaciales del montaje, la relación entre los encuadres esta concerniente al enfoque de la acción, aquí el mismo plano es concentrado hacia el plano detalle (el desenlace). La composición de las viñetas se mantiene estática conservando la quietud y la tensión, el color imperante se manifiesta en el gris modelo de las viñetas anteriores.

La puesta en página en la secuencia constituye el eje de la narración, muestra un formato regular en las dos primeras viñetas preparando al lector para el desenlace el cual constituye en una viñeta detalle, se evita el final explosivo para resaltar el punto álgido de la trama como una declaración *sentimental* en contra el enemigo.

4 Secuencia 4.

4.1. Viñetas 15-29.



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

***Gestuario*:** La secuencia a continuación consiste en un rescate a los valores del pueblo norteamericano ante el desastre, en especial el valor de los servidores públicos. Se da a partir de un juego con la visión subjetiva del protagonista donde se comienza a describir el entorno que le rodea actuando como narrador. La primera viñeta expone en la imagen un camión de bomberos en medio del polvo y la ruina, con un ramo de rosas en su frontis, exponiendo un símbolo del valor y el gesto de sacrificio del personaje icono: *el bombero.*

Las viñetas nos muestran planos generales de bomberos en pleno rescate corriendo hacia el desastre, en un plano general mostrándonos una visión de izquierda a derecha, en el otro encuadre exhaustos en la calle y, después, subiendo escaleras dentro de las torres gemelas. En cifras oficiales se dijo que alrededor de 347 bomberos fallecieron en el 11 de septiembre salvando la vida de cerca de 25,000 ciudadanos. Los bomberos de Nueva York fueron elevados a la categoría de héroes nacionales tras los atentados.

El mensaje percibido en las viñetas contiguas consiste en un sincero homenaje a estos personajes mostrándolos en plena actividad, captando la realidad de los hechos mitificándola a través de la imagen. La actitud de este personaje icono de la jornada (triste, melancólico, exhausto) mostrada en la secuencia dista bastante de ser la usual en el discurso de los comics de superhéroes en donde vemos usualmente al héroe hacer uso de sus superpoderes y enfrentarse a villanos concebidos para ser vencidos. Sin embargo los bomberos y policías se enfrentan a un enemigo invisible, siniestro, *demente* a los ojos del Hombre Araña. Ellos se le enfrentan sin superpoderes, solo armados con valentía y coraje que se nutren en el deseo de salvar vidas.

Sin embargo la última viñeta de la página se manifiesta un epílogo de manera especial, es una evocación al futuro, el Hombre Araña muestra el rostro más doloroso de toda tragedia como corolario: *la caída del héroe*. En este punto,

después de la exaltación al personaje, se le muestra derrotado pero orgulloso por la labor cumplida, trayendo consigo un nuevo golpe emotivo que es reforzado con la narración textual.

***Expresión Literaria*:** La narración textual en las dos primeras viñetas nos encamina hacia un discurso alentador que refuerza el mensaje gráfico consistente en realzar como verdaderos héroes a los ciudadanos y servidores públicos de Nueva York que estuvieron en el rescate, en especial bomberos y policías*: "We are here. But with our costumes and our powers we are writ small by the true heroes. Those who face fire without fear or armor." (Pero pese a nuestros trajes y nuestros poderes somos opacados por los verdaderos héroes. Aquellos que enfrentan el fuego sin miedo o armadura*), a través de esta metáfora el mensaje exalta el valor civil de Norteamérica. El texto usa nuevamente como recurso estilístico la *inclusión* del héroe en el mensaje como un testigo más de la extraordinaria labor de los rescatistas: *"We are here." (Estamos acá.)*… "pero para admirarlos a ustedes", nos diría. De esa manera el argumento carece de la ficción propia de las historieas de superhéroes, debido a que estos personajes deben ser reemplazados por la figura del servidor público.



The Amazing Spiderman 36, viéta 17 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

En la viñeta 17 el héroe sigue alentando al heroísmo de los bomberos a través de metáforas consabidas para el apego sensible*: "Those who step into the darkness without assurances of ever walking out again, because they know there are others waiting in the dark" (Aquellos que caminan en la oscuridad sin la convicción de salir de nuevo con vida, porque ellos saben que hay otros esperando en lo oscuro).* En este encuadre observamos una inscripción en la pared: *"Remember the brothers!" (¡Recuerda a los hermanos!)*, es sabido que entre las compañías de bomberos es usual llamarse entre todos *"brothers" (hermanos)*. Sobre este texto se observa a dos bomberos exhaustos, sin embargo queda establecida su posición de seguir en el auxilio de las víctimas y seguir trabajando por la memoria de sus compañeros

caídos, todo el discurso es llevado al nivel más sensible ya que se refiere a la presencia de una *hermandad* o *familia* provocando alusiones bastante significativas.

Las dos últimas viñetas refuerzan el mensaje anterior presentando redundancias*: "Awaiting salvation. Awaiting word. Awaiting justice" (Esperando la salvación. Esperando la palabra. Esperando justicia)*, en estas últimas palabras el héroe se dirige a las víctimas describiendo las emociones de las que fueron parte, mientras que la imagen nos muestra a un grupo de bomberos subiendo las escaleras dentro de las torres, la fusión entre el texto y la imagen nos lleva por un conjunto de emociones que el protagonista recibe y comparte: el sacrificio, la esperanza, el amor al prójimo, etc. El texto redunda bastante en el gerundio con el fin de expresar una duración larga. La palabra "esperar" implica una tendencia a conseguir algo, creer que va a suceder algo, detenerse en el obrar hasta que suceda algo, esta expectativa implica un desenvolvimiento rápido de los hechos, el discurso lo expresa como un pedido desesperado de las víctimas y sus salvadores.

De esta manera el pedido es inmediato: *"esperando justicia"*, se exige un castigo inmediato a los responsables. Este pequeño encuadre pone en manifiesto una contradicción a la prédica antibelicista puesta antes en el discurso, hasta ahora no se ha deslindado la culpabilidad ni la diferencia propia entre los fundamentalistas y el Islam, incluso el propio interlocutor ha manifestado como locura toda idiosincracia que no sea la propia, el reclamo a una vuelta de la racionalidad perdida lo hace desde una articulación producto de la lógica occidental.

Lenguaje: Algo que recalcar en esta secuencia es que varía el papel de las cartelas ya no es sólo mera narración. En primer lugar reafirma con palabras lo que ya muestra la imagen, así los hechos son contados dos veces y, en segundo lugar, se modera el tiempo de lectura con relación a lo que *se cuenta*, así hace que el mismo se dilate. El color juega un papel importante en la composición y el destaque en todas las viñetas al hacer la distinción entre el gris característico de la zona cero y la figura principal: al uniforme oficial del *Fire Department of New York* se le hace resaltar las líneas fosforescentes en tonos dorados, lo que refuerza el mensaje que hace distintivos a estos personajes. En la última viñeta observamos la inclusión de la bandera norteamericana, un elemento cuyos colores, usados en este epílogo, exacerban el sentido patriótico.

***Composición y Montaje*:** La utilización de planos generales en todas las viñetas nos sirve para centrar a los personajes símbolos dentro del ambiente que le otorga esa calificación: la zona cero en las dos primeras viñetas, las calles de la ciudad, el interior de las torres y el velatorio de un bombero. La composición es estática y el encuadre se maneja en un ángulo de visión medio que muestra la

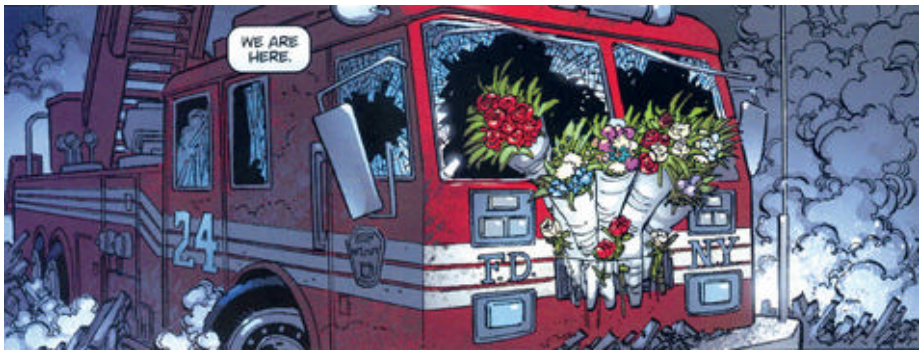
acción directa (conforme a la altura de los ojos), esto se da en todas las viñetas con excepción de la número 18, donde esta homogeneidad es interrumpida por un punto de vista en contrapicado y una composición dinámica que nos describe momentos de tensión en que los bomberos se abren paso a través de la gente dentro de las torres gemelas. En relación con el formato, el usado es el rectangular horizontal lo que ayuda a la sensación de colectividad al mensaje gráfico, en las dos últimas viñetas se puede establecer que son las *viñetas resultado* dentro del discurso de esta secuencia ya que todo el peso de la página esta sobre estos dos encuadres rectangulares. Deducimos que todo el discurso de las tres viñetas mantiene sus bases en la valentía y sacrificio de los bomberos que muestra el epílogo, esto por un lado eleva la autorepresentación positiva y continúa sepultando la imagen del enemigo creador del caos.

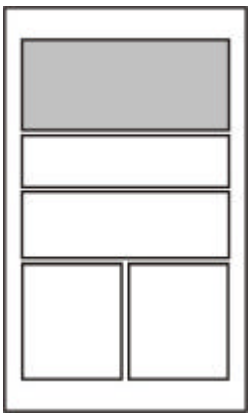
El enlace en las viñetas se da a través del color y las cartelas, el monólogo interior se convierte en narración y en el eje de la puesta en página, aparte de las nuevas funciones ya mencionadas.

En relación a la temporalidad de lo narrado se ha observado el uso del *paso del tiempo* como de medio de secuencializar viñetas, este método consiste en la expresión del fundamento básico de la transitividad y la narratividad, *el motor de esta narratividad consiste en el paso a la situación siguiente por medio de viñetas consecutivas, o por obra de cartelas que explican un paso de tiempo determinado*[19], pero es en la última viñeta donde se le invita al lector a una evocación al futuro *fordward,* presentado hechos que son concebidos por el superhéroe / narrador por una necesidad que el discurso requiere para la creación del mensaje sumamente delicado que haga mella en la sensibilidad del lector hacia el final.

Cada viñeta se presenta como la expresión de un corto período de tiempo a diferencia de los encuadres anteriores, cada uno puede funcionar por separado ya que cumplen con una función propia, texto e imagen son claros y suficientes para el entendimiento del lexicopictograma.

[19] Guber y Gasca llaman esta técinica de enlaces de viñeta como *la más elemental técnica narrativa de los comics*. “Aunque la convención establece que en el interior de las viñetas se produce generalmente un paso del tiempo, como plasmación de un *instante durativo* determinado por la acción y/o diálogos, el motor de la narratividad reside fundamentalmente en el paso de una situación a la siguiente, por medio de viñetas o lexicopictogramas consecutivos, por obra de cartuchoa que explicitan un paso de tiempo determinado y también por otros recursos (hojas de calendario, relojes, etc)”
GASCA Luis y Román GUBERN. *El discurso del comic*. Madrid, Editorial Cátedra, 1988; página 642.

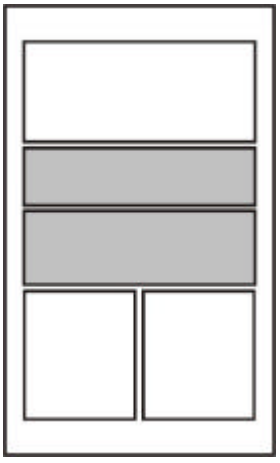




The Amazing Spiderman 36, viñeta 15 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Por ejemplo, la viñeta 15 es el principio, la introducción a la secuencia, el camión de bomberos derruido con flores en el frontis que simboliza la presentación del protagonista de esta parte: el bombero, el texto refuerza la imagen: *"We are here" (Estamos acá)*. Sola esta viñeta se denota perfectamente el homenaje al servidor público, ellos estuvieron presentes en medio del polvo y la ruina.

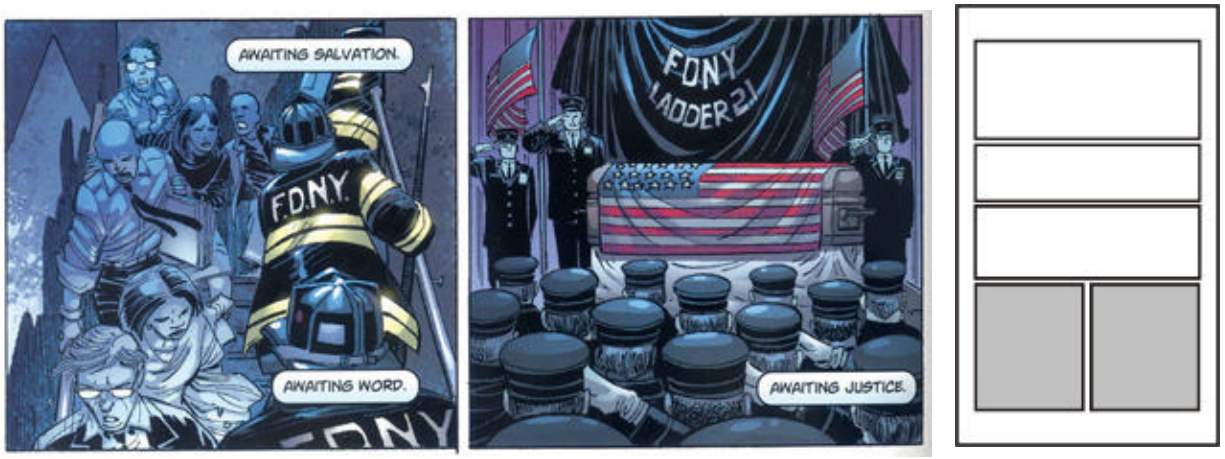




The Amazing Spiderman 36, viñetas 16, 17 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Las viñetas 16, 17 constituyen el tema central de la secuencia: la actitud heroica del servidor público. En ellas se nos describe a través de metáforas al personaje una vez que ha sido introducido a escena como ejemplo claro de sacrificio y heroísmo en la adversidad: *"Those who face fire without fear or armor." (Aquellos que enfretan el fuego sin miedo o armadura*), *"Those who step into the darkness without assurances of ever walking out again…" (Aquellos que caminan en la oscuridad sin la convicción de salir de nuevo con vida…).*

Las viñetas 18, 19 nos muestran el final, el epílogo a esta acción heroica que no culmina con el fin del rescate sino con muestras de intenso sacrificio de estos valientes hombres y con las tristes consecuencias que actos como los del 11 de septiembre conllevan: la muerte de los servidores públicos, muchas veces retratada en los distintos comics books sobre el atentado, en el final de la secuencia se hace un pedido exclusivo de retaliación: *"Awaiting salvation. Awaiting word. Awaiting justice" (Esperando la salvación. Esperando la palabra. Esperando justicia).*



The Amazing Spiderman 36, viñetas 18, 19 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

4.2. Viñetas 20-24



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Gestuario: En esta secuencia se aprecia el mismo discurso de la secuencia anterior pero esta vez dedicado exclusivamente a las víctimas. Aquí observamos una secuencia de planos generales y medios donde las víctimas se ayudan entre sí, se abrazan y consuelan, una mujer salva a un hombre de la onda expansiva producto de la caída de las torres metiéndolo en una tienda. Lo interesante de esta secuencia es que se presentan personas de distintas razas ayudándose una a otras, ello implica un mensaje de unión global contra un enemigo común.

La primera viñeta nos muestra un grupo de personas bajando a un minusválido de lo que posible sean las escaleras en el interior de las torres gemelas, entre las actitudes que presentan los personajes destacan miedo y desesperación pero a la par observamos la determinación de sacar adelante a la persona en discapacidad, el contacto físico denota la primera cualidad que nos manifiesta el discurso en esta secuencia: *la solidaridad*.

El encuadre siguiente nos advierte un primer plano de tres personas en ángulo medio, de lo que se supone, es la caída de las torres y las miles de hojas de papel que comenzaron a caer también, en esta imagen observamos un hombre negro (cabello oscuro, tez morena) sosteniendo entre sus manos el rostro lloroso de una mujer latina (cabello marrón-castaño, tez canela) y los dos siendo abrazados por un hombre blanco (cabello rubio, tez blanca), esto nos connota un mensaje en que el *enemigo* ha atacado a un pueblo que es multiétnico, multicultural, por lo que todas las naciones del mundo deberían estar comprometidas, por la actitud que toman los personajes este segundo encuadre nos introduce otro valor: *la compasión*.

La viñeta del centro de la página nos ofrece a una mujer salvando a un hombre de la onda expansiva provocada por la caída de las torres, observamos que la imagen describe cada una de las situaciones que se dieron ese día con el objeto de rendir un homenaje a la población de Nueva York, después de hacer lo respectivo con sus servidores públicos, este encuadre es de bastante acción por la

composición dinámica y la situación que representa: el tiempo *representado* es el instante de la mujer introduciendo al hombre dentro de la tienda, el tiempo *contado* nos introduce dentro de las historias de **simples ciudadanos que se convirtieron en héroes en la adversidad,** siendo este aspecto uno de los puntos que el discurso del Hombre Araña se ocupa bastante en redundar. La actitud de los personajes nos presenta un tercer valor: el *coraje*.

Finalmente las últimas viñetas nos muestran una escena que juega bastante con la susceptibilidad de víctimas y familiares de pasajeros de los aviones secuestrados. Las imágenes nos describen los incidentes dentro del vuelo 93 de United Airlines donde los pasajeros trataron de tomar el avión y estrellarlo antes de que choque con la Casa Blanca, se nos enseña el último valor: *sacrificio*.

Observamos en estos encuadres que la actitud que toman los pasajeros es de cólera y enojo contra el enemigo, quien es presentado como una sombra que se extiende por el espacio dentro la viñeta, notamos aquí, nuevamente, la presencia de esa *multietnicidad* entre los pasajeros que se enfrentan al secuestrador, así se repite el mensaje recogido en la viñeta 21.

Esta representación de multiculturalidad se observa que es peculiar en la historieta del Hombre Araña, la representación de Paul Chadwick y Bill Spicer en "Sacrifice" para *Artist Respond 9/11: Volumen One*[20] del 2001 nos muestra una perspectiva más informada con nombres y datos derivados de las cadenas de noticias y la versión oficial del Pentágono.

Igual, la representación de los secuestradores se remite a la versión oficial, las grabaciones de la caja negra obtenida después y los reportes de las llamadas telefónicas de los pasajeros. La imagen nos muestra a los mismos usando cuchillas y navajas además de portar cintas en la cabeza, sucede lo contrario con las viñetas de nuestro análisis donde al secuestrador se le presenta como una sombra que amenaza a los pasajeros.



[20] VARIOS. *Artist Respond 9/11: Volumen One*. Estados Unidos, Editoriales Dark Horse Comics, Inc., Chaos and Image, primera edición, enero 2002.



Viñetas de "Sacrificie" de Paul Chadwick y Bill Spicer, a diferencia del comic del Hombre Araña, los autores no aspiran a una reivindicación multiracial contra los terroristas o esparcir el patriotismo, sino a dar un homenaje a los pasajeros del vuelo 93.

Expresión Literaria: La narración en las cartelas sigue conduciendo la historia para reiterarnos con palabras el homenaje gráfico a las víctimas: *"Ordinary men. Ordinary women. Made extraordinary by acts of compassion. And courage" (Hombres ordinarios. Mujeres ordinarias. Vueltos extraordinarios por actos de compasión. Y valor)*, este texto se expresa en las tres primeras viñetas aludiendo a la acción de las víctimas y ciudadanos, redundando en el mensaje sensibilizador. Hay que anotar que el hecho de llamarlos ordinarios implica que no tienen superpoderes para enfrentar al enemigo por lo que al hacerlo la admiración aumenta.

El texto en las viñetas 23, 24 consolida el mensaje sensible al sacrifico: *"And terrible sacrifice. Ordinary men. Ordinary women. Refusing to surrender." (Y terrible sacrificio. Hombres ordinarios. Mujeres ordinarias. Negándose a rendirse),* el discurso se vale de elementos como los adjetivos para magnificar el mensaje: *terrible*, dejando en claro que la actitud de los pasajeros fue fatal, pero correcta,

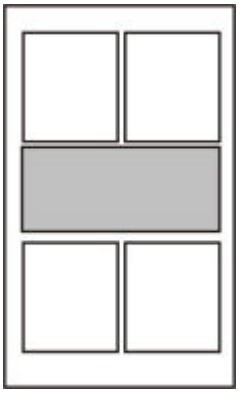
sobretodo por la última parte del monólogo que le otorga un carácter belicista a lo acontecido, como si esta actitud respaldase las acciones posteriores emprendidas, después, por el gobierno norteamericano: *"…refusing to surrender."*

Lenguaje: El papel de las cartelas también destaca en contar los hechos dos veces. Sin embargo esta vez ya no modula el tiempo de lectura con relación a lo que *se cuenta*, siendo solo anexos ya que las imágenes son sumamente emotivas y se explican por sí solas. El color ofrece el destaque en todas las viñetas al hacer la distinción entre los protagonistas y las características que le otorgan una raza determinada (cabello, oscuro, rubio, castaño, tez blanca, morena, etc.), se muestran tonos de amarillo y gris para la representación del fondo, lo que connotativamente deducimos que se trata de las explosiones durante la caída y el humo derivado de esta. Finalmente, en las últimas viñetas notamos el empleo de un tipo de globo que sirve para connotar la comunicación por teléfono, uno de los pasajeros habla con quien puede ser su esposa: "*Hemos votado, y vamos a intentar tomar el avión. Es la única manera de evitar que ataquen Washington. Te amo. – Te amo.",* este texto nos remite al intento logrado del autor de cumplir con las versiones acerca de las llamadas desde el avión de la cual se han tejido varias hipótesis aún no demostradas.

Composición y Montaje: Observamos que en esta secuencia no se busca la individualización de algún personaje, la utilización de planos generales sirve para enmarcar a las víctimas dentro del acontecimiento y que su reacción ante el mismo sea la clave para el desarrollo sensible del discurso. La composición dinámica se manifiesta en las tres primeras viñetas como la sensación de peligro y caos entendidos dentro del ámbito del 11 de septiembre, en especial la viñeta 22 que se ubica en el centro de la página, la composición junto a la perspectiva nos enseña líneas diagonales hacia fuera simulando la onda expansiva, donde el efecto de profundidad prácticamente nos hecha el humo en la cara. Justamente por su ubicación, esta es la viñeta principal, *main idea* de la página, que nos resume los sentimientos vertidos ese día en el que nacieron los verdaderos héroes.



The Amazing Spiderman 36, viñeta 22 (Marvel Comics, Noviembre 2001)



El encuadre se maneja en un ángulo de visión medio en todas las viñetas, muestra la acción directa, aunque en la primera viñeta se da un ligero contrapicado donde se establece una relación con otro héroe: *el bombero*. El manejo de la perspectiva en esta viñeta nos remite a dos tiempos de acción donde en primer lugar un bombero de la ciudad de Nueva York sube las escaleras mientras empleados de oficina bajan a un minusválido, este paralelismo se remite al mismo usado en las viñetas iniciales de la historieta donde se mostraba a superhéroes y servidores públicos trabajando codo a codo para el rescate de las víctimas.



The Amazing Spiderman 36, viñeta 20 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

El enlace en las viñetas se da a través de las cartelas, el monólogo interior se convierte en narración y en el eje de la puesta en página igual que en la secuencia anterior.

Por último, se ha observado el uso del paso del tiempo como medio de secuencializar viñetas, sin embargo es en la última viñeta donde se realiza el *flashback* de lo ocurrido en el vuelo 93 que cayó en Pensilvania, estos hechos sirven como epílogo al homenaje del *Hombre Araña* hacia los ciudadanos de Nueva York y a las víctimas de los atentados, el discurso no hace reparos en mostrar hechos susceptibles y altamente significativos para la población estadounidense dentro de la búsqueda del apego sensible a un mensaje que exige revanchas en lugar de una posición más racional.

4.3 Viñetas 25-29



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Gestuario: Siguiendo con la narración, en esta secuencia el Hombre Araña nos muestra el rechazo hacia toda explicación foránea del atentado o cualquier esclarecimiento que no ayude o, en todo caso, divida a la sociedad norteamericana[21].

El primer encuadre nos presenta a tres personas en una actitud apesadumbrada, heridos y exhastuos, víctimas del atentado. Observamos que se ayudan entre sí, la mujer sostiene a un joven mientras un hombre adulto los escolta. El contacto físico entre los personajes denota *solidaridad* y *unidad* frente al catástrofe. Esta clase de valores son lo que el discurso difunde en demasía en toda su producción.

Las dos viñetas siguientes describen las declaraciones de Jerry Falwel, ideólogo cristiano que en todas sus entrevistas acerca del 11 de septiembre, tuvo el apoyo del presidente del Canal de Difusión Cristiana Pat Robertson. En una de ellas afirmó que culpaba del desastre a los homosexuales, las feministas, las lesbianas, etc. La historieta cita textualmente el mensaje al cual hace una crítica y lo coloca al mismo nivel del discurso fundamentalista que describe la viñeta siguiente, la representación que se hace de este personaje destaca en mostrarlo reflexivo y seguro de lo que dice, incluso levanta la mano y hace la señal respectiva que reafirma la siguiente locución: *"I point the finger in their face and I say, 'you helped this happen' " (Los señalo con el dedo y*

[21] "En círculos oficiales, hubo un esfuerzo concertado para separar el vacío, el uso crítico del lenguaje, imaginación, aún el humor fue bastante delimitado por sanciones morales y advertencias gubernamentales. El primer golpe contra el pensamiento crítico adquirió una forma peculiar de debate semántico sobre el significado de "cobarde". En el *New Yorker* y en *Politically Incorrect*, surgió la pregunta sobre si es más cobarde apropiarse de una aeronave comercial y dirigirla al Centro Mundial del Comercio o bombardear a los serbios desde 15000 pies de altura o dirigir un ataque de mísiles crucero contra Bin Laden desde miles de millas. La respuesta oficial fue rápida, con advertencias, condenaciones en talk shows y con el Secretario de prensa de la Casa Blanca Ari Fleischer afirmando que gente como Bill Maher de *Politically Incorrect* 'debería cuidar lo que dicen y lo que hacen.' "
DER DERIAN, James. *11 de Septiembre: Antes, Después y en el Intermedio*. Ensayo extraido de las antiguas ediciones de www.infopeace.org

les digo, "tu ayudaste a que pasara esto"), la imagen describe de fondo ventanas y una planta lo que indicaría que el personaje se encuentra en una oficina y es parte de una entrevista en los medios, el formato del encuadre es convencional perteneciente al de una pantalla de televisión y las locuciones están encerradas en globos *eléctricos* que connotan salida de audio. Hay que tener en cuenta (como vimos en el capítulo anterior) que muchos comentaristas en televisión dieron explicaciones unilaterales y maniqueístas de los hechos, donde señalaban a sus oponentes políticos como la fuente de los ataques terroristas.

El encuadre contiguo muestra a un musulmán que proclama como designio de Dios los hechos del 11 del septiembre, observamos el rostro iracundo y las señas con el puño levantado a la altura del mentón, el personaje es representado con indumentaria islámica de color negro, se encuentra rodeado por un grupo de musulmanes vestidos con túnicas blancas, dando la impresión de ser sus correligionarios, el formato convencional se repite en este encuadre al igual que los globos.

Estos dos personajes actúan bajo una cierta similitud, en las dos viñetas se repiten los formatos y lo más curioso, que puestas las viñetas en posición horizontal, el primer personaje levanta la mano derecha mientras el segundo la izquierda vistos en simultáneo parecen ser la misma persona con las manos levantadas, en el fondo manejan el mismo mensaje radical.

Es obvio que los fundamentalistas islámicos usan el mismo discurso binario simplista que los medios de comunicación norteamericanos, los superhéroes, Jerry Falwel y George W. Bush con el afán de legitimar sus acciones. En este caso en particular, EE.UU. aparece como el mal y la fuente de todos los problemas en el mundo, por lo cual debe ser destruido, sin embargo este reduccionismo resulta irresponsable y peligroso ya que deshumaniza al enemigo al considerar que los miembros inocentes del grupo también merecen ser eliminados.

Los encuadres siguientes nos muestran a lo que podría llamarse *"las otras víctimas*", en el primero un grupo de personas observando televisores encendidos en un aparador, las expresiones y actitudes del grupo denotan estados de sorpresa y terror: manos sobre la cabeza, el rostro, en la boca, pequeñas líneas cinéticas sobre una mujer que parece estar llorando desconsoladamente, etc. La imagen nos traslada a la reacción de los testigos frente al acontecimiento, en esta relación encontramos que la televisión juega un papel principal dentro de la comunicación. La función del medio fue la de aproximar al televidente al desastre, al ser testigos del hecho nos convertimos en implicados y al ser partícipes también compartimos el temor y el miedo que el atentado pudo provocar: *"Los hechos superaron por su*

rotundidad a cualquier imagen de ficción extraída del imaginario colectivo inspirado por el cine o la televisión. El hecho de que 3 aviones de pasajeros fueran inicialmente secuestrados y posteriormente estrellados en otros tantos objetivos seleccionados resulta ya de por sí espeluznante.".[22]

Gubern manifiesta que *"el complemento natural del terrorismo global es la televisión global en directo, que nos permite participar sin daño, ni riesgo en el espectáculo del terror"*[23], podemos deducir que la viñeta representa la *función* del medio por su *contenido*: la caída de las torres y la muerte de 3000 personas.

En el segundo encuadre de esta sección se nos presentan dos acciones que ocurren en consecutiva, un grupo de musulmanes en plena celebración con armas levantadas en señal de victoria (posibles fusiles tipo AK-47, M16, M21 o ametralladoras M60), apreciamos en la viñeta un símbolo parecido a una cúpula encima del edifico que actúa como *background* del encuadre, lo que denota la presencia de una mezquita. Notamos que la viñeta describe dos facciones del islam: moderados y radicales. Sin embargo en la cultura islámica el miedo "*al ostracismo social puede tener una influencia quizás mayor que en otras sociedades*"[24]. En contraste con la cultura occidental individualista, las sociedades islámicas son comunitarias: "*No sólo la familia nuclear, sino los lazos con parientes de todo grado son muy importantes, y ejercen una influencia fortísima en la identidad personal y el estilo de vida.*"[25]

Por lo tanto una visión de este tipo sólo favorecería a los propósitos del discurso, es decir, a la representación negativa del *Ellos*, entiéndase divididos, enfrentados, etc., cosa muy distinta que sucede con los norteamericanos quienes se muestran unidos y solidarios.

Las sociedades islámicas muestran una realidad donde la aceptación del grupo es la base de su desarrollo social, esto se da en la comunidad étnica inmediata y geográficamente tiene expresión en la colonia, pueblo, ciudad, zona, país, región, y eventualmente, aunque con matices, al llamado mundo árabe[26]:

> *"Esta dimensión comunitaria de la cultura islámica hace particularmente temible la posible exclusión del grupo, pues desestabiliza la identidad de manera distinta que el aislamiento de un occidental individualista de su entorno social.*

---

[22] ERREGUERENA, Josefa. *Imaginario social y los atentados del 11 de septiembre, e*n: Razón y Palabra, México, número 25, Febrero-Marzo 2002. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriroes/n25/jerre.html#11

[23] GUBERN, Román. *La cultura del terror. De Orson Wells a la catástrofe de Manhatan*, en: Etcétera, México, número 12, octubre 2001.

[24] ARGÜELLES, Lourdes y Jorge ERDELY. *La Nueva Jihad: mitos y realidades sobre el Pan-islamismo*. México, Publicaciones para el estudio científico de la religiones, primera edición, mayo 2003; página 39.

[25] Ibid.

[26] Ibid.

> *La exclusión del grupo es vista como un ataque a la identidad misma de la persona y trastoca toda su manera de vivir y relacionarse. Aunado a las ideologías religiosas, el significado que esto puede tener para diseñar mecanismos coercitivos para controlar la voluntad en grupos religiosos, no puede subestimarse, pues lo inverso al miedo al rechazo, es el deseo de pertenencia y aceptación grupal.*
> *El temor al rechazo y la explotación de la necesidad de aceptación grupal son factores cruciales de manipulación en todos los sistemas totalitarios. Las culturas con fuertes valores comunitarios son particularmente vulnerables."*[27]

Es importante recalcar el hecho que la historieta puede mostrar otra vez dos historias paralelas tal como en las dos viñetas anteriores, mientras en los Estados Unidos y demás ciudades del mundo se observaba la tragedia, en los países del Medio Oriente sectores celebraban con algarabía el atentado pero grupos minoritarios lamentaban el suceso. La diferencia que las imágenes señalan consistiría en que en occidente todos sufrían, en el Medio Oriente las mayorías celebran, las minorías se retiran angustiosas. La representación del *Ellos* ideológico se torna negativa al exhibirlos en medio de un caos que, por supuesto, "no es causado por los Estados Unidos de América ni su política exterior".

Expresión Literaria: la narración, a partir de la reflexión del protagonista, continúa: *"Ordinary Men. Ordinary women. Refusing to accept the self-serving proclamations of holy warriors of every stripe, who announce that somehow we had this coming" (Hombres ordinarios. Mujeres ordinarias. Negándose a aceptar las proclamaciones de los autodenominados guerreros santos. Que anunciaban de algún modo que esto iba a pasar).* En primer lugar observamos en el texto posee alusiones antifundamentalistas: *"autodenominados guerreros santos",* los autores apelan a no hacer una distinción de las tendencias fundamentalistas entre los cristianos y los musulmanes condenándolos por las versiones vertidas por sus representantes o líderes. Sin embargo el uso de metáforas adjetivadoras aluden al Islam y a la *yihad* sin ofrecer conceptos que aclaren las generalidades.

Para Liliana Escribano[28] el significado de la yihad tiene una triple connotación: esfuerzo para mantener la fe y la unidad de los creyentes, para liberar los Estados de fé islámica del gobierno de los infieles y para defender la patria. Manifiesta que "*la yihad se concibe como una guerra santa justa, legítima, total y permanente, dirigida, en primer lugar, contra el despotismo y la apatía de los dirigentes, contra el imperialismo (…)*[29]". Sin embargo la *yihad,* según el Corán, es una obligación para los musulmanes con dos variantes: la gran yihad o lucha interior contra las malas

[27] Ibid.; página 40.
[28] ESCRIBANO, Liliana. *El Fundamentalismo Islámico*. Madrid, Acento Editorial, 2001.
[29] Ibid.; página 20.

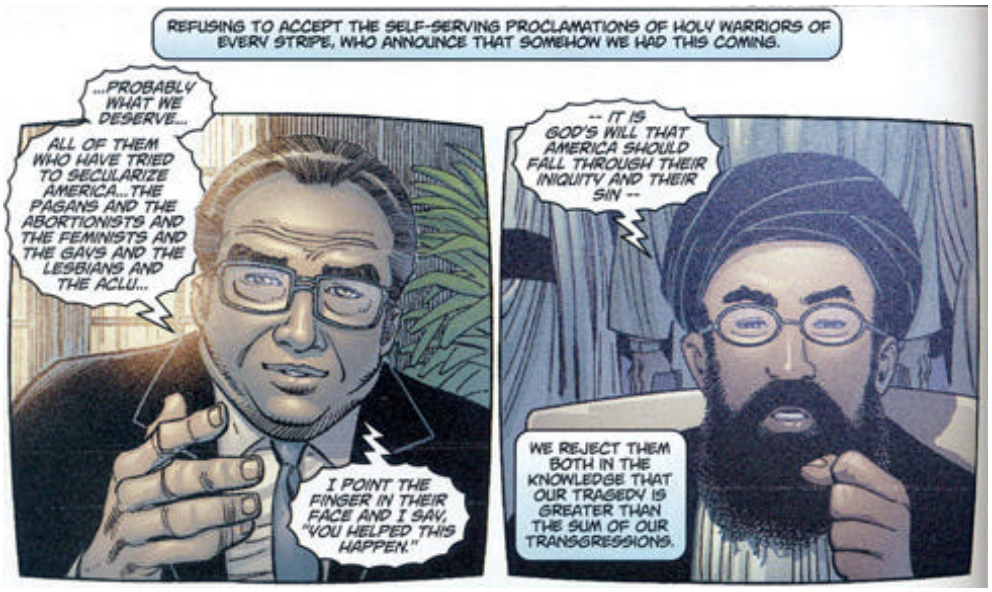
costumbre del alma y la pequeña yihad o guerra contra los infieles, si ponen en peligro la paz o seguridad de la comunidad islámica.

Por otro lado, Lourdes Argüelles y Jorge Erdely, en su libro *La Nueva Jihad: mitos y realidades sobre el Pan-islamismo*, citan a Seyyed Hossein Nasr[30], el cual explica la profundidad y ramificaciones del concepto, "*nociones a menudo inasequibles para un Occidente secularizado que ve el mundo árabe a través de estereotipos mediáticos. Basándose en los hadits, expone la diferencia entre la Jihad mayor y la Jihad menor, remarcando que Occidente, e incluso algunos sectores musulmanes, conocen sólo aspectos externos de la Jihad menor, y esto, a menudo, de manera superficial o caricaturizada. Luego de puntualizar que uno de los niveles de la Jihad menor es la defensa militar de Dar-al-Islam (el mundo islámico) contra la invasión de ejércitos enemigos, explica la esfera más amplia que ésta abarca.[31]",* sin embargo se debe recordar que aún en aquellos casos cuando la idea de *yihad* ha sido evocada en algunas partes del mundo islámico, no ha sido usualmente una cuestión de usar la religión para justificar la guerra, sino más bien el intento de una sociedad en la que la religión continúa siendo una preocupación central.[32]

A continuación tenemos las declaraciones de los personajes televisivos en esta secuencia: la viñeta 26, como habíamos dicho, nos introduce a Jerry Falwel manifestando una declaración que fue difundida por los medios el mismo 11 de septiembre: *"…probably what we deserve… All of them who tried to secularize America… the pagans and the abortionist and the feminists and the gays and the lesbians and the ACLU… I point the finger in their face and I say, 'you helped this happen' " (… quizás lo que nosostros merecimos… Todos aquellos que intentan secularizar América… los paganos y los abortistas y feministas y homosexuales y lesbianas y la ACLU[33]… Los señalo con el dedo y les digo, "tu ayudaste a que pasara esto"),* muchos críticos de Falwell manifestaron que su argumento era muy similar a la pretensión islámica de derecha de que EE.UU. es un país fundamentalmente corrupto y malo y que por la tanto merece la ira de Dios. En cuanto al siguiente personaje: *"--It is god´s will that Amerca should fall through their iniquity and their sin--" (… es el designio de Dios que América deba caer por su*

[30] HOSSEIN NASR, Seyyed. *The Spiritual Significance of Jihad*. Al-Serat: A Journal of Islamic Studies. Vol. IX. En la siguiente dirección telemática (URL): (http://www.al-islam.org/al-serat/jihadnasr.htm).
[31] ERREGUERENA, Josefa. *Imaginario social y los atentados del 11 de septiembre,* en: Razón y Palabra. México, número 25, Febrero-Marzo 2002. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriroes/n25/jerre.html#11
[32] HOSSEIN NASR, Seyyed. *The Spiritual Significance of Jihad*. Al-Serat: A Journal of Islamic Studies. Vol. IX. En la siguiente dirección telemática (URL): (http://www.al-islam.org/al-serat/jihadnasr.htm).
[33] La Unión Americana de Derechos Civiles (ACLU, en inglés).

iniquidad y su pecado…), la intención de los autores es simplemente dar un mensaje consistente en que los fundamentalismos se repiten en cada religión, política, ideología y deben ser considerados muy peligrosos por la reducción totalitaria, lo cual es un camino muy loable para acabar con la intolerancia, pero la cartela con la que termina esta viñeta expone un discurso que repara en una crítica contra toda posición que no sea la propia, no se ocupa de una explicación racional que implicaría al contraste de opinión, el héroe omite el contexto internacional en el que se desenvuelven los hechos, no reconoce falta alguna y rechaza la lógica por el entrampamiento afectivo, además de considerarse que cualquier trasgresión cometida no es comparable con el 11 de septiembre: *"We reject them both in the knowledge that our tragedy is greater than the sum of our transgressions." (Rechazamos a ambos desde el conocimiento que nuestra tragedia es mayor que la suma de nuestras transgresiones.).*



Las últimas cartelas sirven para reforzar el mensaje gráfico, la viñeta 28 muestra una cartela que dice: *"Bodies in freefall on the evening news" (Los cuerpos cayendo al vacío a las noticias de la tarde)*, el recurso lastimero y doloso es redundante. El texto expresa lo que la televisión hizo creíble: la caída de las torres gemelas símbolos del capitalismo y personas muriendo saltando por las ventanas. Para Jean Baudillard la representación de lo cultural incluso a través de lo grotescamente violento se da como un espectáculo continuo que es predominantemente visual.[34] En este caso podemos establecer que los *bodies in freefall* son el elemento de representación descrito por Baudillard, la catástrofe: *"en ellas faltan las líneas de unión que marcan la incidencia del tiempo en la producción*

[34] BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona, Kairós, quinta edición, 1998.

de los sucesos. Aparecen rotundamente, de un solo golpe. No se puede avanzar demasiado en sus causas ni elaborar sus consecuencias. Una nueva catástrofe las reemplaza en los medios. Imágenes impactantes vacías de sentido… La inmediatez de la catástrofe nos hunde en la diferencia y la parálisis. No hay modo de reflexionar, dado que la velocidad de la información produce un abrumador efecto de éxtasis."[35]

La cartela del siguiente encuadre: *"Madness in mosques, shouting down fourteen centuries of earnest prayers, forgetting the lessons of crusades past…" (La locura en las mezquitas, tirando abajo catorce siglos de serias oraciones, olvidándose de las lecciones del pasado con las cruzadas…)* exhibe una segunda alusión antifundamentalista, esta vez cien por ciento islámica. El texto se refiere al terrorismo islámico como *"locura en mezquitas",* en un intento de explorar el origen del conflicto (como diría Thomas L. Friedman *"un problema musulmán que requiere una solución musulmán"*) afirmando que la cultura del yihad es la que condena y deslegitima al Islam, además concluye en que las propias sociedades musulmanas deben acabar con la violencia terrorista.

Además, al hacer referencia a las cruzadas, se explora *el resentimiento histórico de los musulmanes que arrastan desde las Cruzadas*, dicha reflexión proviene de Bernard Lewis quien creó este paradigma una vez terminada la Guerra Fría en un artículo titulado *Las raíces de la ira musulmana*.[36] A la que efectivamente en *Amazing Spiderman* se hace una apología.

Lenguaje: Continúa la voz narradora del Hombre Araña en esta secuencia. Modulando el tiempo de lectura con relación a lo que *se cuenta*, complementando las imágenes. El color se expresa en una composición orientada al gris predominante en todos los elementos: cielo, edificaciones, etc. Se muestran tonos de amarillo en la primera viñeta para la representación del fondo, explosiones durante la caída y el humo derivado de la misma. Notamos el empleo del globo *eléctrico* para connotar la salida de audio de la televisión, destacando el papel importante del medio. Por último observamos la ausencia de onomatopeyas y líneas cinéticas por lo que la narración se toma bastante pausada, cosa que, como hemos dicho en reiteradas ocasiones, no es típica del comic de superhéroes.

[35] NUDEL, Cristina R. y Carlos A. SAAVEDRA. *Los destinos de lo simbólico en la Posmodernidad*. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/
[36] PÁEZ, Jerónimo. *¿Problema musulmán o violencia occidental?*. La República, 14 de agosto, 2005; página 21.

Composición y Montaje: En la composición de las viñetas observamos que toda tienden a ser estáticas, no muestran líneas diagonales u oblicuas, por lo que la sensación que se produce es de tensión y quietud. Los planos y el ángulo de visión varía de acorde a lo que se desea mostrar, en el primer encuadre el punto de vista medio nos coloca la acción a la altura de los ojos por lo que se nos es completa la percepción acerca de las víctimas: tristeza, dolor, cansancio, etc. Todo ello dentro de un plano medio, las viñetas 26 y 27 nos ofrecen un primer plano de los *protagonistas* de la secuencia, el montaje los coloca en el medio de la página, de ahí su relevancia. El formato particular (pantalla de televisión) en estos dos encuadres indica la pertenencia de la información a la que están sujetas, manteniendo una crítica a su papel que es compartida por muchos estudiosos: "*(…) han mostrado la secuencia de hechos ocurridos casi en directo, y sin embargo no han sido capaces de aportar suficientes elementos para el debate y la reflexión. De nuevo los telespectadores de los 5 continentes han visto repetidas hasta la saciedad las mismas imágenes, y han podido comprobar hasta qué punto esas imágenes se iban a convertir en iconos de una nueva época (…).*"[37]

La viñeta 27 muestra un punto de vista en picado reforzando la imagen de abruma desconcierto, mostrando a los testigos miserables y atónitos ante el atentado. La última viñeta usa la perspectiva para la sensación de simultaneidad, en un primer término un grupo minoritario de musulmanes sujetos al dolor en lo ocurrido, en un segundo término a un grupo mayoritario de musulmanes celebrando el atentado y en un tercer término un mezquita como testigo mudo de este contraste que favorece bastante a la autorepresentación positiva del *Nosotros*.

El enlace en las viñetas se da gracias a la narración del héroe, es el eje de la historia. El viaje narrativo a través de los pensamientos y reflexiones del protagonista lo ha convertido, como se dijo con anterioridad, en un narrador casual, sin embargo a partir de la próxima secuencia retoma su papel protagónico en la historia.

[37] GARCIA, Matilla. *Educomunicación en el siglo XXI. Educar para la comunicación y el pensamiento crítico.* Ponencia sobre educación y comunicación tras los acontecimientos de septiembre de 2001. Salamanca, enero de 2002.

5. Secuencia 5

5.1 Viñetas 30-34.



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Gestuario: El héroe deja el papel de narrador para volver al protagonismo, entre estas viñetas observamos una pequeña línea argumental: El Hombre Araña se acerca a un pequeño niño afroamericano mientras colabora con las tareas de rescate. Como primera observación tenemos que el mensaje gráfico destaca en centrar que el atentado no afectó sólo a un sector de la población norteamericana, la inclusión de personajes-protagonistas latinos, afroamericanos, etc. implicaría la propensión del discurso en mostrar que las víctimas del enemigo han sido escogidas al azar por lo que nadie estaría a salvo, además de que esta catástrofe afecta a los más humildes y a quienes no participan en la guerra: los niños.

Dentro de planos generales vemos como los personajes interactúan y el monólogo cesa. La actitud del héroe es protectora, incluso paternalista, intenta ganarse la confianza del infante. A través de tomas subjetivas observamos las facciones del menor ostentando aflicción y bastante sobrecogimiento.

El Hombre Araña le pide que se retire por lo peligroso del lugar, el niño se rehúsa. En la viñeta 33 notamos que la plática es interrumpida, un grupo de bomberos sacan a otro de los escombros, la aflicción del menor se transforma en angustia y miedo (se deduce que se trata de un familiar cercano o su padre) todas estas sensaciones se las transfiere al héroe, las líneas cinéticas ofrecen la sensación de que los dos personajes tiemblan, el héroe abraza la niño, se maneja el silencio en la viñeta 34, el mismo que precede al momento del clímax de la siguiente página.

Expresión Literaria: La secuencia se abre con una pequeña cartela que termina la frase de la secuencia anterior, dentro de la comparación que hacen los autores con las cruzadas: *"…that the most harmed are the least deserving" (…que el mayor daño es el menos merecido)*, este texto nos ofrece una introducción a esta nueva secuencia ya que la imagen muestra a una de las víctimas inocentes de esta

nueva guerra: un niño, se da un manejo de las emociones que oculta el contexto sociopolítico del conflicto, manifestando que el enemigo no aprende de su propia historia y más bien quiere expandir ese sufrimiento a las civilizaciones modernas y pacíficas.[38]

Luego de esta introducción se deja la constante del monólogo interior, así que observamos en las locuciones se dan el signo de puntuación (…) que indica duda o tartamudeo, lo que confirma la actitud de angustia en ambos personajes: *"Hi… listen, you shouldn´t be here. This isn´t a good place for you to - -" "My… my dad went in there to get something, he said just a minute - -" (Hola… escucha, no debes estar aquí. Este no es lugar bueno para ti… -Mi… mi papá entró allá para conseguir algo, el me dijo que solo era un minuto…),* la posición en la que se encuentra el pequeño forma parte de un nuevo golpe de efecto dramático (ya usual) que intenta rescatar las vivencias de las víctimas y plasmarlas al lector para asegurar la adhesión emotiva. Finalmente tenemos el uso del silencio en las dos últimas viñetas que son la preparación al desenlace.

Lenguaje: Se da la inclusión de las líneas cinéticas simples, en el niño y el Hombre Araña para enfatizar la manera en que perciben los hechos derivados del atentado, con miedo y angustia. Observamos que se deja el monólogo para la locución, los globos son convencionales.

El color se sigue manifestando en la preponderancia del gris donde se ofrece un destaque cromático del superhéroe que evidencia su traje azul y rojo. En líneas anteriores nos referimos al traje del héroe desde la perspectiva de su propio creador Steve Ditko, sin embargo en este caso, el niño, al aferrarse al Hombre Araña se aferra también a un símbolo que representa seguridad para Nueva York (dentro de la ficción), y también a sus colores, azul, rojo y blanco que son los de la bandera norteamericana, entonces, por asociación cromática, tenemos que el niño se aferra a su bandera la cual lo acoge y protege.

Composición y Montaje: El formato de las viñetas varían entre el cuadrangular y rectangular, el primero retrata las emociones de los personajes en primeros planos, mientras que el segundo se usa para el plano general, el enlace entre los encuadres lo determina el plano-contraplano que es el eje de la interacción entre el héroe y el niño. El ángulo de visión va cambiando según la imagen, en la viñeta 30 y

[38] *"Los norteamericanos sienten que son un pueblo elegido. Tienen la economía capitalista más creativa del mundo. Unen con inteligencia el puritanismo religioso con los negocios. Consumen compulsivamente. Se alimentan mal: el 31 por ciento es obeso. Su poderío militar les permite hoy ganar las guerras. También ejercen violencia contra sí mismos. Los obsesiona armarse y un 70 por ciento apoya la pena de muerte".* AIZEN, Marina. *Los Norteamericanos: armas, consumo y miedos, e*n: Clarín.com, junio 2003, Año VII N° 2624. En la siguiente dirección telemática (URL): http://old.clarin.com/suplementos/zona/2003/06/08/z-00215.htm

31, el ángulo medio en el plano general indica descripción directa del entorno, pero en la viñeta 32, se da un picado en un primer plano del niño, el cual lo hace ver pequeño y miserable. Las dimensiones de las viñetas son moderadas por lo que se advierte que el desenlace será explosivo debido a lo reflexivo y pausado de la narración en esta primera parte de la secuencia.

La puesta en página no se ocupa de hacer sobresalir algún encuadre o imagen en especial manteniendo la lectura uniforme, a pesar que en varias viñetas observamos que se suceden (de manera simultánea) varios tiempos de acción gracias al manejo de la perspectiva: en el primer encuadre bomberos en el fondo, la actividad del Hombre Araña y la presencia del niño; en el encuadre siguiente se dan dos momentos: la interacción del niño con el héroe y las actividades de los bomberos, los cuales funcionan como *entorno simbólico* del héroe y su pequeño acompañante. La viñeta 33 señala dos tiempos: la sorpresa del niño y los bomberos que sacan de los escombros a su padre fallecido. Todos estos momentos son representados en composiciones estáticas, la función de la puesta en página se deduce en crear el clímax perfecto para el desenlace.

La composición da calma a la narración, hasta el efecto final de miedo donde los personajes comienzan a temblar y los ojos del héroe y el pequeño a brillar.

5.2 Viñetas 35, 36.



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Gestuario: Esta secuencia de dos viñetas muestra el desenlace explosivo y funesto de la secuencia anterior, el niño grita por su padre de una manera desconsolada mientras el héroe baja la cabeza y lo contiene abrazándolo, la actitud del Hombre Araña vuelve a la pesadumbre al presenciar este hecho, se da un regreso al cuadro reflexivo, nótese que aún se conserva el brillo en los ojos derivados de la viñeta 34, este brillo constituye una metáfora visual de las lágrimas del protagonista, es un recurso que se usa para expresar sus emociones ya que no puede sacarse la máscara (perdería su posición de *superhéroe*). En el primer encuadre observamos a un grupo de bomberos en contraluz que observan lo sucedido, esto refuerza el discurso visual de dolor además de que todos los personajes se encuentran en un ambiente lleno de humo y color gris.

En la viñeta siguiente el héroe muestra una actitud de rabia e impotencia, que no se manifestó en un primer momento, se agacha y golpea al piso. Muestra total abatimiento mientras el pequeño se aleja escoltado por bomberos, otros personajes (policías, rescatistas, etc.) aparecen en la viñeta derramando lágrimas. El héroe se encuentra en el medio del encuadre entre estas dos situaciones. Como detalle especial se da la bandera norteamericana aparecida de una manera "camuflada" en los cascos. Al igual que en los demás medios[39] la bandera se convirtió en un icono para muchas historietas post-11 de septiembre, entre ellas el especial de la Marvel *"Heroes", "A moment of silence", "The Call of Duty"*, y las novelas gráficas del Capitán América: *"The New Deal", "The Extremists", "Ice"*, entre muchos otros títulos más.

[39] *"La bandera se volvió un ícono dominante en los logotipos y gráficos de los noticieros de televisión, así como un poderoso dispositivo de publicidad para un gran número de productos. Los programas de entretenimiento sazonaron sus espacios con banderas (…) diseñadas por computador para ayudar a a captar la atención del televidente y difundir el nuevo patriotismo"* . KELLNER, Douglas. *Medios de Comunicación y Guerra, e*n: Signo y Pensamiento, Bogotá, número 40, Pontificia Universidad Javeriana 2002, volumen XXI; página 16.

Expresión Literaria: De primera mano tenemos el grito del pequeño: **"DADDYYYYY!"** (¡PAPIIIII!), rotulado en negritas y letras de gran tamaño que retrata la expresión de dolor. Ante esta reacción el Hombre Araña regresa a la interioridad con un discurso que insiste en magnificar el golpe dramático: *"There are no words. There are no words."* (*No hay palabras. No hay palabras),* la *redundancia* en la frase tiene la finalidad de hacer el mensaje aceptable, se dice lo que se va a decir, luego se dice y se concluye con lo que se ha dicho.

El monólogo alude después a la opción del enemigo a golpear el punto más sensible, los niños*: "The death of inocents and the death of innocence" (la muerte de inocentes y la muerte de la inocencia),* el texto usa la metáfora como gancho donde se manifiesta la posición del autor: *nada puede justificar la pérdida de vidas inocentes de una guerra de la que no forman parte*, pero dentro de esta posición no se concibe la falta, ni la culpa o responsabilidad norteamericana, si existe una guerra es porque hay dos partes en conflicto y los dos grupos poseen *inocentes*, recordemos que los EEUU siempre justifican estas bajas como "daño colateral"[40] o realizan sus acciones "silenciosamente".[41]

El siguiente texto del monólogo termina en enfatizar la actitud gráfica del héroe: *"Rage compounded upon rage. Rage enough to blot out the sun"* (R*abia derivando en más rabia. Suficiente rabia para cubrir el sol.),* nuevamente observamos el uso de la redundancia en el discurso, con específicas palabras: *rabia*, en este punto usada como un estado de excitación muy vehemente desde el punto de vista del ciudadano común quien, al manejarse dentro de un oscurantismo mediático no comprende la situación reaccionando de una manera negativa, el discurso trata de establecer una actitud natural que se presentaría en un primer momento.

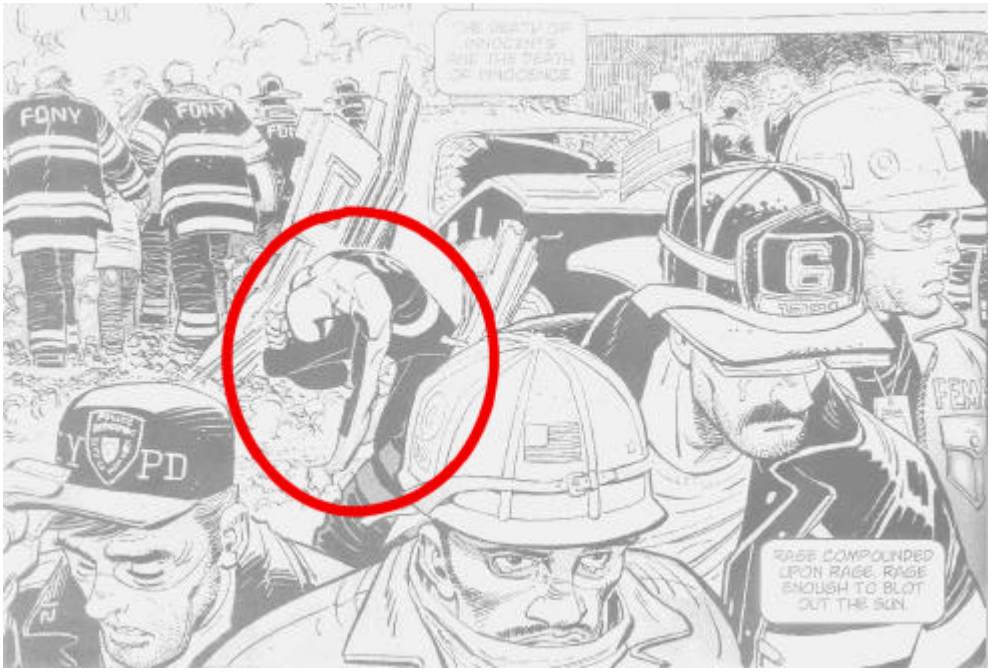
---

[40] "Bajo la ley humanitaria, los civiles no pueden ser objetivos militares y los combatientes necesitan hacer esfuerzos por protegerlos. Las Convenciones de Ginebra autorizan a la Cruz Roja a actuar en tiempos de guerra para proteger a los civiles y al personal médico. Nuestro bombardeo, no una sino dos veces, a los almacenes de la Cruz Roja en Kabul simboliza profundamente el fracaso más general de la campaña de bombardeo para proteger y evitar los civiles. El ejército americano ha puesto en claro que está haciendo esfuerzos por evitar muertes civiles. Juzgamos de diferente manera la responsabilidad de quienes se esfuerzan por evitar muertes civiles y de aquellos cuyo propósito principal es provocar la muerte de civiles. Pero para el padre afgano que ha perdido a su hijo en un bombardeo aéreo norteamericano, tales distinciones no dan alivio alguno. Los métodos militares que inevitablemente llevan a la muerte significativa de civiles, no concuerdan con el enfoque en los derechos humanos, sin considerar las intenciones de los planificadores.", SIKKINK, Kathryn. *Un enfoque en los Derechos Humanos al 11 de Septiembre.*

[40] Chomsky, en su conferencia "La Nueva Guerra contra el Terrorismo" ofrecida el 18 de octubre del 2001 en Massachussetes, manifestó que los Estados Unidos había solicitado a Pakistán la interrupción de los envíos por camiones de ayuda humanitaria, principalmente de comida y otros víveres, a la población civil de Afganistán. Chomsky considera que este corte a la ayuda podría anticipar la matanza de 3 a 4 millones de personas. El autor llama a esa actitud de Norteamérica "Genocidio silencioso". CHOMSKY, Noam. *El terror como política exterior de Estados Unidos*. Argentina, Libros del Zorzal, 2003.

Lenguaje: La vuelta al monólogo se da dentro de un marco en que el héroe desea interiorizar su dolor, las líneas cinéticas se hace presente, esta vez sobre el niño para enfatizar la reacción de sorpresa. La composición del continente del globo presenta una forma deforme, podríamos catalogarlo como *explosivo*, que expresa el grito desgarrador del niño.

Composición y Montaje: Las dos viñetas presentan grandes dimensiones por lo que su expresividad se multiplica, observamos que se logra tener un plano entero del héroe en el que apreciamos su abatimiento, cólera y frustración dentro de su lenguaje corporal, cada viñeta ocupa media página por lo que el choque emocional es más directo. Ambos encuadres se encuentran en un ángulo medio. La conexión de las dos viñetas se da por simple secuencialidad: paso del tiempo además del enlace a través del monólogo interior. A pesar de haber recobrado protagonismo el Hombre Araña no puede evitar o, mejor dicho, dejar de ser ese narrador involuntario del acontecimiento del 11 de septiembre dentro del límite de lo real y lo ficcional. La composición de la última viñeta transmite una idea de estrés: el héroe se encuentra en el centro del espacio, agachado, abrumado por las ruinas y un conjunto de bomberos llorando. Esta secuencia posee un mensaje muy susceptible que usa a los niños como excusa para atrapar al lector en una prédica que divide y enfrenta a las sociedades occidentales e islámicas.



El Hombre Araña abatido y derrotado ante el 11 de septiembre, la composición coloca al héroe en medio del desastre y la pena, rodeado de bomberos y rescatistas en pleno llanto. La base compositiva de la viñeta muestra un ritmo desordenado de líneas alrededor del protagonista que refuerza la idea de derrota y confusión.

6. Secuencia 6

6.1 Viñeta 37-40.



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Gestuario: La secuencia nos muestra al héroe concentrado en sus pensamientos, el formato de las viñetas 37, 38 es rectangular vertical lo que ayuda a la individualización del contenido, el héroe se descubre una parte del rostro para tomar agua, forma parte del descaso junto a otros bomberos, observamos como, nuevamente, se presenta en un mismo plano la imagen del superhéroe y del héroe, esta simultaneidad se ofrece a un mismo nivel, cosa que magnifica, merecidamente, la posición del servidor público. Súbitamente es abordado por una víctima que presenta heridas en la mano y el rostro, la conversación parece enterrar más al héroe en su depresión, la parte descubierta de su rostro enseña la comisura de sus labios hacia abajo, señal de pesadumbre. Los personajes se toman de la mano en señal de apoyo mientras el héroe no encuentra la manera de responder a las interrogantes de la víctima por lo que prefiere la introspección.

Expresión Literaria: Monólogo interior, el texto sirve de introducción en la secuencia con el uso de la metáfora: *"And the air, filled with questions" (Y el aire, lleno con preguntas*.), denotando los momentos de ignorancia y miedo que vivía la población de Nueva York en esos instantes. Inmediatamente el Hombre Araña es interrogado por la víctima: *"Is going to happen again? What do I tell my children? Why did this happen?" (Va a pasar de nuevo?, ¿Qué les digo a mis niños?, ¿Por qué paso esto?)*, es claro que en todas estas secuencias el discurso de la historieta muestra el lado más humano de la tragedia, las preguntas que se sucedieron ese día a partir de la sorpresa son reflejadas con precisión y en momentos claves del guión por parte de los autores, se aprovecha el momento de descanso del superhéroe después de pasar por una amarga experiencia (la del niño y su padre muerto) para seguir colocando sobre sus hombros el pesar de las víctimas, quienes (dentro de la ficción) ven a la figura del Hombre Araña como el único que se encuentra en la posición de dar respuestas, cosa que el personaje no concibe*: "They asked the question Why? Why?" (Ellos hacen la pregunta ¿Por qué?, ¿Por*

qué?), la redundancia en la pregunta establece un tópico[42] en el discurso que huye a la respuesta racional o lógica y la reemplaza por la desesperación dentro de una constante exageración que raya con la hipérbole: *"My God, Why?" (Mi Dios, ¿Por qué?).*

El héroe toma de la mano a la víctima en señal de apoyo mientras que en primer plano muestra su tristeza, dolor e ignorancia para lo acontecido, decide interiorizar sus pensamientos por vergüenza a no tener una respuesta que satisfaga a las víctimas*: "I have seen other worlds. Other spaces. Ihave walked with gods and wept with angels. But to my shame I have no answers." (He visto otros mundos, otros espacios. He caminado con los dioses y llorado con los ángeles. Pero para mi vergüenza no tengo ninguna respuesta)*, la omisión de la coyuntura política y social es clara, al protagonista no le interesa indagar en ello, sólo se ocupa de magnificar el atentado a niveles que desean superar los propios en la ficción de las historietas de superhéroes.

Lenguaje: El monólogo interior regresa para la repuesta del héroe no manifestada a su interlocutora sino en forma directa con el lectora través de las cartelas, la emoción disminuye al ya no contar con las líneas cinéticas. Los colores de la secuencia regresan a ser opacos y a usar el gris, sin embargo se observa la presencia del marrón en las dos últimas viñetas casi en la mitad de su composición por lo que se denota una presencia creciente de izquierda a derecha, este color denota el humo después del fuego abierto en la zona cero.

Composición y Montaje: Los dos primeros encuadres presentan una composición estática de líneas verticales que transmiten quietud, al parecer se la da un respiro a la historia después del clímax dramático anterior, en especial la primera viñeta presenta una composición parecida a la de la viñeta 36 de la secuencia anterior donde le héroe es rodeado por un ambiente estresante de bomberos cansados y heridos. La viñeta 39 representa el centro de atención principal en la puesta en página: *el héroe apoyando a la víctima*, la viñeta 40 termina con el primer plano de un Hombre Araña lleno de dudas. El ángulo de visión de la primera viñeta nos muestra un picado de un plano entero del héroe que refuerza la idea de cansancio y estrés antes expresada. El enlace entre las viñetas se da por manejos del plano-contraplano que guían la interacción entre los personajes.

[42] Recurso estilistico que consiste en expresiones de pobre significación que aparecen como formas trilladas y comunes.

7 Secuencia 7.

7.1. Viñetas 41-44



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Gestuario: Observamos la interacción del protagonista con uno de los personajes emblemáticos de la Marvel Comics: *Captain America* (Capitán América), el papel de este superhéroe consistiría en desentrañar las dudas del Hombre Araña manifestadas en la secuencia anterior. Los dos primeros encuadres nos presentan un plano-contraplano de la acción, el Capitán, dentro de un plano entero, que detalla la excelente condición física del *Centinela de la Libertad* (una metonimia plástica que observa al superhéroe físicamente perfecto). Muestra una postura erguida y desafiante en medio de las ruinas, lo que le causa admiración en el joven Hombre Araña[43], se detalla como se queda absorto observándolo dentro de un plano en picado que lo minimiza ante la figura del Capitán. La siguiente viñeta nos muestra, dentro de un plano subjetivo, el puño cerrado del Capitán temblando de cólera e impotencia, sin embargo la sensación cambia de inmediato cuando el encuadre siguiente (continúa el plano subjetivo) nos enseña su serenidad y reflexión. Se constata la posición hegemónica que tiene el Capitán América sobre los demás superhéroes de la Marvel, la narrativa gráfica nos enseña al Capitán en planos que resaltan su individualidad. Su posición enérgica frente a los hechos nos comunica la posición de todo el universo marveliano.

Expresión Literaria: La admiración del Hombre Araña por el Capitán América destaca en reconocer la trayectoria y experiencia bélica del mismo: *"He´s the only one who could know. Because he´s been here before" (Él es el único que podría saber porque él ha estado aquí desde antes)*, el Capitán es héroe de la II Guerra Mundial, peleó contra los nazis para ser luego congelado y rescatado, varios años después, por *The Avengers* (Los Vengadores) para luego servir como espía de la

[43] Según la ficción dentro del universo Marvel, el Capitán América tiene más de 70 años ya que después de la Segunda Guerra Mundial fue congelado.

organización secreta norteamericana S.H.I.E.L.D. "*Strategic Hazard Intervetion Espionaje Logistics Directorate"* (Departamento táctico-logístico de intervención y espionaje), perteneciente al gobierno (dentro de la ficción) bajo las órdenes de sólo *neutralizar* y *capturar* (el Capitán América no puede matar). El discurso logra establecer un paralelismo entre la tragedia y la II Guerra Mundial[44], el cual sería el segundo de este tipo (el primero fue con las cruzadas), la magnitud del atentado se vuelve un tópico que debe ser abordado una y otra vez de distintas formas, la fórmula se repite con la cartela siguiente: *"I wish I had not lived to see this once" (Desearía no haber vivído para ver esto tan sólo una vez)*, esta vez mostrando al protagonista embobado de cómo el Capitán se mantiene ecuánime.

Inmediatamente observamos un plano detalle del puño cerrado del Capitán temblando, el texto explica esta reacción*: "I can´t imagine what it is to see this twice" (No puedo imaginar lo que debe ser ver esto dos veces),* el discurso se maneja bastante en la hipérbole, sobre todo por traducir los gestos del mayor de los superhéroes americanos, la cartela siguiente termina por armar el modelo oficial de heroísmo en la figura del Capitán, se le eleva tanto que el propio protagonista no se siente a su altura: *"I just can´t imagine" (Ni siquiera puedo imaginarlo*), no podrá saber como sopesar el miedo, la frustración, la ira con la cordura, la reflexión y la recuperación, finalmente el discurso gráfico resuelve las dudas del héroe: el primer plano de un sereno y orgulloso Capitán América es la respuesta que estaba buscando.

Lenguaje: Aparte de la constante del monólogo interior, nos centramos en la presencia de los colores propios de la bandera norteamericana gracias al traje del Capitán ya que es un diseño hermano de la misma. Dentro de los encuadres hay un destaque del color: el azul, rojo y blanco que sobresale de los colores fríos como el grís y el marrón claro que representa el humo producto de los incendios y el el polvo. Este es un claro ejemplo de la sensación de establecer el patriotismo en la historia ya que no debe ser solamente triste sino debe levantar el orgullo nacional y que mejor personaje que el propio Capitán América.

---

[44] *"Al encauzar la experiencia a través de la imagen del excepcionalismo americano, el 11 de septiembre adquirió una ahistoricidad excepcional. Para la mayor parte, sólo se invocó a la historia (especialmente en los oscuros tonos de la Segunda Guerra Mundial) con el fin de preparar a los Estados Unidos para el sacrificio y sufrimiento que se avecina. "*
DER DERIAN, James. *11 de Septiembre: Antes, Después y en el Intermedio***.** Ensayo extraído de antiguas ediciones de www.infopeace.org.

Composición y Montaje: Las dos primeras viñetas presentan una composición estática que define el ritmo pausado de la narración, los formatos rectangulares verticales individualizan a los dos personajes, la conexión entre estas dos viñetas se da por el plano-contraplano. Los encuadres siguientes nos muestran dos planos subjetivos consecutivos, muy importantes para el discurso patriótico, el puño cerrado y el rostro sereno del Capitán América. Por último anotamos que el héroe observa al Capitán desde un ligero contrapicado, el Hombre Araña es minimizado de lo que se deduje la relevancia del *supersoldado* sobre el mensaje. La puesta en página tradicional nos muestra sólo cuatro encuadres de gran tamaño donde se da una gran importancia a la imagen y, en especial, a los colores patrióticos de los Estados Unidos cuyo significado se eleva al establecimiento del orgullo ante la adversidad.

7.1. Viñetas 45-49.



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Gestuario: La viñeta 45 nos presenta un encuadre de grandes dimensiones a un costado de la página, en esta viñeta los personajes principales: Capitán América, Hombre Araña voltean la mirada y nos introducen a un nuevo campo de acción, observamos que el rostro del Capitán América deja la serenidad para mostrar una actitud de preocupación, el Hombre Araña manifiesta la misma emoción. Las viñetas siguientes nos conducen hacia un grupo de testigos del acontecimiento, conforme avanza la lectura observamos que el espacio se va concentrando hacia una pequeña niña, cuya reacción al presenciar el hecho es de pesadumbre. De aquí observamos como en este plano subjetivo, consecutivo, se da el motivo de preocupación de los protagonistas.

Expresión Literaria: El discurso apunta nuevamente a los niños, la actitud reflexiva se pone de manifiesto a través de metáforas y una explicación, más que nada emotiva, del concepto del mal. El héroe empieza con una pregunta: *"What **do** we tell the children?"* (*¿Qué les diremos a los niños*?), nótese el énfasis en el verbo de acción **do** (hacer), lo que indica que el responder esta pregunta es un imperativo. Se sigue con más preguntas: *"Do we tell them evil is a foreign face? No. The evil is the thought behind the face, and it can look just like yours"* (*¿Les diremos qué el mal es una cara extranjera? No. El mal es el pensamiento detrás de la cara y puede verse como tú)*, el texto nos conduce a una explicación de carácter ideológico al concepto que puede culpar de *maligno* al mismo ciudadano norteamericano que no esta de acorde con la lógica norteamericana o ajena a ella, en otras palabras alguien que no profese los valores occidentales o se radicalice con alguna idea. Estamos otra vez ante la posición binaria: "nosotros somos buenos, ellos son malos, y te pueden contagiar", *el discurso del mal* preferido por los medios profundiza en una irresponsabilidad muy grave ya que cualquiera puede ser acusado de *maligno* y

ser atacado, detenido o asesinado, *"(…)Este discurso del mal aumenta los riesgos y la violencia del conflicto y nutre una política más apocalíptica y catastrófica, alimentando así ciclos futuros de odio, violencia y guerra."*[45]

Increíblemente, después de este preámbulo, el discurso desemboca en una prédica afectiva en que el amor y los buenos sentimientos curarán las heridas haciendo del mundo un lugar sensato para vivir, en un claro ejemplo de no querer abordar el tema con un carácter más social y bajo el justificante de "que los niños no deben saber de estas cosas" : *"Do we tell them evil is tangible, with defined borders and names and geometris and destinies? No. They will have nightmares enough"* (*¿Les diremos que el mal es tangible, con fronteras definidas y nombres geometrías y destinos? No, Ellos ya tendrán bastantes pesadillas.).*

Sin embargo, más adelante logra tocar puntos en que se desarrolla una especie de preocupación en averiguar los motivos del atentado y concluye en una cierta responsabilidad social que tiene todo ser humano de preocuparse por su prójimo o sufrir las consecuencias: *"That our eagerness to shout is not the equal of our willingness to listen. That the burdens of distant people are the responsability of all men and women of conscience, or their burdens will one day become our tragedy" (Que nuestra avidez por gritar no es igual a nuestras ganas por escuchar. Que los pesares de personas distantes son responsabilidad de todos los hombres y mujeres de conciencia, o sus pesares un buen día se vuelven nuestra tragedia)*. Cabe anotar que a pesar del sometimiento ideológico de Straczynski (guionista de la historia y reconocido izquierdista) aquí se manifiesta su llamada de atención al ciudadano promedio, lo incita a estar al tanto de su entorno y ejercer una cierta vigilancia a las acciones del gobierno y su política exterior. Straczynski en esos meses se encontraba metaforizando su postura frente al gobierno en las páginas de la miniserie del sello Image *Midnight Nation*, donde el infierno se encontraba en las Torres Gemelas.[46]

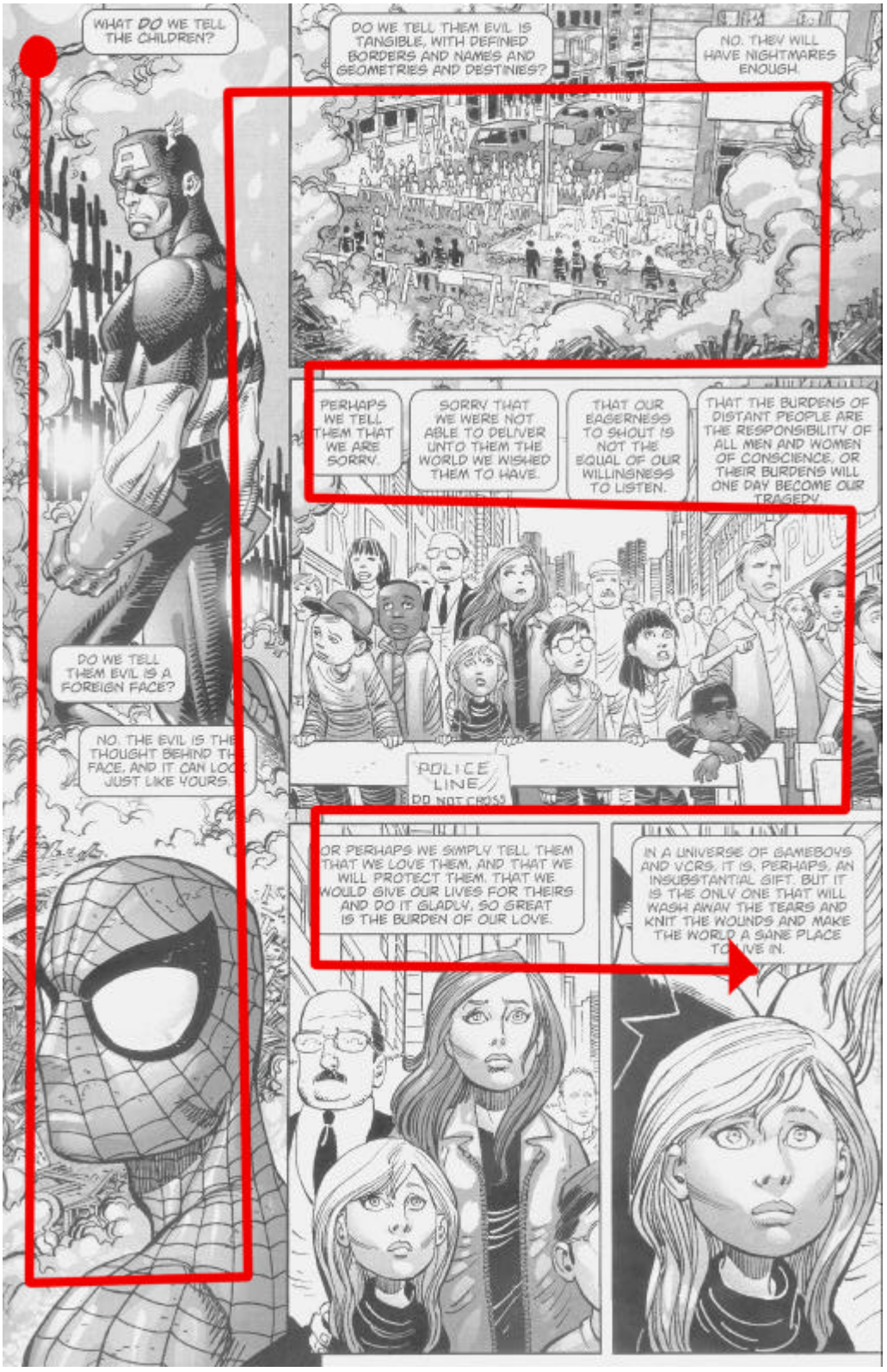
En las dos últimas viñetas observamos el mensaje afectivo antes descrito: *"Or perhaps we simply tell them that we love them, and that we will protect them. That we would give our lives for theirs and do it gladly, so great is the burden of our love" (O quizás les diremos simplemente que los amamos, y que los protegeremos. Que daríamos nuestras vidas por ellos y lo haríamos de buena gana, tan grande es nuestro amor)*, para terminar en un discurso que usa a los niños como modelo de

[45] KELLNER, Douglas. *Medios de Comunicación y Guerra,* en: Signo y Pensamiento, Bogotá, número 40, Pontificia Universidad Javeriana 2002, volumen XXI; página 12.
[46] GARCÍA Fernando. *Marvel se fue a la guerra, chiribín chiribín chin chin... (Marvel y los cómics del 11-S).* En la siguiente dirección telemática (URL):
http://www.tebeosfera.com/Documento/Articulo/Especial/EE_UU/11_S.htm

inocencia (el cual debe preservarse) donde su protección actúa como justificativo para cualquier acción posterior: *"In a universe of gameboys and vcrs, it is, perhaps, and insubstantial gift. But it is the only one that will wash away the tears and knit the wounds and make the world a sane place to live in." (En un universo de gameboys y VCRs, esto es, quizás, un regalo insustancial. Pero es el único que alejará las lágrimas y coserá las heridas y volverá un lugar sensato al mundo en donde vivimos)*, este último mensaje implicaría la imposición del *sane world.* Recordemos que en este discurso cualquier racionalidad fuera de occidente es considerada *locura*.

Lenguaje: Seguimos en la narración del monólogo interior, en cuanto al color la primera viñeta manifiesta patriotismo en la figura del Capitán América, en los encuadres siguientes observamos un nuevo destaque, una pequeña niña sobresale del plano general y la convierte en motivo del extenso discurso textual del héroe.

***Composición y Montaje*:** En la primera viñeta se da una composición estática en líneas verticales que nos describe la quietud de los héroes y nos introduce al resto de la secuencia. El encuadre presenta un ligero contrapicado que realza la figura del Capitán, aunque la imagen del Hombre Araña se encuentre en un primer término esta colocado en lo inferior de la imagen por lo que se encuentra subyugado a la presencia del primero. En los encuadres siguientes observamos que se mantiene la composición estática reiterando el ritmo pausado y reflexivo de la narración. Se observa que el enlace se da a través del manejo del espacio, el plano se va cerrando hasta llegar al motivo principal. El formato de las viñetas rectangular horizontal nos da la posibilidad de entender la colectividad del mensaje, el texto se refiere a un cambio de actitudes a nivel social donde todos somos partícipes (los lectores), este formato ayuda a representar al conjunto de personas a quien, supuestamente, el héroe se refiere a su monólogo. Las viñetas 48 y 49 cambian el formato a rectangular vertical, aquí es donde le mensaje se individualiza y es destinado al individuo que simboliza a esa gran población que debe ser defendida (los niños) del enemigo. La puesta en página nos indica en donde radica la preocupación principal de los superhéroes: los pensamientos de la pequeña niña. La dirección de la mirada en la página nos establece una ruta que termina en un desenlace sensible. El montaje divide la página en dos momentos: plano-contraplano, las imágenes consecutivas de las tres viñetas establecen la mirada en visión subjetiva de los dos superhéroes.



La línea roja nos indica la dirección de la lectura a través de las imágenes y las cartelas. Los superhéores voltean la mirada hacia un punto que concentra su atención, el manejo del espacio en las viñetas consecutivas nos ofrece un acercamiento al rostro de una pequeña, el tiempo de lectura se hace lento al tener cartelas llenas de texto, dicha densidad nos lleva a que este "acercamiento" sea muy pausado. Por otro lado, el discurso establece el motivo principal de preocupación y el justificante de las posibles acciones posteriores: defender a los niños.

8. Secuencia 8

8.1 Viñetas 50-54.



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Gestuario: En esta secuencia el héroe regresa al papel de narrador, el primer encuadre parece ser una toma de visión subjetiva que nos describe a un grupo de superhéroes con la cabeza gacha en actitud apesadumbrada. En medio de la zona cero encontramos a: *Daredevil, Thor, La Bruja Escarlata, La Visión y Hawkeye*, todos inmersos en un gran plano general que describe la ruina, manifestando que los superhéroes también han sido afectados por el 11 de septiembre de una manera similar a la de los ciudadanos de Nueva York y testigos alrededor del mundo. Más alejados del centro de acción encontramos a un grupo de bomberos en actividad que parecen continuar con las labores de rescate, un vez más se da el paralelismo entre los servidores públicos y los héroes de ficción.

La viñeta siguiente funciona como un detalle dentro de la estructura de la página, nos ofrece una vista rápida a esa interacción: dos superhéroes de la Marvel (Wolverine, Storm) junto a testigos del suceso, manteniéndose ecuánimes mientras los ciudadanos muestran tristeza y desesperación en la mayor parte de los casos, el encuadre rescata un poco el papel de los superhéroes que se había perdido en el discurso: proteger a los ciudadanos. Los superhéroes, serios y tranquilos ya no son presas del pánico o la pena sino se adhieren a la respuesta unánime de solidaridad al apoyar en las tareas de rescate y dar ánimo a los alicaídos corazones norteamericanos, aparte de los lectores alrededor del mundo.

Las viñetas 52, 53 y 54 muestran situaciones que se escapan a la temporalidad en la que se desenvuelve el protagonista. De la visión subjetiva, el discurso gráfico pasa a un *fordward* (evocación al futuro) de imágenes producidas a partir de los temores de una guerra que se avecina, lo que actúa como una crítica a lo que sucedía en noviembre del 2001, el bombardeo a Afganistán. En primer lugar se nos presenta una especie de consejo de guerra norteamericano (por el halcón dibujado en el estrado) con el mapa de Afganistán lleno de puntos de bombardeo, la

narración nos advierte en que el desarrollo de estas acciones se da una similitud con lo que sucede o hace el enemigo, esto se refleja en el encuadre inmediato: tres mujeres afganas usando la *burka* en medio de una protesta en Afagnistán. La *burka* es una larga túnica que se ciñe a la cabeza y cae con una capa hasta más debajo de los tobillos con una sola abertura enrejada a la altura de los ojos. El costo del vestido equivale al sueldo mensual de un funcionario público. Si no la pueden comprar, deben permanecer en sus casas y no llevarla, se penaliza con cuarenta latigazos. Esta clase de vestimenta fue impuesta por el gobierno Talibán desde 1996 después de derrocar al gobierno de Burhanuddin Rabbani, al tomar la capital, Kabul, declararon que su misión era aplicar estrictamente la *Sharia* (ley islámica) que hace una severa interpretación del Corán y su estructura gubernamental fundamentalista se fundaba en las máximas de Alá. El sistema impuesto no sólo exigía el uso de la *burka* para las mujeres, además se le prohibía estudiar y trabajar. Los hombres debían usar largas barbas y, obligatoriamente, todos tenían que orar cinco veces al día.

La presencia de esta viñeta es de una crítica contra el régimen Talibán, ahora derrocado con la invasión de los Estados Unidos, demostrando que todos los actos de guerra o los que atentan contra la seguridad y dignidad de las personas deben ser catalogados de una misma manera. Se observa a este grupo de mujeres en medio de una protesta y siendo vigiladas. Cabe anotar que hay muchas organizaciones internacionales que trabajan para erradicar esta actitud contra las mujeres en Afganistán que a pesar de ya no estar regido por el gobierno Talibán aún conservan estas costumbres.[47]

La última viñeta de la secuencia nos ofrece un gran plano general de un portaaviones norteamericano en pleno océano, el discurso termina con la reafirmación de la presencia bélica a partir de los atentados por lo que se desdeña la búsqueda de una salida como esta.

***Expresión Literaria*:** En un principio el texto insiste en el discurso justificativo inicial de las primeras secuencias*: "We could not see it coming. No one could. We could not stop it. No one could." (No podíamos verlo venir. Nadie pudo. No podíamos detenerlo. Nadie pudo),* observamos la repetición del *"nadie pudo"* como un elemento que busca la comprensión clara del mensaje que prima en el discurso: **el atentado no era previsible**. Inmediatamente la narración pasa a ser conciliatoria: *" But we are here. Now. With you." (Pero estamos acá. Ahora. Con ustedes.),* encontramos la constante de inclusión y personalización del discurso del que

[47] RAWI, Mariam.*Gobierno de los Violadores*, Febrero de 2004. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.guardian.co.uk/comment/story/0,3604,1146134,00.html

participa el protagonista siempre buscando la identificación con los lectores y hablándoles en segunda persona, a la par que las imágenes muestran a personas reales, ciudadanos comunes y corrientes interactuando con superhéroes ahora protectores.

La cartela siguiente: *"Today. Tomorrow. And the day after." (Hoy. Mañana. Y al día siguiente),* representa el comienzo de un discurso en donde los superhéroes de la Marvel se revelan como la conciencia del pueblo, mostrándose el mensaje personalizado y universal*: "We live in each blow you strike for infinite justice, but always in the hope of infinite wisdom" (Vivimos en cada soplo que clama justicia infinita, pero siempre en la esperanza de la sabiduría infinita)*. Si bien esta frase hace referencia a un nuevo discurso antibélico en donde se pide el castigo de los culpables sin las consecuencias en las que deviene una guerra, también podría aludir al nombre que en un primer momento se dio a la guerra contra el terrorismo que se precipitó en el bombardeo a Afganistán*: "Operación Justicia Infinita"*, que luego cambió su nombre a *"Operación Libertad Perdurable"* [48]. Justamente, como se dijo líneas arriba, la viñeta 52 recoge esta alusión, el gráfico nos advierte y hace una crítica a la acción tomada por el gobierno: un consejo de guerra con el mapa de Afganistán donde se señalan puntos de bombardeo. Hay que anotar que esta crítica no fue la única hecha a nivel social.[49] De inmediato, los autores nos muestran las acciones del enemigo igual de negativas y la presencia de armas de guerra en los encuadres subsiguientes: un grupo de mujeres afganas en medio de una protesta y la presencia de un porta aviones en pleno océano. Las cartelas actúan como la voz de la conciencia y repiten la narrativa visual: *"Because we live as well in the quiet turning of your considered conscience. The voice thar says* ***all wars have inocents****. The voice that says* ***you are a kind and a merciful people****. The voice that says* ***do not do as they do, or the war is lost before it is even begun****. Do not let that knowledge be washed away in blood" (Porque también vivimos silenciosamente dentro de tu conciencia. La voz que te dice: todas las guerras tienen inocentes. La voz que te dice que eres del tipo de persona misericordiosa. La voz que te dice no hacer lo mismo que ellos hacen, o la guerra estará perdida antes incluso de que empiece. No permitas que ese saber se disuelva en sangre),* nótese, nuevamente el

[48] Se le advirtió al Pentágono que un nombre como "Justicia Infinita" daría pensar en que sólo Dios puede administrar dicha justicia y que los ciudadanos americanos podrían a empezar a preocuparse por una guerra que se extienda hasta el infinito.
KELLNER, Douglas. *Medios de Comunicación y Guerra,* en: Signo y Pensamiento, Bogotá, número 40, Pontificia Universidad Javeriana 2002, volumen XXI; página 11.

[49] Chomsky señala que las organizaciones de ayuda humanitaria condenaron vehementemente los bombardeos estadounidenses sobre Afganistán, calificándolos de propaganda y de ser la causa de mayores daños que beneficios. CHOMSKY, Noam. *El terror como política exterior de Estados Unidos*. Argentina, Libros del Zorzal, 2003.

modo de énfasis: "**do not**" en el texto, la redundancia denota el papel importante del medio de comunicación, en especial del protagonista que ha personalizado totalmente el discurso: "*Somos la voz que te dice…"* y el rotulado en negritas de las frases clave que revelan la intencionalidad de los autores en hacer que sea inaceptable cualquier acción bélica, recordemos que para el 7 de octubre del 2001, EE.UU. bombardeaba Afganistán.

Lenguaje: Continúa la constante del monólogo interior como narración, las cartelas representan un papel fundamental para la comprensión del discurso, como se dijo anteriormente las cartelas cumplen dos funciones: enfatizar lo que expresa la imagen y hacer mucho más amplio el tiempo de lectura, ello se da de manera muy especial en las tres últimas viñetas de la secuencia.

El color se ocupa de destacar en la primera viñeta a los superhéroes, colores vivos como el rojo y el amarillos los representan, por ejemplo: *La Bruja Escarlata*, *La Visión*, el hombre sin miedo *Daredevil*, el dios del trueno *Thor,* mientras el resto el fondo reproduce escenarios reales de la zona cero donde se usa el gris característico, el marrón que representa al humo y el amarillo al fuego, lo que provoca un ligero contraluz sobre los personajes. En las demás viñetas el uso de color busca el destaque: en la viñeta 52 sobre un fondo negro se presenta al grupo de militares bajo una luz amarillo verdoso, la viñeta 53 sobre un fondo claro se representa a mujeres afganas con la *burka*, totalmente de color marrón, finalmente la viñeta 53 nos presenta un contraluz de un portaaviones cruzando el océano en el atardecer, mostrando metafóricamente lo tarde que es para prevenir o parar la guerra.

Composición y Montaje: Notamos que se convierte en una constante la composición estática en las viñetas, se han terminado los golpes de efectos dramático y se suceden imágenes que no buscan el impacto sino la reflexión. En el primer encuadre observamos un cruce de líneas verticales y diagonales que producen asimetría en la composición pero no la desestabilizan, el mensaje que queda es de tensión y preocupación, en la segunda viñeta se da el intento de una especie de *travelling* de izquierda a derecha que describe el rostro de los testigos de la catástrofe y el de los superhéroes, sin embargo el efecto percibido es de quietud y petrificación de los personajes. Las tres últimas viñetas se ofrecen como el soporte donde se cierne toda la reflexión al representar la voz de protesta donde se critica una respuesta bélica, pero la posición que ostentan en la página también disminuye su importancia al ser "aplastadas" por los dos primeros encuadres que las colocan como una parte añadida, dado el mensaje que producen deberían tener un lugar preponderante.

8.2 Viñetas 55-57.



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Gestuario: La presente secuencia nos remite nuevamente a la *zona cero* donde se observan las labores de rescate en las que participan bomberos, rescatistas y, otra vez, superhéroes, la acción se desarrolla dentro de un gran plano general. En esta ocasión observamos una excesiva actividad en el encuadre donde cada uno de los personajes cumple con una labor, podemos notar que los superhéroes se mezclan entre los trabajadores, sobresaliendo por sus figuras y habilidades sobrehumanas: cuerpos hechos de roca, superfuerza, elasticidad, etc. las imágenes muestran a dos de los miembros de *Fantastic Four (Los cuatro fantásticos)*: *The Thing (La Mole)* y *Mr. Fantastic (Señor Fantástico o El Hombre Elástico).* Las imágenes de los encuadres 56 y 57 nos muestran planos generales de edificios contiguos al World Trade Center en la ciudad de Nueva York dentro de una secuencia que representa cómo son cubiertos por el humo y el polvo. Se muestra una metáfora visual en representación del tiempo que transcurre y la tragedia que lo va abarcando todo, sin embargo el texto trastocaría dicha idea y lo convierte en la más alta autorepresentación positiva del *Nosotros*.

Expresión Literaria: El texto de esta secuencia nos lleva a niveles altos de identificación y afecto a través de metáforas: *"When you move, we will move with you. Where you go, we will go with you. Where you are, we are in you" (Cuando remuevas, nosotros removeremos contigo. Donde vayas, nosotros iremos contigo, donde estés, nosotros estaremos contigo*), el uso de la segunda persona busca elevar la personalización del mensaje en el cual no existen diferencias e invidualidades. Todo esto servirá para la construcción de un futuro sin actos como el 11 de septiembre, aquí se proclama que se debe luchar por ello: *"Because the future belongs to ordinary men add ordinary women, and that future must be built free of such acts as these, must be fought for and renewed like fresh water" (Porque el futuro pertenece a los hombre ordinarios y a las mujeres ordinarias, y ese futuro debe construirse libre de cosas como estos actos, debe lucharse por ello y debe renovarse con nuevos aires.).*

A pesar de la exhortación antibélica de la secuencia anterior, esta secuencia no puede evitar dar referencias violentas al instar a la ciudadanía a erigirse fuerte y lista para soportar actos como este, manifiesta que a partir de su unidad encontrarán el poder para salir adelante e imponer justicia. Se aclara lo dicho anteriormente declarando que no prevalecerá la impunidad: *"Because a message must be sent to those mistake compassion for weakness (…). And the message is this:" (Porque un mensaje debe ser enviado a aquellos que cofunden compasión con debilidad… Y el mensaje es este:)*.

Las cartelas pertenecientes a las dos últimas imágenes concentran la más alta representación del *Nosotros* en el discurso que constituye, justamente, el mensaje que se quiere dejar al enemigo: *"Whatever our history, whatever the root of our surnames, we remain a good and decent people, and we do not bow down and we do not give up." (Cualquiera sea nuestra historia o el origen de nuestros apellidos, nosotros seguimos siendo unas personas buenas y decentes, y no caeremos bajo y no nos rendiremos.)*. El discurso continúa en esta autorepresentación a través del uso de metáforas que muestran una posición en total defensiva: *"The fire of the human spirit cannot be quenched by bomb blats or body counts. Cannot be intimidated forever into silence or drowned by tears" (El fuego del espíritu humano no puede ser apagado por explosiones o recuentos de cuerpos. No puede ser intimidado para siempre en el silencio o ser inundado por las lágrimas)*. Por último se ofrece la respuesta consabida llena del fervor patriótico tantas veces evocado por los medios días y meses después del atentado: *"We have endured worse before; we bear this burden and all that como hereafter (…). No matter what. This has not weakened us. It has only made us stronger." (Hemos soportado antes cosas peores; llevaremos esta carga y todas las que vendrán de ahora en adelante (…). No importa que. Esto no nos ha debilitado. Solo nos ha hecho más fuertes.)*.

Lenguaje: Apreciamos la narración extensa en esta secuencia que cumplen una de las funciones de la cartela en esta historieta, la de alargar el tiempo de lectura. Nos detenemos en el primer encuadre donde la imagen refleja el primer golpe visual: grandes dimensiones de rescatistas en plena actividad en el centro de la zona cero para luego pasar a la extensa narración que nos devuelve a la imagen y viceversa.

El color empleado se basa en el gris característico que representa el polvo producto del derrumbe de las torres y la descripción de la zona cero. Se incluye en esta secuencia la inclusión de un paraje en donde no hay personajes, sólo edificios en la noche, lo que indica el tiempo transcurrido en la narración de la historia.

Composición y Montaje: La composición del primer encuadre es dinámica, líneas diagonales se entrecruzan de izquierda a derecha y viceversa creando un ritmo quebrado y desincopado desde la misma base compositiva lo que denota caos en la viñeta, concerniente a lo que se vivía en los momentos del rescate. El ritmo de la narración aumenta en este punto pero regresa a ser reflexivo en los encuadres finales.

La composición estática en estos encuadres nos devuelve a la reflexión y la quietud, se aprecia en esta secuencia la visión en subjetivo ya que el héroe aún se encuentra en la zona cero, las actividades que allí ocurren lo estimulan al monólogo interior. Se regresa a la continuidad, al *paso del tiempo*, esto se refleja en que ya se representa la noche en las viñetas, arduas horas de trabajo han transcurrido por lo que la narración se va volviendo cada vez más pausada. La puesta en página nos ofrece un último golpe de efecto dramático en la viñeta 55 al abarcar la mitad de la hoja, mostrando la deseperada labor de rescatistas y superhéroes por continuar las tareas de rescate, en general se percibe que este es el peso que sostienen las viñetas 56 y 57, las cuales representan imágenes de edificios circundantes a la zona cero, por lo que se podría decir que representan el golpe o la herida que sufre la ciudad de Nueva York al mostrar los edificios cubrirse de polvo y humo poco a poco.

8.3. Viñetas 58-63.



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Gestuario: Esta secuencia de dos páginas se nos muestra imágenes conmemorativas a las víctimas, servidores públicos y los ciudadanos de Estados Unidos en su totalidad, en el primer encuadre se representan las ofrendas dejadas en homenaje a los caídos, se manifiesta una actitud de reflexión por parte de la narración, se deja claro el mensaje de unidad y solidaridad del pueblo para con las víctimas, la imagen describe un plano general de Manhattan donde a lo largo de sus calles se extienden las velas, ofrendas, banderolas pequeñas con el texto*: "We will never forget"* y fotos de los caídos. La siguiente viñeta muestra primeros planos de rescatistas luciendo pequeñas banderas norteamericanas usadas como pañoletas en claro fervor patriótico. Vuelve a destacarse el uso de personas de diversas razas proclamándolos como héroes, se advierte que el atentado afectó a cada cultura, religión o etnia que vive en Norteamérica, lo que se traduce que el 11 de septiembre ha constituido un ataque a todo el mundo y no sólo a los Estados Unidos.

Las viñeta contigua representa un gran plano general de la Isla Ellis donde se representa a la *Estatua de la Libertad*, es sabido que el monumento representa un ícono fundamental de la ciudad de Nueva York, fue un regalo de Francia como símbolo de libertad para los oprimidos y en ocasión del primer centenario de la firma de la Declaración de Independencia. Se inauguró en 1886 y fue declarado

monumento nacional en 1924. El discurso toma a esta representación como su base en la prédica por la libertad y los valores occidentales que se dan en el texto.

La estatua siempre ha sido utilizada como una especie de *metonimia* visual, todos los conceptos atribuidos al país del norte son representados de alguna manera en su monumento principal, tanto así que su destrucción simbolizaría la pérdida de una gran parte de su identidad y el comienzo inminente de una guerra como muchas veces se ha observado en la ficción cinematográfica y en los comics posteriores al 11 de septiembre.

El encuadre posterior describe a un barco llevando turistas a la Isla Ellis, en la imagen puede distinguirse a personas con turbantes o con capuchas cubriéndoles las cabezas, ellos actúan como testigos de todas las ofrendas y luces encendidas por las víctimas, son testigos de la extraordinaria solidaridad, mientras tanto las cartelas refuerzan la imagen realzando el papel heroico de la población norteamericana.

La viñeta 62 de grandes dimensiones, nos muestra un grupo heterogéneo, en la que se representan las distintas etnias y religiones, esto simboliza a los receptores del mensaje. El grado de identificación con el lector se eleva al punto de verse representado en la imagen de alguna forma, sea en la vestimenta, el color de la piel, la religión, la región o el país al que pertenece porque todos están incluidos. Ahora ya no sólo se saluda y se rinde homenaje al bombero o víctima del atentado sino a toda persona sin particular. Estos personajes representan un lugar importante para la nueva cultura patriótica que es impuesta en sobremanera.



Viñeta perteneciente a la serie "Call of Duty" No. 3 (La llamada del deber), Marvel Comics, octubre de 2002. En ella se teje una historia donde la destrucción de la estatua de la libertad y el bombardeo a Nueva York el 11 de septiembre del 2003 significan el comienzo de una guerra por armas químicas, este apocalíptico futuro es detenido por un grupo de bomberos y policías.

Expresión Literaria: Desde la primera cartela se aprecia que estamos ante la última parte del discurso, el desenlace de la historia conducirá a la aceptación de la lógica occidental y el absoluto respaldo a la autorepresentación positiva.

El texto de la primera viñeta nos conduce al gráfico y viceversa, se aborda en primera medida el problema de la invidualización en Norteamérica, cosa que los autores han criticado anteriormente como el problema fundamental de los ciudadanos, el cual han saboreado las tristes consecuencias: *"In recent years we as a people have been tribalized and factionalized by thousand casual unkindnesses. But in this we are one." (En los últimos años nos hemos ido fraccionando y tribalizando por mil circunstancias casuales. Pero en esto somos uno.),* el texto utiliza términos hacen alusiones a las diferencias sociales o políticas, el uso del verbo "tribalizar" se aplicaría a las división ya clásica entre demócratas y liberales que ha regido la vida política de Norteamérica.

Más adelante, a través de metáforas y de la inclusión del propio personaje en el discurso, se logra una alusión a la solidaridad como respuesta frente al atentado sin perder, sobre todas las cosas, el orgullo patriótico: *"Flags sprout in uncommon places, the ground made fertile by tears and shared resolve" (Las banderas se multiplican en los lugares mas inusitados, la tierra se vuelve fecunda por las lágrimas y la decisión compartida)*, el texto apela a la descripción de la imagen en el encuadre encargándose de representar cada uno de los hechos que se sucedieron en las postrimerías del atentado: las ofrendas, los rezos de las personas, las banderas en todas las ciudades del país, etc.

Las cartelas del encuadre siguiente se convierten en un clamor por la unidad: *"We are now one in our determination. One as we recover. One as we rebuild." (Ahora somos uno en nuestra determinación, uno para recuperarnos, uno para reconstruirnos),* el texto sigue redundando en la personalización del mensaje, el héroe se incluye en el mensaje, la reiteración de la palabra "*uno"* refiere a la elaboración de fuerza de coerción, de choque que involucre la unidad de todo el país, sin distinción de color tal como lo expresa la imagen de la viñeta.

En el encuadre 60 se da el mensaje que la secuencia anterior reclama que debe ser emitido como respuesta al terrorismo, se da de una manera expresa y violenta: *"You wanted to send a message, and in so doing you awakened us from our self-involvement. Message received. Look for your reply in the thunder." (Quisieron enviarnos un mensaje, y haciendo esto nos despertaron de nuestro ensimismamiento. El mensaje fue recibido. Busquen la contestación en el trueno.)* bajo esta metáfora la interpretación puede darse de diversas formas, una es que la población norteamericana será quien, con su voz de protesta, le haga frente a esta

amenaza, sin embargo la definición de trueno indica, también, al sonido que hace un arma de fuego al dispararse, esto quiere decir que la otra interpretación consistiría en una respuesta igual de violenta como ruidos de detonaciones: EEUU ya bombardeaba Afganistán. Con las declaraciones en contra de la guerra que se han hecho a lo largo de la historia este texto constituye una antítesis[50]. Junto a este escrito tenemos como imagen la estatua de la libertad como símbolo que respalda el discurso del héroe.

A continuación la narrativa textual glorifica la actitud de la ciudad de Nueva York ante el atentado, ellos son los *"verdaderos héroes del siglo XXI"*. Se predica la unidad y la firmeza de la nación frente al enemigo único (el discurso no establece las diferencias fundamentales entre lo que es un musulmán o un fundamentalista o un integrista), lo que serviría para construir un nuevo mundo libre de atentados, o libre de posiciones contrarias a la lógica norteamericana.

El monólogo se centra en remarcar la posición del *Nosotros*, esta vez a través de la propia gente a quien el protagonista declara como *"los héroes de este momento extraído de la historia"*, el discurso personalizado sirve para levantar el fervor patriótico a partir de la comparación de que la fuerza de Norteamérica no se concentra en sus artefactos o edificaciones sino en la voluntad vigilante de la gente, del ciudadano común y corriente: *"In such days as these are heroes born. Not heroes such as ourselves. The true heroes of the twenty-first century. You, the human being singular. You who are nobler than you know and stronger than you think. You, the heroes of this moment chosen out of history." (En días como estos nacen los héroes. No héroes como nosotros. Verdaderos héroes del siglo XXI. Ustedes, los seres humanos singulares. Ustedes, quienes son más nobles de lo que creen y más fuertes de lo que piensan. Ustedes, los héroes de este momento extraído de la historia.),* el texto establece al 11 de septiembre como un hecho histórico a partir de la actitud tomada por los ciudadanos y servidores públicos de Nueva York: *la extraordinaria solidaridad demostrada sin precedente alguno*, sin embargo esto es sólo un aspecto concerniente a la historicidad del 11 de septiembre, digamos el aspecto lírico del mensaje. Para Chomsky la historicidad del atentado no pertenece a su magnitud o escala sino a términos proporcionales, está

[50] Muchas otras incongruencias de este tipo fueron manifestadas incluso por el gobierno de los EEUU:"Las estrategias binarias fueron innumerables en la declaración de guerra del Presidente Bush, incongruentemente declarados de la Sala de Tratados de la Casa Blanca: 'cuando ataquemos los objetivos militares, también lanzaremos comida'; los Estados Unidos 'es un amigo del pueblo de Afganistán' y 'enemigo de aquellos que ayudan a los terroristas': 'la única forma de conseguir la paz es perseguir a aquellos que la amenazan'. Y una vez más la última alternativa fue pronunciada. 'Toda nación tiene que hacer una elección. En este conflicto no existe un campo neutral.' ",
DER DERIAN, James. *11 de Septiembre: Antes, Después y en el Intermedio*. Este ensayo fue extraído de antiguas ediciones de www.infopeace.org.

de acuerdo que se trata de un terrible balance de pérdidas de vidas humanas pero existen otros crímenes terroristas con efectos más extremos[51], manifiesta que la historicidad del atentado reside en el cambio de objetivo: *"las atrocidades del 11 de septiembre son en efecto un hecho histórico, pero a causa de su objetivo. Para Estados Unidos es la primera vez desde que los británicos incendiaron Washington en 1814 que el territorio nacional ha recibido un ataque serio y se ha visto amenazado."*[52].

En la viñeta 62 las cartelas continúan con el homenaje al pueblo de Norteamérica: *"We stand blinded by the light of your unbroken will. Before that light. No darkness can preval" (Nosotros estamos acá de pie deslumbrados por la luz de su voluntad inquebrantable, ante esa luz, ninguna oscuridad puede prevalecer.),* sigue el uso de metáforas para hacer alusiones al enemigo, dándoles conceptos de maldad e *ubicuidad* en la metáfora con la oscuridad. El texto saca a colación el concepto del mal dentro de la "percepción de la sombra" de Jung[53]: *"La sombra no es el total de la personalidad inconsciente. Representa cualidades y atributos desconocidos o poco conocidos del ego, aspectos que, en su mayoría, pertenecen a la esfera personal y que también podrían ser conscientes. En algunos aspectos, la sombra también puede constar de factores colectivos que se entroncan fuera de la vida personal del individuo.",* esto nos indica que el concepto del mal expresado en el discurso se basa en la radicalización de la idea (toda luz produce sombras), que se expande si no se le pone un control o no se le antepone con algo, igual de radical y poderoso, en este caso *la luz de la voluntad inquebrantable*.

El texto continúa con la comparación entre el *Ellos* y *Nosotros*, produciéndose un choque entre de valores positivos y negativos: *"They knocked down two tall towers. In their memory, draft a covenant with your conscience, that we will create a world in wich such things need not occur." (Ellos derribaron dos torres altas. En su memoria, que bosqueja un acuerdo con la conciencia, nosotros crearemos un mundo en que tales cosas no tengan que ocurrir.)*, la narración toma una posición binaria*: ellos derribaron….nosotros crearemos un mundo donde eso no tenga que ocurrir*, a la vez que se describe al "nosotros" en la imagen de cientos de personas

---

[51] *"(…) un periodista panameño, al condenar los crímenes del 11 de septiembre, comentó que para los panameños los "tiempos siniestros no son desconocidos, recordando el bombardeo estadounidense del barrio de El Chorrillo durante la operación Causa Justa, que causó tal vez miles de muertos; se trata de crímenes americanos, por lo que no existe un recuento serio."*
CHOMSKY, Noam. *Piratas y Emperadoes. Terrorismo Internacional en el mundo de hoy*. España, Ediciones B, 2003.

[52] CHOMSKY, Noam. *Piratas y Emperadoes. Terrorismo Internacional en el mundo de hoy*. España, Ediciones B, 2003; página 197.

[53] JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, México, Paidós, Colección Biblioteca de Psicología Profunda, 1991.

posando de frente en la viñeta como ejemplo visual de la autorepresentación positiva.

La siguiente cartela sigue con este tipo de representación describiendo el mundo ideal que los norteamericanos lograrían con el apoyo de las personas del mundo que opten por una vuelta a la racionalidad perdida*: "A world wich will not require apologies to children, but also a world whose roads are not paved with the husks of their inalienable rights." (Un mundo que no requerirá de disculpas a los niños, pero también un mundo no construido sobre las cáscaras de sus derechos inalienables),* la razón fundamental para esta toma de actitud radica en los niños, en proteger el futuro de Norteamérica y del mundo sin pasar por encima de los derechos humanos. Hay que tener en cuenta que si bien los autores realizan prédicas antifundamentalistas y se manejan en demasiadas generalidades, el punto de vista que plantean viene desde catalogarse como una de las víctimas del 11 de septiembre, por lo que el pedido implícito (y la crítica a la acción gobiernista) es no usar la pérdida de vidas humanas como incentivo para la guerra.

Finalmente, la última cartela realiza una declaración comparativa entre lo ciudadanos y las torres caídas, es un mensaje, directo a los lectores, de aliento, orgullo y desafío al enemigo en el que para quebrar al país del norte tendrán que comenzar con la voluntad de la gente: *"They knocked down two tall towers. Graft now their echo onto your spine. Become girders and glass, stone and steel, so that when the world sees* ***you****, it sees* ***them****. And stand tall. Stand tall."* (*Ellos derribaron dos torres altas. Unan sus ecos con sus esqueletos. Vuélvanse vigas y vidrios, piedra y acero. Para que cuando el mundo los vea, las vean. Firmes de pie. Firmes de pie.),* el texto comienza con la representación negativa del *Ellos*, seguido de un mensaje imperativo en el que *debemos* (se usa la personalización, la segunda persona, la cual es representada con énfasis en el texto: ***you, "ustedes"***) suplir la presencia de las torres gemelas *(…it sees* ***them****, el mundo las* ***vean***) frente a los ojos del mundo y el enemigo sin inmutarse *(Stand tall…"Firmes de pie"…)*, el cual el discurso sigue sin precisar de quién se trata siendo sólo definido como una idea radicalizada no acorde con occidente (viñeta 45, Secuencia 7).

Lenguaje: Ya se ha registrado el monólogo interior como la constante en la historieta, el hilo conductor de la narración y la que nos guía a través de las imágenes. También se advirtió el papel de las cartelas dentro con respecto a la narración visual, redundan en el mensaje percibido y modulan el tiempo de lectura en cada encuadre. No hay presencia de onomatopeyas y líneas cinéticas por lo que se acentúa el carácter reflexivo de la historia.

El color en la secuencia se maneja en tonos fríos, azul, morado, etc. sobre todo en las viñetas de planos generales que representan la noche neoyorquina. La viñeta 59 resale de la página al incluir colores vivos como el amarillo que representa los cascos de rescatistas, además se incluyen en ellos pequeñas imágenes de la bandera estadounidense mientras las personas usan pañoletas del mismo diseño lo que acerba el sentido patriótico en la secuencia.

***Composición y Montaje*:** Observamos en todas las secuencias una uniformidad en la composición estática, la lectura es pausada, tranquila, sin saltos o golpes de efecto, ello se repite en todos los encuadres. En el prólogo de la historia ya no se manifiesta quietud o tensión sino se busca llegar al tono reflexivo después de haber experimentado los momentos dramáticos. El montaje ocupa dos hojas por lo que las viñetas presentan grandes dimensiones que se expanden en los dos espacios, eso aunado a lo intensivo del texto mantiene al lector en una sola viñeta por un tiempo considerable, la puesta en página se podría decir que es convencional, observamos que cada una de las viñetas se va acercando a la viñeta final de la secuencia, poco a poco cada encuadre avanza hacia ella en un movimiento lento, la viñeta al final de la página que se pega al encuadre de la derecha simbolizando la respuesta encontrada, la unidad de todo lo dicho antes, termina en la gran representación de rostros heterogéneos, distintos en raza, idioma y religión pero unificados por la voluntad de sustituir a las torres derribadas en un nuevo significado de esperanza y orgullo frente a ese enemigo invisible.

Por último tenemos en cuenta la temporalidad dentro de cada encuadre, el instante que se representa contiene un alto contenido simbólico (velas, banderas, pañoletas con los colores patrios, la Estatua de la Libertad), por lo tanto lo que *se cuenta* no sólo es la manera de cómo se dieron las ofrendas, velas, fotos para las víctimas sino *todo el fervor humano y patriótico en que desembocó el día*, esto es lo que refleja como conclusión la secuencia.

8.4 Viñeta 63



The Amazing Spiderman 36 (Marvel Comics, Noviembre 2001)

Gestuario: En la última viñeta observamos al Hombre Araña con otros superhéroes (entre ellos el Capitán América) junto a enfermeras, médicos, militares, policías bomberos, incluso hasta el propio ex alcalde de la ciudad de Nueva York: Rudolp Giuliani, en posturas erguidas, firmes con miradas serias y desafiantes, la composición da la importancia del primer término a bomberos y policías, este grupo de personajes se encuentran delante de una flameante bandera norteamericana.

La viñeta final de la historieta busca dejar por sentado el mensaje de unidad como la respuesta más importante ante el atentado de todas las que se han descrito. La actitud de los caracteres se da entre la reflexión y una intensa concentración, notamos a todos con el ceño semifruncido y la comisura de los labios hacia abajo, se presenta una actitud orgullosa que muestra una posición corporal a la defensiva de los personajes dando la impresión de estar observando al enemigo a lo lejos preparándose para el combate. Se dan varias filas “de ataque” dentro del grupo mostrado en el encuadre. En primer lugar tenemos la fila de los verdaderos héroes de la jornada: bomberos (carga un hacha reglamentaria, instrumento que lo identifica como tal), el servicio de emergencias (EMS) y policías, durante toda la prédica icónico-verbal de la historia se les ha dado un papel preponderante a los servidores públicos, dado a importante labor de salvar vidas durante al atentado, incluso semanas después, esta historieta se convierte en un pretexto para honrar y reconocer esa admirable tarea.

La siguiente fila nos muestra las tres fuerzas militares de los Estados Unidos, dos soldados pertenecientes al Ejército de los EE. UU., uno de ellos muestra grados en el hombro derecho, al costado se encuentra un soldado perteneciente a la Fuerza Aérea de los Estados Unidos (USAF), esta segunda fila establece el poder defensivo del país que apoya a sus verdaderos héroes, ellos simbolizan la fuerza bélica detrás de los que salvan vidas. No sorprende que los autores hayan colocado en segundos planos a los poderes militares, la historia se logra desde el punto de vista de la víctima, el norteamericano promedio.

La tercera fila nos enseña a rescatistas, médicos, miembros de la Agencia Federal para el Manejo de Emergencias (FEMA), de la Oficina Federal de Investigaciones (FBI) y el alcalde Rudolph Guiliani, presentan la misma actitud y posición que los personajes anteriores, esta jerarquía representa el orden de importancia de las instituciones frente al 11 de septiembre, ellos simbolizan el apoyo a la fuerza militar, a las instituciones federales y a los servidores públicos. Por último, encontramos a los superhéroes, todos los que de alguna manera participaron en las viñetas de la historia: Hombre Araña, Capitán América, La Mole, Cíclope, Tormenta, Wolverine, El señor Fantástico y los miembros de los Vengadores (The Avengers): Ojo de Halcón, la Bruja Escarlata, La Visión y Thor. Todos ellos están representados en último término, manifestando que ya no son importantes frente a la fuerza de las instituciones y ciudadanos de su país. Más bien, actúan como apoyo y vanguardia (en un nivel ideológico) en caso de que alguna vez se les llegue a necesitar.

Detrás de ellos la flameante bandera norteamericana como símbolo de patriotismo y solidaridad. Toda la patria se ha representado en esta viñeta dispuesta a defender la libertad, la democracia y, por supuesto, un estilo de vida.

Expresión Literaria: La cartela final nos repite el mensaje patriótico del texto de la secuencia anterior, donde se redunda en la inclusión del protagonista en el mensaje y la personalización del discurso con el propósito de mostrar orgullo*: "Stand tall"* (*Firmes de pie*), el texto nos advierte de un subrayado narrativo a la viñeta, las imágenes nos muestran a personajes que simbolizan a sus instituciones públicas, federales y armadas, todos ellos de pie, firmes, con los brazos a los costados dando la impresión de ser un grupo de soportes o pilares que desean hacer un reflejo metonímico de las torres gemelas, esta representación es lo que el monólogo interior reafirma en las cartelas.

Lenguaje: Igual que en las secuencias anteriores el monólogo interior ha sido la constante, la guía a través de las imágenes. El papel de esta simple cartela en la narración visual es redundante en el mensaje, no modula el tiempo de lectura de la viñeta, el encuadre por sí solo establece las relaciones entre *lo representado* (la imagen instantánea, fija) y lo que *se cuenta* (toda Norteamérica unida contra el enemigo común y generalizado), siendo en esto último donde la prédica trasciende, la cartela presente es el subrayado de esta idea o el rotulado en el discurso.

El color en la viñeta se maneja en varias tonalidades: rojos, azules, verdes, amarillos y blancos que representan cada uno de los uniformes en cada institución, además de los trajes de los superhéroes. Todos ellos acogidos por los colores patrióticos de la bandera que ocupan un nivel de supralidad en el encuadre.

Composición: Hay que anotar que las dimensiones de la última viñeta que sirve de corolario a la aventura se convierten en el último golpe dramático. El encuadre ocupa una página entera, se extiende el tiempo de lectura en cada detalle que identifica a cada personaje, la composición estática llama a la reflexión, pero ya no a la quietud o tensión como en viñetas anteriores donde el montaje de esta clase de viñetas servía como antesala al golpe de efecto (Secuencia 5).

El encuadre nos otorga un discurso patriota, sentimental y afectivo que presenta una magnificación del *Nosotros,* se reclama una respuesta rápida y directa contra el enemigo común (encarnado en la idea fundamentalista o radical de cualquier concepto que no venga de occidente), además de proclamarse esa dualidad, imperante en todo el discurso de los medios, que consiste en tomar el *mal* como locura producto de la demencia ideológica en contra de norteamericana y el "mundo sano" como el producto de esa vuelta a la razón invocada por los superhéroes como miembros de una conciencia colectiva mediática de los ciudadanos de los Estado Unidos.

Pero a pesar de una crítica compartida a ambos bandos: el gobierno y el mal encarnado en terroristas islámicos (recordemos lo de "autodenominados guerreros santos"), el encuadre rehuye a un final que exponga una reflexión acerca del origen de este conflicto y lo reemplaza por una mensaje (verbal y gráfico) sumamente *patriótico*, dramático, un golpe de efecto sensacionalista apreciado en las grandes dimensiones del encuadre donde se busca la adhesión del lector emotiva, no racional, a la cruzada antifundamentalista.

Para concluir, la importancia del análisis de discurso en esta historieta radica en que su contenido no sólo se remite a Norteamérica. Citamos a Antonio Martín, en su artículo: "*Sobre los comics de superhéroes y otras cuestiones,"* donde nos manifiesta la constante difusión ideológica del comic norteamericano: *" (...) Y no cabe olvidar que los cómics de superhéroes se realizan y editan para los lectores de los Estados Unidos. Y que los comic books de superhéroes que lee un español o un italiano, un alemán o un turco, un francés o un inglés, un griego, un portugués, un argentino, un japonés, un australiano, un sueco, un brasileño, un mejicano o polaco, son los mismos que poco antes han leído los niños y adolescentes norteamericanos. Con los mismos contenidos, los mismos mensajes y la misma filosofía de vida."* [54]

[54] MARTÍN Antonio, *Sobre los comics de superhéroes y otras cuestiones.* En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.tebeosfera.com/Seccion/CDT/03/Superheroes2.htm

B. Análisis de contenido

1. Número de viñetas en que se tratan temas relacionados al 11 - S

Temas tratados	No. De Viñetas
Duelo / Luto / Víctimas	**18**
Heroísmo	**9**
Patriotismo	**8**
El 11 de septiembre (ataque)	**8**
Solidaridad	7
Recuperación	7
Terroristas / Culpables	2
Musulmanes / Árabes	2
Acciones posteriores / Represalias	2
Guerra contra el Terrorismo	0

Las ideas y temas más importantes son las contenidas en este cuadro, en primer lugar tenemos el duelo y luto por las víctimas con 18 viñetas (28.57% del total del discurso) y que abarca frases como: *"esto no es correcto", "todavía lamenta la muerte al azar de inocentes", "no hay palabra para la muerte de inocentes y la muerte de la inocencia", "ellos hacen la pregunta ¿Por qué? ¿Por qué?"*, aparte de las imágenes de supervillanos llorando, el funeral de una víctima, grupos de personas observando los noticieros, etc. A continuación sigue la idea del heroísmo, 9 viñetas (14.28%), representado en los bomberos de la ciudad de Nueva York: *"pese a nuestros trajes y nuestros poderes somos opacados por los verdaderos héroes", "aquellos que se enfrentan al fuego sin miedo o armadura", "aquellos que caminan en la oscuridad sin la convicción de salir de nuevo con vida, porque ellos saben que hay otros esperando en la oscuridad", "hombres ordinarios y mujeres ordinarias vueltos extraordinarios por los actos de compasión, valor y terrible sacrificio"*.

El ataque mismo es tratado en 8 viñetas (12.69%) donde se realizan adjetivaciones despectivas contra los culpables: *"siguiendo el sonido de las sirenas…", "algunas cosas van más de las palabras, de la comprensión, del perdón", "solo un demente podía albergar el pensamiento…", "El mundo es sano siempre es vulnerable a los dementes, porque no podemos llegar hasta ellos llegan…"*. El patriotismo es abordado también en la misma cantidad, en las cuales aparece como símbolo la figura del Capitán América y frases como: *"Las banderas se multiplican en los lugares más inusitados, la tierra se vuelve fecunda por las*

lágrimas y la visión compartida", "ahora somos uno en nuestra determinación, uno para recuperarnos, uno para reconstruirnos", "cualquier sea nuestra historia o el origen de nuestros apellidos, nosotros seguimos siendo unas personas buenas y decentes, no caeremos bajo y no nos rendiremos", etc.

La historieta contiene mensajes de solidaridad: *"cuando remuevas, nosotros removeremos contigo, donde vayas, iremos contigo, donde estés estaremos contigo"*, y recuperación: *"hemos soportado cosas peores; llevaremos esta carga y todas las que vendrán…no importa que, esto no nos ha debilitado, solo nos ha hecho más fuertes"*, en un 11.1 % del discurso.

Finalmente encontramos alusiones gráficas a los terroristas, musulmanes radicales, secuestro de un avión y represalias norteamericanas en un 9.5% del total de viñetas.

Es interesante observar que el tema de la Guerra contra el Terrorismo no ha sido tratado en esta historieta, si bien observamos que algunos textos tienen un contenido belicista, no se habla de ir a invadir Afganistán, más bien se critica. No existe el pedido explícito de retaliación, sin embargo en textos como *"Awaiting salvation. Awaiting word. Awaiting justice" (Esperando la salvación. Esperando la palabra. Esperando justicia)* se expresa un deseo de resarcimiento que no es el violento necesariamente, además la posición del discurso no manifiesta términos como árabes, musulmanes, terrorismo, islamismo, etc. en una clara determinación de no señalar culpables individuales (sin embargo este efecto lo único que hace es generalizar sobre el enemigo tácito: Bin Laden y los musulmanes extremistas) y de ocuparse más por la visión del ciudadano promedio, víctima inmediata.

2. Números de viñetas en que aparecen los personajes

Personajes / Protagonistas	**No. de viñetas**
Superhéroes	**27**
Bomberos	**20**
Víctimas	**20**
Niños	10
Bandera EEUU	9
Grupo de personas	8
Voluntarios	7
Terroristas	4
Musulmanes	3
Policías	3
Supervillanos	3
Pasajeros de Avión	2
Políticos	2
Soldados	2

En un primer lugar encontramos a los superhéroes (*Spiderman* y otros) como los que ocupan mayores viñetas en el comic, casi un 43% de la producción total, por lo que el mensaje de estos personajes es el más predominante. A continuación siguen los bomberos que ocupan un total de 20 viñetas, la mayoría esta en interacción con los superhéroes como comparación entre los héroes de ficción y los reales. A lo largo del análisis de discurso hemos apreciado el papel principal que toma este personaje, la historieta busca rendirle un homenaje, las viñetas los representan en plena actividad: participando en las tareas de rescate dirigiéndose a la zona cero, subiendo escaleras dentro de las torres, exhaustos y con profunda tristeza frente a la incapacidad de salvar una vida. De igual número están las viñetas que exponen víctimas (entre ellas bomberos y personas civiles) aquí es donde la historia trata de narrarnos los acontecimientos desde la percepción de una víctima, de un ciudadano común y corriente sorprendido por el ataque. En 10 viñetas se muestran a niños, algunos testigos estupefactos y otros que sufren consecuencias directas del ataque (pérdidas de familiares), en 9 viñetas aparece la bandera de EEUU presente en cascos, uniformes pañuelos para el polvo y vestimentas de superhéroes (Capitán América). En 8 viñetas aparecen *grupos de personas* como testigos del hecho y en 3 viñetas como parte del discurso de la unión para enfrentar al enemigo común. En 7 viñetas aparecen voluntarios y rescatistas.

Sólo en 4 viñetas aparecen terroristas y musulmanes, lo que indica que la narración no pretende abarcar conflictos culturales y políticos. Sólo muestra la *zona cero* el mismo día del ataque segundos después de la caída de las torres con el propósito de obtener del lector una lectura sensible de los hechos, completamente subjetiva, sentimental sin afán crítico.

En 3 viñetas aparecen policías (como parte de las labores de recate), igual en 3 viñetas aparecen supervillanos con el propósito de reforzar un discurso susceptible acerca de lo terrible del atentado. En 2 viñetas aparecen pasajeros del avión, destinado a atacar Washington, que cayó en Pensilvania, un uso sensible de la información que dio el Pentágono y los medios donde se nos muestra a personas comunes sacrificándose por su país enfrentando al terrorismo islámico.

En 2 viñetas aparecen dos líderes políticos: en una Jerry Falwel, ideólogo cristiano que culpó del atentado a grupos de homosexuales, lesbianas, etc. por secularizar al país (esto el comic lo critica) y en otra el ex alcalde de Nueva York, Rudolp Giuliani, junto a los superhéroes de la Marvel y soldados, policías, bomberos, enfermeras, etc. en la viñeta final.

Por último, en 2 viñetas aparecen alegorías militares: un consejo de guerra norteamericano con un mapa de Afganistán indicando puntos de bombardeos y un porta aviones en pleno océano como parte de una crítica a las acciones del gobierno de Bush.

3. Números de viñetas en que aparecen locaciones relacionadas al atentado.

Locaciones	No. viñetas
Zona cero: ruinas del WTC	**27**
Nueva York	**10**
Dentro de la torre	3
Isla Libertad	3
Dentro del avión	2
Locaciones relacionadas a guerra	2
Mezquitas	1
Otros territorios	1
Velatorio de un bombero	1

Encontramos casi en la mitad de su producción (42.8%) la *zona cero*, las ruinas del Centro Mundial de Comercio (WTC), esto ofrece un discurso iconográfico que es inmediato para hacer mella en la susceptibilidad del lector. Se muestra en todo lujo los daños producidos por el ataque, se redunda bastante en las expresiones de dolor y sorpresa que tienen los personajes que se desenvuelven dentro de las viñetas y se buscan el impacto espectacular (viñeta 2). Son 10 viñetas en la que se exponen gráficos de las calles de Nueva York circundantes al WTC, por ellas desfilan bomberos, policías, heridos y superhéroes. Después tenemos 3 viñetas que muestran el interior de las torres donde bomberos y víctimas se ayudan entre sí para sobreponerse a la tragedia, así se refuerza el discurso en las cartelas de heroísmo y lucha de la población norteamericana.

En 3 viñetas nos muestran los alrededores de la Estatua de La Libertad y ofrendas dejadas por la población para homenajear a las víctimas. Se encuentra una representación del interior del avión que cayó a Pensilvania en dos viñetas, una secuencia corta pero sensible, en dos viñetas también encontramos locaciones militares: un consejo de guerra norteamericano con un mapa de Afganistán indicando puntos de bombardeos y un porta aviones en pleno océano.

Por último tenemos una viñeta con una mezquita en donde participan poblaciones islámicas: un grupo de musulmanes con armas celebrando y otros afligidos: radicales / moderados, también hay una viñeta con un grupo de mujeres musulmanas en medio de una protesta y finalmente una viñeta que muestra el funeral de un bombero caído, estas viñetas exponen puntos altos de drama dentro de la narración.

4. Números de planos en que actúan personajes y locaciones

Personajes / Protagonistas Locaciones	Plano General	Plano Entero	Plano Americano	Plano Medio	Primer Plano	Plano Detalle
Superhéroe Spiderman	8	4	1	6	2	1
Superhéroe Capitán América	3	2			1	2
Bomberos, policías, rescatistas	17			1	2	
Víctimas	14			2	2	2
Terroristas	1				1	
Políticos	1				1	
Pasajeros de Avión					2	
Musulmanes	1				1	
Bandera EEUU	2				2	5
Ruinas del WTC	27					
New York	10					
Mezquitas	1					
Campos de batalla	2					

El personaje principal, Spiderman, tiene una participación destacada en planos generales: 8 , mientras que en planos enteros son 4, medios 6, 2 de primer plano, 1 plano detalle y 1 plano americano. Esto indica que el personaje tiene mucha actividad, el héroe es situado dentro del contexto del desastre ya que la descripción del espacio es la *zona cero*. Igual sucede con otros personajes (bomberos, policías, rescatistas) en sus 17 presentaciones en plano general los hacen parte del ambiente de ruina ya descrito.

Las ruinas del WTC se exponen en 27 planos generales lo que hace que casi toda la producción marque referencias al desastre bastante directas.

En general la mayoría de las viñetas narran la acción en planos generales donde los personajes son situados para ser parte de ese contexto, los primeros planos son usados como piezas clave para agudizar la trama (por la expresión facial detallada del personaje), los planos enteros funcionan como transición a planos generales que reflejan la individualidad del personaje primero para que después el ambiente lo sature y lo aplaste. Los planos medios nos sirven para la descripción física del héroe y los planos detalles nos sirven para expresar pequeños lapsos de tiempo que son importantes. Sin embargo la narrativa gráfica se realiza en planos generales.

4.2 Resultados

A continuación realizamos una síntesis de los resultados obtenidos en el modelo de estudio de las tres variables aplicando los indicadores ya desarrollados en el análisis de discurso, cada uno de estos instrumentos representan una herramienta que nos lleva a la comprensión global del discurso iconográfico de la historieta del Hombre Araña.

4.2.1 La ideología.

Durante el análisis de la historieta se ha advertido una clara visión ideológica, cada elemento del discurso lexicopictográfico, presente y no presente (caso de la portada y la primera viñeta), resulta necesario para el evento comunicativo difusor de ideología.

Detrás de la forma y el contenido lleno de imágenes, perspectivas y todos los elementos iconográficos que componen un amplio grupo de convenciones, se encuentra de fondo el mensaje expresado en lo que podemos llamar el *enemigo ideológico*. Van Dijk nos habla de que las ideologías que se formulan a menudo, explícita o implícitamente, tienen como propósito preparar ataques contra oposiciones ideológicas. En nuestro caso en particular se expresa que el enemigo reside en *"todo tipo de fundamentalismo"* tal como lo señalan las viñetas con un encuadre convencional en forma de televisor mostrando a un ideólogo cristiano y a otro musulmán maldecir a Norteamérica bajo la expresión de que el atentado fue un *designio de Dios*.

Sin embargo a lo largo de la historieta ciertas alusiones son directas hacia el Islam o la yihad, por ejemplo las frases "autodenominados guerreros santos" o "el mundo sano siempre es vulnerable a los dementes", también hay frases que definen al atentado y describen el accionar inhumano del enemigo: *"No hay ninguna palabra. La muerte de inocentes y la muerte de la inocencia"*, en una clara alusión a las consecuencias sobre los niños del ataque terrorista. Por último la representación negativa termina con un *concepto del mal* que abarca todo tipo de fundamentalismo no occidental, peligroso por la increíble capacidad que tiene de fanatizar: *"¿Les diremos qué el mal es una cara extranjera? No. El mal es el pensamiento detrás de la cara. Y puede verse como tú."*

Para algunos autores el problema del fundamentalismo islámico radica en la revisión propia del credo, sobretodo al dar a sus acciones rangos divinos. Antonio

Eslorza en un artículo para el diario El País[55] en España sugiere un tratamiento a fondo de la cuestión del integrismo y una indagación de su presencia en España (a raíz de los atentados del 11 de marzo), manifiesta sin embargo que esto no se ha hecho debido a los habituales tópicos acerca de los prejuicios antimusulmanas o sobre el carácter pacífico y tolerante del Islam. *"En suma, el Islam no es terrorista, en modo alguno, lo que no impide una lectura ortodoxa de los textos sagrados sobre la cual el integrismo puede perfectamente asentar una estrategia del terror. Para la gente de Al Qaeda ningún obstáculo humano, y menos la vida del infiel, ha de detener la marcha hacia la recuperación de la edad de oro en que la yahiliyya (pagana entonces, occidental hoy) fue vencida por la determinación, y las espadas, de los creyentes. (…) El sacrificio de las vidas humanas resulta irrelevante si son vidas de infieles. Sirve incluso para confirmar el poder de Alá, un Dios dado, según la interpretación integrista del Corán, (…)"*

Observemos que el discurso ahora descrito manifiesta la posición de la víctima del ataque terrorista, al igual que en el discurso del Hombre Araña, el protagonista se convierte en un tercero, un testigo ajeno al acontecimiento que reflexiona a partir de lo que ve y lo interioriza con lo que siente, expresando que este tipo de actos no tienen una lógica coherente, son producto de un fanatismo brutal que no se preocupa de la vida humana y que generaliza al enemigo sin diferencias de credo, raza o edad. Esta es la representación del *Ellos* ideológico, el enemigo, que nos ofrece el discurso.

4.2.1.1 Gestuario

A continuación nos vamos a referir a la *autorepresentación*, es decir el *Nosotros* ideológico a través de la expresividad del protagonista, el ánimo y el carácter.

La autorepresentación se manifiesta positiva en general, no sin antes dar una muestra de las emociones negativas que se sucedieron a la sorpresa del acontecimiento. Se ha señalado en el análisis de discurso que en las secuencias imperan los gestos negativos como *el horror y la pesadumbre* en la mayoría de los personajes. En base a un código de expresividad elaborado por dibujantes humorísticos hemos establecido como signos principales en este discurso gráfico los siguientes: el cabello erizado (terror, cólera), las cejas altas (sorpresa), las cejas con la parte exterior caída (pesadumbre), las cejas fruncidas (concentración reflexión), la

[55] ELORZA, Antonio. *"Yihad" en Madrid*, en: El País, España, marzo 2004. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.elpais.es/articulo.html?xref=20040318elpep..._36&type=Tes&anchor=elpepiesp&print=1&d_date=20040318

comisura de los labios hacia abajo (pesadumbre) y, en contadas ocasiones, la comisura de los labios hacia abajo mostrando los dientes (cólera). El protagonista reacciona ante el acontecimiento de una manera sorpresiva para trascender a la tristeza y la interiorización de sus pensamientos (monólogo interior) en un intento de mantener la cordura o la ecuanimidad dentro de un discurso que describe la desesperación como el principal estadio emocional que sacudió a los neoyorquinos en la mañana del 11 de septiembre.

Más adelante la *autorepresentación* muestra un estilo retórico que expresa polarización ideológica: *"No podemos llegar hasta donde ellos llegan, para concebir tales cosas"*, *"ellos derribaron dos torres altas (…) nosotros crearemos un mundo en que tales cosas no tengan que ocurrir."*, la tendencia a la oposición es en términos de maniqueísmo. La predicación califica de malo a los que sostienen otro discurso que el texto define como *"las cosas que ellos conciben"*, este contraste sugiere que hay una lucha entre Ellos y Nosotros, "los enemigos que nos atacan y del cual, por la inmensidad del ataque, no podemos defendernos", sin embargo esta lógica sirve para la legitimación de acciones posteriores por parte de los Estados Unidos dejando de ser un debate ideológico para convertirse en una batalla entre el *Bien y el Mal*.

Van Dijk manifiesta que la autorepresentación positiva y la representación negativa parecen ser una propiedad fundamental de las ideologías. *"Asociadas con tales representaciones polarizadas sobre Nosotros y Ellos, están las representaciones de los acuerdos sociales, esto es, el tipo de cosas que encontramos mejor (igualdad, un ambiente limpio) o aquellas que creemos que los otros representan (la desigualdad, un medio ambiente contaminado, el libre mercado). A este nivel muy abstracto, esos arreglos sociales son especificaciones de valores más generales."*[56]

La expresión de ideología en la historieta sirve para expresar los propios intereses occidentales en las distintas representaciones donde busca legitimidad en la víctima y el ciudadano promedio, el cual es representado bajo la gama multicultural que ostenta Norteamérica en los últimos años debido a las migraciones. La prédica es patriota, sentimental y afectiva en la cual se da una glorificación del *Nosotros*, como una respuesta a el enemigo (encarnado en la idea fundamentalista o radical no occidental), producto de un *mal* que es nacido de la locura propagada por la demencia ideológica anti-norteamericana en contra del *sane world.* La vuelta a la razón es invocada por los superhéroes como parte de una mitificación popular,

[56] VAN DIJK, Teun. *Ideología, Un enfoque disciplinario*. Barcelona, Gedisa Editorial, primera edición, enero 1999; página 95.

son *la voz de la conciencia*, los nuevos dioses del Olimpo mediático. Sin embargo esta *autorepresentación* huye de una reflexión acerca del origen del conflicto y lo reemplaza por una mensaje dramático, sensacionalista, para buscar, como en reiteradas ocasiones lo hemos afirmado, la adhesión del lector (a través de una postura emotiva, no racional) a la cruzada antifundamentalista.

La interacción del superhéroe dentro de nuestra investigación supone al desarrollo de sus actividades en el correr de la historia mediante la descripción del personaje, el contexto y la relación entre los caracteres. En primer lugar se observa que el héroe usa el traje característico rojo y azul, cuyo significado radica en cubrir al héroe dentro de un aura de misterio a través del contraste que ofrecen estos tonos tal como el mismo creador del Hombre Araña, Steve Ditko, lo explicó en los 60´s, sin embargo dentro de este contexto el traje connota la sorpresiva eventualidad del atentado, el héroe se encontraba patrullando las calles y sucedió de la nada el ataque, esto lo prueba la viñeta 2 donde se le aprecia en el techo observando, con clara impotencia, la caída de las torres. Más adelante observamos que los colores de su traje oficial lo hacen resaltar en todo momento del fondo gris el cual sirve como signo icónico del desastre.

El contexto o lugar en el que se desarrolla la trama se da completamente en la zona cero, en las ruinas del Centro Mundial de Comercio, las imágenes, como parte del discurso ideológico antes explicado, nos describen, de una manera muy susceptible y con detalle, el accionar de bomberos, policías, paramédicos, etc. en medio de las ruinas, los heridos, el polvo, fuego y ceniza, el discurso busca rendir un merecido homenaje a estos personajes en acto que los editores mismos de la revista han calificado como un testimonio de la lucha heroica que ellos mantenían contra la muerte en las torres caídas.

La relación del protagonista con los demás personajes nos remite a la proxémica, al estudio de la comunicación no verbal, el manejo de la distancia entre los personajes. Se observa que el Hombre Araña está en constante contacto visual y físico con las víctimas del atentado, con los bomberos, policías, rescatistas, etc.. Como parte del homenaje, se nos presenta a estos personajes interactuar con superhéroes en las tareas de rescate percibiendo un nivel más alto de realidad y crudeza que no es usual en los comics de superhéroes pero que forma parte del mensaje con respecto a las torres.

Con respecto a la relación específica del protagonista con los demás personajes encontramos al principio, rechazo y crítica, no hay interacción, no existe ese intercambio de información. En la primera secuencia dos personas, en plena huída, le increpan el no haber hecho nada, más delante esta interrelación cambia

llegando a producir un contacto íntimo, solidario y hasta incluso paternal, todo ello dentro del discurso emotivo. Por ejemplo en las secuencias 5, 6 y 7 el Hombre Araña apoya a un niño abrazándolo en la muerte del padre de éste, le da la mano a una mujer con heridas en el rostro y cuerpo, finalmente junto al Capitán América (superhéroe de mayor jerarquía en el universo Marvel) observa a un grupo de niños asustados lo que le remite sentimientos de duda y cólera por lo que puedan pensar los infantes de todo lo que sucede. En la última viñeta el Hombre Araña posa junto a otros superhéroes, bomberos, policías, militares, políticos en un mensaje que invoca al orgullo patriótico y apoyo a sus políticos y fuerzas armadas.

Como producto de la experiencia del héroe, la historieta nos ofrece un conjunto de actitudes donde en general se invoca a la reflexión dentro de un marco que expone tristeza y dolor, claro que todo esto se da mediante golpes de efecto dramáticos, la sorpresa inicial del hecho y el huir a una explicación lógica: *"My God… why? why?" (Mi Dios…. ¿por qué? ¿por qué?).*

4.2.1.2 Expresión Literaria

Encontramos que el tratamiento gráfico del texto se dedica al énfasis de ciertas palabras y frases en negritas: ***"This is not right**" (Esto no es correcto), "Do not do as they do, **or the war is lost before it is even begun**" (No hacer lo mismo que ellos hacen, o la guerra estará perdida antes incluso de que empiece)*, o para expresar un grito desgarrador: ***DADYYYYYY!!!!!** (PAPI!!!!!!!).*

Además, encontramos signos de puntuación (…) que reflejan duda, tartamudeo o idea interrumpida en la locución. Y el signo de interrogación/admiración que denota énfasis en un reclamo (?!): *"Where were you?!" (¡¿Dónde estabas?!).*

La prédica verbal se vale de los recursos retóricos que implican al rodeo de palabras con la finalidad de dar colorido a los enunciados. En el discurso imperan la metáfora y la hipérbole en todas las secuencias. La hipérbole es una tendencia a la exageración para resaltar lo que se quiere decir, como ejemplos podrían citarse la reacción del Hombre Araña ante el atentado: *"Más allá del perdón", "Incluso aquellos que creíamos nuestros enemigos están acá. Porque algunas cosas superan rivalidades y fronteras", "rabia derivando en más rabia. Suficiente rabia para cubrir el sol", "desearía no haber vivido para ver esto tan sólo una vez, Ni siquiera puedo imaginarlo",* en estos ejemplos se observa la tendencia a exaltar la magnitud del atentado dentro de una perspectiva que se desarrolla dentro del oscurantismo mediático en el que no se daba explicación alguna a lo ocurrido, esto supone que el héroe interpreta y expone la visión de las víctimas y el ciudadano común,

supuestamente ignorante del contexto político-social que envuelven las relaciones internacionales entre los Estados Unidos y el Medio Oriente.

Las metáforas en nuestro caso podríamos definirlas como la representación de comparaciones emotivas en las que se busca un apego sensible del lector al mensaje o en algunos casos establecer una sensación de dualidad que se convencionaliza para lo que queda del discurso: *"El mundo sano es vulnerable a los dementes", "pese a nuestros trajes y nuestros poderes somos opacados por los verdaderos héroes. Aquellos que enfrentan el fuego sin miedo o armadura", "vivimos en cada soplo que clama justicia infinita, pero siempre en la esperanza de la sabiduría infinita", "el fuego del espíritu humano no puede ser apagado por explosiones o recuentos de cuerpos. No puede ser intimidado para siempre en el silencio o ser inundado por las lágrimas", "la tierra se vuelve fecunda por las lágrimas",* etc. Asi también encontramos metáforas violentas que incitan a una acción bélica: *" You wanted to send a message, and in so doing you awakened us from our self-involvement. Message received. Look for your reply in the thunder." (Quisieron enviarnos un mensaje, y haciendo esto nos despertaron de nuestro ensimismamiento. El mensaje fue recibido. Busquen la contestación en el trueno.).*

En los recursos estilísticos que usa el discurso (recordemos que el desarrollo estilístico busca desentrañar los usos poético y lúdico del mensaje, son los detalles que adornan a los personajes, situación o contexto) observamos la tendencia del discurso a siempre buscar un mayor impacto. Aquí se remarca, reitera, generaliza y exagera en la posición antiterrorista, la visión del mundo islámico, la repuesta ante el 11 de septiembre, las víctimas, los verdaderos héroes, etc. Todos estos aspectos son asumidos por el destinatario. En toda la historieta los recursos estilísticos usados son:

- La universalización: la construcción del discurso apela al uso de "todos".
- El ejemplo: se generaliza a través de un caso, una característica, un atributo.
- Tópicos: son expresiones de pobre significación que aparecen como formas trilladas y lugares comunes.
- Redundancia: se hace uso de este recurso para lograr una comprensión y aceptación del mensaje. Puede tener esta secuencia: se dice lo que se va a decir; luego se dice y finalmente se concluye con lo que se ha dicho.
- Personalización: es el ejemplo de la segunda persona o de algún atributo para identificar al destinatario.
- Inclusión: el emisor se incluye en el mensaje de acción.

- La pregunta: puede darse una interrogación de duda, de comunicación, de súplica, de reconocimiento. Con una pregunta se puede iniciar un discurso.
- Exageración: el discurso político es de exageraciones para sobredimensionar situaciones, acciones, denostar personajes.

Entre las alusiones que hace el discurso se cita: el Centro Mundial de Comercio (World Trade Center WTC), la sensación inmediata de vulnerabilidad al atentado, la polarización ideológica (Nosotros/Ellos): Ciudadanos vs. Dementes, la magnitud del 11 de septiembre, el enfatizar la posición del mal, el tributo a los verdaderos héroes: bomberos y ciudadanos de EEUU, la vivencia de las víctimas y el orgullo nacional. Con respecto al uso de adjetivos se dan:

- *Dementes*: en alusión a los culpables.
- *Incorrecto*: juicio de valor al 11 de septiembre.
- *Héroes*: clasificación de los bomberos, policías, paramédicos y demás personas que estuvieron en las tareas de rescate.
- *Extraordinario*: actitud de los ciudadanos de Nueva York.
- *Autoproclamados guerreros santos*: proclama contra todo tipo de fundamentalismo, cristiano o islámico.
- *Extranjero y tangible*: calificación al mal como parte de un discurso que expone que dicho concepto no puede estar delimitado sólo en estas dos variables.
- *Sensato*: calificación al mundo occidental.
- *Buenas, decentes y fuertes*: categoría de autorepresentación positiva.

4.2.2 Recursos Gráficos

Para Umberto Eco el comic esta ideológicamente determinado por *"su naturaleza de lenguaje elemental fundado en un código muy sencillo, fundamentalmente rígido, obligado a narrar por medio de personajes-standard, forzado en gran parte a servirse de formas estilísticas introducidas ya por otras artes y adquiridas por la sensibilidad del gran público tras un sensible lapso de tiempo (…), aisladas del contexto original y reducidas a puros artificios convencionales. Por desgracia, no podría comunicar otra cosa que contenidos ideológicos inspirados en el más absoluto conformismo; no sería capaz de sugerir otra cosa que ideales de vida compartidos ya por todos los lectores, ignorando toda propuesta de*

transformación; no podría hacer otra cosa que repetir y remachar, tanto en arte como en política, tanto en ética como en psicología, lo ya sabido".[57]

En la historieta observamos una tendencia general a prescindir de algunos de estos elementos que Eco califica como artificios convencionales: los portadores o los que originan el contenido ideológico, al igual que los llamados personajes estándar, ya que si bien existe un protagonista en la historia, éste no es más que otra cosa que el narrador de la misma, participando en ella muy pocas veces o sólo siendo testigo del acontecimiento.

La ausencia de las onomatopeyas y líneas cinéticas se dan con el objetivo de no ofrecer un mensaje estridente (propio de los comics de superhéroes) sino de luto. Como ejemplo, la ausencia del sonido de ambiente en la primera secuencia dispone un golpe de efecto dramático ya que denota el pierde de uno de los sentidos, el auditivo. Es elemental establecer este elemento de vacío, ya explicado en el análisis de discurso, desde un primer momento.

La ausencia de formas representa la totalidad de la nada dentro de las viñetas iniciales, a la vez, indica una interrupción en la percepción de los sentidos a partir de un hecho sorpresivamente funesto. Este vacío de convenciones semióticas se enmarca dentro de una metáfora visual del atentado, que busca la negación al no poder comprender tal magnitud de terror y desconcierto. Implantar dicha sensación nihilista, hace que el discurso sea bastante depresivo y reflexivo en las primeras secuencias, introduciendo al lector dentro de una viaje austero y desesperanzado, buscando el envolucramiento afectivo.

La poca presencia de líneas cinéticas, sobretodo en las secuencias 5 y 7 corresponde a sólo enfatizar la actitud deprimente y negativa de dos personajes: el niño pequeño angustiado por la ausencia de su padre, un bombero que entra en la zona cero y muere en su labor de salvar vidas, y la cólera contenida del supersoldado norteamericano Capitán América al volver a ver muerte y destrucción parecida a la de las épocas de la Segunda Guerra Mundial, resultando en un afán comparativo que prepararía al lector a alistarse para una guerra legítima, ya no contra los nazis sino contra los fundamentalistas.

Hemos señalado en varias ocasiones que el uso de cartelas en las viñetas en su totalidad sirven para enlazarlas, generando el hilo conductor principal dentro de la historia que posee dos funciones específicas: 1) reafirmar con el texto lo que ya muestra la imagen, así los hechos son contados dos veces y 2) moderar el tiempo de lectura con relación a lo que *se cuenta*, así hace que el mismo se dilate haciendo que el mensaje sea más contundente.

[57] ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. España, Editorial Lumen, primera edición, 1968; página 181.

Por otro lado el uso de globos es restringido, siendo sólo utilizados para la convencionalidad del argumento. Por ejemplo, las declaraciones fundamentalistas contenidas en las entrevistas por televisión tienen forma de globo estrellado, o el grito desgarrador de un niño presenta un globo sin forma y delineado con una línea dura e intrincada.

En cuanto a la iluminación se observa que en todas las secuencias menos la última se representa la luz de día, lo que refleja la realidad de lo ocurrido ya que el atentado ocurrió en la mañana y conforme pasan las secuencias, la iluminación va disminuyendo escenificando el atardecer y la noche al final de la historia. En las secuencias 2, 3 y 4 se da el empleo de la contraluz sobre los personajes dentro de la zona cero, el ambiente esta completamente iluminado por las explosiones sucedidas al colapso de las torres, los personajes (superhéroes, bomberos, víctimas, heridos) son abrumados por la locación.

Como referencia al color observamos denotativamente que el color imperante en las secuencias es el gris como una constante en las viñetas que representan la caída de las torres y el fondo donde se desenvuelven todos los personajes. En las primeras secuencias el color amarillo emula el colapso de las torres en medio de la ciudad, siendo esta una secuencia bastante impresionista para luego pasar al protagonista incluido en esta, el Hombre Araña tiene en su traje los colores azul y rojo, los cuales están en constate contraste con el espacio, como lo explicamos en líneas anteriores. Las imágenes siguen conteniendo esta tendencia pero esta vez esta se orienta en mantener a ella a los supervillanos, los cuales por los colores vivos destacan del fondo. A partir de aquí se observa el gris entero sobre el que se cierne el color azul y amarillo fosforescente, que son colores oficiales del departamento de bomberos de la ciudad de Nueva York, en lo que se connota que se rinde un homenaje a esos personajes, observamos que el gris simbólico se combina con el marrón proveniente del humo del incendio sobre el cual el héroe, bomberos, policías, rescatistas y otros superhéroes interactúan con las víctimas. Más adelante se nos muestra el inicio de la autorepresentación positiva, el encuentro del Hombre Araña con el Capitán América expone los colores patrióticos de Norteamérica sobre el gris (los colores azul, rojo y blanco que son los mismos del uniforme del Capitán al igual que la bandera).

Finalmente en la últimas viñetas de la historia el gris cesa para dar paso al discurso final que exhorta al orgullo, se tiene como fondo los colores patrios (rojo, azul y blanco) mientras la diversidad de rasgos faciales y tonalidades de piel de diversos personajes nos explican que el mensaje va dirigido a una población étnica heterogénea, a las diversas comunidades que conviven en Norteamérica.

4.2.3 El montaje.

En primer lugar tenemos una abundancia en los planos generales dentro de la historieta, la búsqueda del impacto gráfico esta implícita en la historia, no se individualiza en los personajes (sólo en contadas ocasiones, como las del Capitán ya que simboliza el paradigma del superhéroe americano), en el plano general las figuras humanas aparecen alejadas o próximas pero siempre más pequeñas que la imagen, en esto destaca la relevancia que le dan los autores a la zona cero, calles aledañas y a la propia ciudad. La angulación en las viñetas varía de acorde a la locación y al desarrollo de la acción, sin embargo se demuestra una preferencia por el ángulo de visión medio o *angulación horizontal* que es el punto de vista de quien observa y representa cada escena, en estos casos puede ser el ojo o la cámara, si hablamos cinematográficamente. Esto nos remite a que el mensaje visual se otorga al lector de una manera directa, sin cambios de vista, todo el dolor, el luto y la pena son presentadas a la altura de los ojos, al igual que el orgullo y el paroxismo patriótico de las últimas escenas.

El tiempo cronológico en la historieta se mantiene lineal, se manifiesta la secuencialidad más simple que es el *paso del tiempo*, solo se da una evocación al futuro (1 viñeta, el funeral de un bombero) y en dos ocasiones un flashback (2 viñetas, el secuestro del avión). El formato de las viñetas en general es cuadrangular o rectangular presentando algunos formatos convencionales como la pantalla de televisión para dar la idea de que el mensaje proviene de ese medio, los tamaños varían de acuerdo a la profundidad del impacto dramático que dan los autores, demostrando una hipérbole visual en el contenido de las imágenes donde las viñetas ocupan hasta dos páginas enteras mostrando las tareas de rescate, superhéroes y bomberos trabajando al unísono por las víctimas.

El enlace es explicado como la manera de articular y conectar viñetas, es decir los espacios y tiempos significativos que cada una representa. Encontramos el uso del plano-contraplano que sirve de eje en la interacción del Hombre Araña con otros personajes con lo que también se nos ofrece un viaje a través de las emociones del protagonista. También se da el *raccord* un efecto análogo al *travelling cinematográfico*, es una técnica de fluida continuidad entre viñetas consecutivas, el espacio del extremo derecho de la primera viñeta es continuado rigurosamente por el espacio mostrado en el extremo izquierdo de la siguiente viñeta, sin embargo este

efecto lo encontramos sólo en una pequeña secuencia que simula el recorrido y giro de cabeza de izquierda a derecha que realiza el Hombre Araña en su entrada a la zona cero.

Otro tipo de enlace consiste en el manejo del espacio donde de un plano general el encuadre disminuye a un plano detalle que generalmente actúa como el desenlace dramático de una secuencia o lo contrario se amplia lo suficiente para un mayor impacto. Finalmente, se da el enlace a través de las cartelas que se convierte en la constante y característica principal de la aventura, lo que le otorga el carácter reflexivo y que en el análisis de discurso se ha explicado.

La composición trata sobre la organización gráfica de elementos que conforman la viñeta, así como la organización gráfica de su conjunto. En el análisis de discurso hemos explicado la composición de cada viñeta, a continuación la describimos y explicamos por cada secuencia (la cual esta regida por la intencionalidad del discurso):

- Secuencia 1: Estática al inicio de la secuencia, composición dinámica para mostrar la caída de las torres y las ruinas del WTC: se señala el luto y la pasividad con que en un principio empieza el discurso, la historieta de golpe nos conduce a viñetas de grandes dimensiones cuyos elementos organizados en líneas diagonales y oblicuas. Como es el caso de la viñeta 2 que muestra el Centro Mundial de Comercio segundos después de la caída de las torres como una gran explosión en el centro de Nueva York.

- Secuencia 2: Composición dinámica para mostrar el recorrido por las ruinas del WTC. Líneas diagonales y oblicuas. Las grandes dimensiones de las viñetas nos otorgan una lectura lenta. La base compositiva ofrece un ritmo quebrado que lleva a la confusión y el desorden. El objetivo de la imagen es representar un nivel alto de iconicidad del atentado.

- Secuencia 3: Composición estática, predominio en la secuencia de líneas verticales y horizontales. La composición de las viñetas se mantiene conservando la quietud y la tensión, se evita el final explosivo para suponer el punto álgido en la declaración contra el enemigo.

- Secuencia 4: Composición estática para las secuencias reflexivas, composición dinámica para mostrar las situaciones de peligro. La composición es estática en las primeras viñetas la introducción se da de

manera reflexiva, pausada, describiendo en metáforas al bombero como personaje central, héroe de la jornada, sin embargo esta quietud es interrumpida por puntos de vista en contrapicado y una composición dinámica que nos describe momentos de tensión en que los bomberos se abren paso a través de la gente dentro de las torres gemelas. La *idea central* de la secuencia nos resume los sentimientos vertidos ese día de verdaderos y no ficticios héroes.

- Secuencia 5: Estática en viñetas que preparan al clímax dramático, quietud y tensión. Toda al secuencia es representada en composiciones estáticas, la función de la puesta en página se deduce en crear el clímax perfecto para el desenlace sensible.

- Secuencia 6: Estática, líneas verticales y horizontales, el héroe es abrumado por el espacio. La composición transmite quietud, al parecer se la da un respiro a la historia después del clímax anterior, la última viñeta representa el centro de atención principal en la puesta en página: *el héroe apoyando a la víctima*.

- Secuencia 7: Estática, líneas verticales y horizontales, los héroes son abrumados por el espacio. Secuencia bastante reflexiva. Se define un ritmo pausado en la narración de toda la secuencia que se apresta para el desenlace patriótico de la última secuencia.

- Secuencia 8: Estática, líneas verticales y horizontales, secuencia final reflexiva. Notamos que se ha convertido en una constante la composición estática en las viñetas, se han terminado los golpes de efectos dramático y se suceden imágenes que no buscan el impacto sino la reflexión.

4.3 Cuadros Resultado

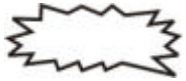
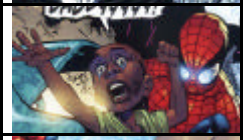
A continuación presentamos una sistematización de todo lo analizado en los siguientes *cuadros resultado,* concebidos como un modelo práctico y manejable donde las tres variables son estudiadas en base a sus indicadores. La sistematización *es aquella interpretación crítica de una o varias experiencias que, a partir de su ordenamiento y reconstrucción, descubre o explica la lógica del proceso*

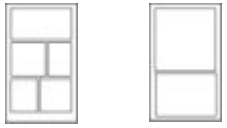
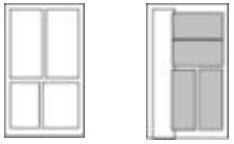
vivido, los factores que han intervenido en dicho proceso, cómo se han relacionado entre sí y por qué lo han hecho de ese modo.

La sistematización busca generar un proceso de aprendizaje que permita la reflexión sobre esta experiencia, del mismo modo que se pueda aplicar a diversos ámbitos como el cine, la caricatura, la fotografía y el diseño, de los que el comic se nutre. Registrar, de manera ordenada, esta experiencia se da con el objetivo de compartir un proceso acumulativo de conocimiento, a partir de la intervención en la realidad social, aplicando el sustento teórico y con énfasis en la identificación de los elementos portadores de la ideología.

En el primer cuadro se comprende al análisis del Gestuario y Expresión Literaria, correspondientes a la variable de Ideología: *las ideas o creencias compartidas que sirven para justificar los intereses de los grupos dominantes.* A continuación, en el segundo cuadro, entramos al análisis del lenguaje del comic: los globos, cartelas, onomatopeyas y figuras cinéticas, que responden a la variable de Recursos Gráficos, aquí también analizamos el color usado en las secuencias. Finalmente en el tercer cuadro vemos la variable del Montaje, en este cuadro tenemos un análisis sistemático de planos, ángulo de visión, tiempo, formato, composición y enlace. (Para una mayor comprensión de los datos obtenidos consultar las fichas de análisis en el Anexo 5).

Historieta	1. Ideología								
	Ideas o creencias compartidas que sirven para justificar los intereses de los grupos dominantes.								
Amazing Spiderman #36	**1.A. Gestuario**					**1.B. Expresión Literaria**				
	Gestos	**Interacción**			**Actitud**	**Rotulación**	**Recurso retórico**	**Recurso Estilístico**	**Alusión**	**Uso de Adjetivos**
		Descripción	**Contexto**	**Proxémica**						
Secuencia 1 (1-7)		Traje (superhéroe): rojo y azul, ceñido al cuerpo, resalta condición física.	Minutos después de la caída de las torres. Plano General.	Interacción visual del héroe con la Zona cero. Dos ciudadanos le increpan el no haber hecho nada.	Sorpresa, perdida del sentido ante la magnitud del atentado.	Signos **(...)** duda en la locución, **(?!)** enfatiza el reclamo.	Hipérbole: *"(...) Más allá del perdón..."*	-Exageración -Inclusión -Univers. -Pregunta	WTC, sensación inmediata al atentado. Vulnerables.	_____
Secuencia 2 (8-11)		Traje (superhéroe): rojo y azul, ceñido al cuerpo, resalta condición física.	Zona cero. Tareas de rescate, bomberos policías, etc.	El héroe participa en las tareas de rescate junto a otros bomberos y superhéroes. Disminuye el espacio interpersonal	Reflexión del héroe, inamovilidad frente a la Zona cero.	_____	Metáfora: *"(...)El mundo sano es vulnerable a los dementes"*	-Redundancia -Inclusión -Univers. -Tópico	Polarización (Nosotros/ Ellos) *-Ciudadanos* *-Dementes*	Dementes (terroristas)
Secuencia 3 (12-14)		Supervillanos, vestimentas de metal, en medio del desastre ayudando con las tareas de rescate.	zona cero, tareas de rescate, bomberos, policías, etc.	Supervillanos en medio del desastre participan de las tareas de rescate. Se encuentran en grupo apartados del resto.	Reflexión en el héroe y pesadumbre en los supervillanos.	Enfatizar texto: **"Esto no es correcto."**	Metáfora: *"la historia de la humanidad no esta inscrita en torres pero si en las lágrimas"* Hipérbole: *"algunas cosas superan rivalidades y fronteras"*	-Redundancia -Inclusión -Exageración	Magnitud del 11-S, enfatizar la posición del mal.	Incorrecto (juicio acerca del 11-S)
Secuencia 4 (15-29)		Camión de bomberos en la locación, grupo de bomberos, ciudadanos en plenas actividades el 11/09/2001.	Sucesos dentro de las torres, la Zona cero y calles de la ciudad de Nueva York.	Actividades de bomberos, y víctimas en medio del desastre, grupos de personas observando la tv, disminución del espacio interpersonal.	Reflexión positiva ante los bomberos, negativa hacia fundamentalistas.	_____	Metáfora: *"aquellos que enfrentan el fuego sin miedo o armadura"* Hipérbole:*"vueltos extraordinarios por actos de compasición y valor."*	-Redundancia -Personaliza. -Ejemplo -Inclusión -Tópicos -Comparación	Verdaderos héroes: bomberos y ciudadanos de EEUU	-Héroes -Extraordinarios (+) -Autiprocl. Guerreros Santos (-)
Secuencia 5 (30-36)		Hombre Araña y un pequeño niño afroamericano en la zona cero.	Zona cero. Tareas de rescate, bomberos policías, etc.	Interacción física entre el héroe y un pequeño niño que observa morir a su padre. Contacto físico: se abrazan.	Sorpresa y terror del héroe y el niño ante el padre muerto, Ira en el héroe después.	Signos **(...)** duda en la locución, grito: **"PAPIIIII!!"**	Metáfora Hipérbole: *"la muerte de inocentes y la muerte de la inocencia."*	-Ejemplo -Redundancia -Personaliza. -Univers.	Vivencia de las víctimas del 11-S, magnifica el hecho.	_____
Secuencia 6 (37-40)		Hombre Araña y el centro de un grupo de bomberos descansando y víctimas	Cercanías de la Zona Cero	Interacción física entre el héroe y una víctima, la cual le pide respuestas por lo ocurrido. Contacto físico: se toman de las manos.	Tristeza en el héroe al no encontrar respuestas que aclaren el hecho.	_____	Metáfora: *"y el aire lleno de preguntas."* Hipérbole: *"Mi Dios, ¿Porqué?, ¿Porqué?"*	-Redundancia -Exageración -Pregunta	Vivencia de las víctimas del 11-S, magnifica el hecho.	_____
Secuencia 7 (41-49)		Hombre Araña y Capitán América (traje que emula a la bandera EE.UU.)	Zona cero. Tareas de rescate, bomberos policías, etc.	Interacción visual entre el H. Araña y el Cap. América, observan la expresión de tristeza de algunos niños.	Pesadumbre en ambos héroes, el Cap manifiesta enojo aparte, al observar a un grupo de niños asustados.	_____	Hipérbole: *"desearía no haber vivido para ver esto (...)"* Metáfora:*"el amor es lo unico que alejara las lagrimas(...)"*	-Predicac. De cualidad -Exageración -Redundancia -Tópicos	Comparar con la II Guerra Mundial Polarización (Nosotros/ Ellos)	-Extranjero -Tangible (el mal) -Sensato (el mundo)
Secuencia 8 (50-63)		Grupos de personas y superheroes, miembros de instituciones se desenvuelven en la	Zona Cero, Estatua de la Libertad	Grupos de personajes (bomberos, superheroes, etc.) señalando apoyo. Presencia en grupos, espacio interpersonal reducido, unidad.	Reflexión, concentración de personajes, dureza y orgullo.	Uso extenso de las negritas para enfatizar el texto.	Metáfora: *"La tierra se vuelve fecunda por las lágrimas"*	-Inclusión -Redundancia -Personaliza. -Univers.	Magnitud del 11-S, orgullo nacional	-Buenas -Decentes -Fuertes (ciudadanos)

Historieta	2. Recursos Gráficos							
	Convenciones semióticas utilizadas para la elaboración de la historieta.							
Amazing Spiderman #36	2.A. Lenguaje del Comic							
	Globos	Cartelas	Líneas Cinéticas	Onomatopeyas	Iluminación	Color		
						Denotativo	Connotativo	
Secuencia 1 (1-7)		-Monólogo Interior -Narración	———	———	Exteriores, Luz de día, poco empleo de sombras, refleja la realidad de lo ocurrido, el atentado fue en la mañana.	Presencia del gris en un 70% de toda la secuencia, colores cálidos como el amarillo y naranja en un 30%.	Representación de las caídas de las torres como una explosión en el centro NY.	
Secuencia 2 (8-11)	———	-Monólogo Interior -Narración	———	———	Uso del contraluz sobre el héroe, es envuelto por el desatre, uso de sombras sobre los personajes en las ruinas.	Color gris, colores oscuros y opacos (verde oscuro, azul verdoso) en un 80% de toda la secuencia, colores vivos: rojo, amarillo, azul claro como destaque.	Representación de la zona cero, las ruinas y las obras de rescate en el interior del derrumbe.	
Secuencia 3 (12-14)	———	-Monólogo Interior -Narración	———	———	Uso del contraluz sobre los personajes (supervillanos) son envueltos por el desastre, humo y escombros.	Color gris en un 40% de la secuencia, predominio del verde, rojo, naranja sobre el fondo de colores vivos. (trajes de supervillanos)	La zona cero desde el punto de vista de supervillanos, el desastre los abruma.	
Secuencia 4 (15-29)	———	-Monólogo Interior -Narración	———	———	Empleo del contraluz y sombras para retratar los diversos sucesos antes, durante y despues del 11S	Color gris en un 90% de la secuencia, sirve de fondo del desarrollo narrativo, destaque del azul y amarillo (traje de bomberos FDNY).	Homenaje a los bomberos y ciudadanos de NY, muestra de escenas trágicas del 11 S.	
Secuencia 5 (30-36)		-Monólogo Interior -Narración	Líneas cinéticas simples (miedo, angustia)	———	Exteriores, Luz de día, poco empleo de sombras, refleja la realidad de lo ocurrido, el atentado fue en la mañana.	Gris en un 50% de la secuencia, sirve de fondo, colores vivos como destaque: rojo (superhéroe) sobre la escena.	Destaque del superheroe portador de un discurso sensible y tragico en la secuencia, el dolor de un niño.	
Secuencia 6 (37-40)		-Monólogo Interior -Narración	———	———	Exteriores, Luz de día, poco empleo de sombras, refleja la realidad de lo ocurrido, el atentado fue en la mañana.	Gris, marrón en un 50%, usado como fondo, destaque del rojo (superhéroe) sobretoda la secuencia.	Destaque del superheroe portador de un discurso sensible y tragico en la secuencia, las preguntas sin respuesta de una victima.	
Secuencia 7 (41-49)	———	-Monólogo Interior -Narración	Líneas cinéticas simples (cólera, ira contenida)	———	Exteriores, Luz de día, poco empleo de sombras, refleja la realidad de lo ocurrido, el atentado fue en la mañana.	Gris, marrón en un 70% usado como fondo, destaque de colores patrióticos sobre el fondo (azul, rojo, blanco), Capitán América.	Destaque del superhéroe portador de un discurso patriótico y orgulloso en la secuencia, reacción del universo Marvel.	
Secuencia 8 (50-63)	———	-Monólogo Interior -Narración	———	———	Noche, luz artificial, iluminación plana sobre los motivos: bomberos, rescatistas, bandera, ciudadanos, contraluz sobre lo negativo: mapa de bombardeo, portaviones, victimas de guerra.	Gris de fondo al principio de la secuencia, un 30%. Colores cálidos: amarillo, naranja en un 10% de la secuencia, colores oscuros, simulan noche, 20%, diversidad de colores, 40% de colores patrióticos.	Melancolía al principio de la secuencia, por la representación del WTC, transcurrir del tiempo (presencia de la noche), diversidad de razas y culturas sobre un discurso patriótico norteamericano.	

Historieta	3. Montaje					
	Operación mediante la cual se define de qué manera se van a articular los espacios y tiempos significativos, para dar una narración y un ritmo determinado a la historieta.					
Amazing Spiderman #36	3.A. Estructuras Narrativas					
	Planos	**Angulo de visión**	**Tiempo cronológico**	**Formato**	**Composición**	**Enlace**
Secuencia 1 (1-7)	Gran General(1) General(1) Medio(1) Detalle(1) **Entero(2)**	Picado: 1 Contrapicado: 0 Medio: 5	-Paso del Tiempo.		Estática al inicio de la secuencia, composición Dinámica para mostrar las ruinas del WTC.	-Plano-Contraplano -Manejo del espacio en las viñt. (4-7) -Nexo: viñt. detalle
Secuencia 2 (8-11)	Gran General(1) **General(3)**	Picado: 0 Contrapicado: 0 Medio: 4	-Paso del Tiempo.		Composición Dinámica para mostrar el recorrido por las ruinas del WTC. Líneas diagonales y oblicuas.	-Raccord, efecto análogo al travelling entre las viñt. 9-10.
Secuencia 3 (12-14)	General(1) Medio(1) Detalle(1)	Picado: 0 Contrapicado: 0 Medio: 3	-Paso del Tiempo.		Composición Estática, predominio en la secuencia de líneas verticales y horizontales.	-Manejo del espacio en las vñt. 12-14, acercamt. de un plano general a detalle.
Secuencia 4 (15-29)	**General(10)** Medio(3) Primer Plano(2)	Picado: 1 Contrapicado: 2 Medio: 12	-Paso del Tiempo. -Evocación al futuro (1 viñeta, el funeral de un bombero). -Flashback (2 viñetas, el secuestro del avion).		Estática para las secuencias reflexivas, composición Dinámica para mostrar las situaciones de peligro.	-Imágenes que describen el antes, durante y despues del 11S. Enlace: monólog. Interior
Secuencia 5 (30-36)	Primer Plano(2) **Medio(3)** Entero(2)	Picado: 0 Contrapicado: 0 Medio: 7	-Paso del Tiempo.		Estática en viñetas que preparan al climax dramático, quietud y tensión.	-Planos y contraplanos.
Secuencia 6 (37-40)	Primer Plano(1) Medio(1) Detalle(1) Entero(1)	Picado: 1 Contrapicado: 0 Medio: 3	-Paso del Tiempo.		Estática, líneas verticales y horizontales, el héroe es abrumado por el espacio.	- Planos y contraplanos.
Secuencia 7 (41-49)	Gran General(1) General(1) Medio(1) Detalle(1) **Entero(3)** Primer Plano(2)	Picado: 2 Contrapicado: 2 Medio: 5	-Paso del Tiempo.		Estática, líneas verticales y horizontales, los héroes son abrumados por el espacio. Secuencia bastante reflexiva.	- Planos y contraplanos. Manejo del espacio (46-49), acercamt. de un plano general a detalle.
Secuencia 8 (50-63)	Gran General(1) **General(11)** Primer Plano(2)	Picado: 0 Contrapicado: 0 Medio: 14	-Paso del Tiempo. -Evocación al futuro (3 viñetas, consecuencias deuna guerra).		Estática, líneas verticales y horizontales, secuencia final reflexiva.	-Enlace de esta secuencia a través del monólog. Interior.

Capítulo V

Superhéroes y el 11 de septiembre: *El Capitán América*

5.1 El nuevo acuerdo.

Las horrorosas imágenes del atentado del 11 de septiembre del 2001 han obsesionado a muchos autores de comics y a las editoriales, como ejemplos, hemos nombrado las ediciones especiales de la editorial Marvel Comics: *"Heroes" (Héroes) y "A moment of silence" (Un momento de silencio)*; las muy aclamadas compilaciones de DC comics y Dark Horse: *"9/11 Artists Respond" (11 de septiembre, los artistas responden)* volumen 1 y 2, las páginas de *"9-11: Emergency Relief"* de Alternative Comics en enero de 2002 y por último, tenemos *Amazing Spiderman #36* (analizada con anterioridad) en la que, llena de generalizaciones, imágenes crudas de la zona cero, repuestas ambiguas a todas las interrogantes planteadas, alusiones antifundamentalistas y un merecido homenaje a los servidores públicos se nos muestra la reacción de los superhéroes ante el 11 de septiembre, simples testigos de la crudeza y maldad a la que puede llegar el espíritu humano.

Antes del 11 de septiembre Marvel Comics preparaba un nuevo punto de partida para la serie *Captain America* (Capitán América) a través del sello *Marvel Knights*, hay que anotar que las ventas de las aventuras del héroe se mantenían bastante bajas, así que bajo el título *"Los Extremistas"* la editorial se alistaba para el relanzamiento de su más renombrado superhéroe. Sin embargo a partir de los

acontecimientos dicho arco argumental fue relegado hasta el número 7 de la serie dando pie al relacionado con los atentados: *"Enemigo"*.[1]

Los encargados de la nueva serie serían John Ney Rieber como guionista y el artista John Cassaday, quienes enfrentaron un reto al crear un Capitán América que se enfrentara al 11 de septiembre sin capitalizar la tragedia. En palabras del propio Cassaday: *"Sabíamos que si íbamos a hacer el Capitán América, debería tener una nueva relevancia.*", para Rieber el nuevo planteamiento para el Capitán era obvio: *"No sé como se puede escribir Capitán América sin estar interesado en escribir sobre América.",* como punto importante hay que recalcar que el guionista manifestó que después del 11 de septiembre, si no iba a tratar el tema del terrorismo en los Estados Unidos, no se habría hecho cargo del título.

"Enemigo", lanzada en abril de 2002, se centra, en el número 1, en la reacción del superhéroe frente al atentado después de horas participando en las tareas de rescate sin usar su traje característico para no llamar la atención, durante el transcurso de la historia el personaje intenta responder algunas preguntas bastante sensibles y duras: ¿Cómo separan los norteamericanos de los musulmanes y los fundamentalistas islámicos? ¿Cómo enfrentar el miedo al terrorismo y la guerra en Oriente Próximo?, el guionista de la serie manifiesta que esta clases de preguntas no tienen respuestas sencillas ya que se les enfrenta en base a una unidad ciudadana y no bajo la perspectiva de un solo hombre.[2]

Este primer arco argumental se extiende hasta el número 6 de la serie donde el Capitán América se enfrenta a una organización terrorista en suelo americano mientras comienza a cuestionar la naturaleza de sus actos, su actitud como soldado y su confianza en los gobernantes del país, así la historieta comienza a contar historias paralelas a los eventos mundiales, sociales y políticos convirtiéndose en un comic controversial. En el presente análisis hemos realizado un estudio del discurso y el contenido del número uno de la serie del Capitán América con la intención de indagar en el mensaje difundido acerca de los atentados del 11 de septiembre.

La saga completa se llamó *"The New Deal" (El Nuevo Acuerdo),* el nombre hace referencia al conjunto de medidas económicas puestas en marcha por el presidente norteamericano Franklin D. Roosevelt para actuar de forma enérgica sobre lo que se consideraban las causas de la grave crisis económica de 1929. Cassaday declaraba

[1] COTTON, Mike, *Nunca olvidaremos*, en: Wizard, número 10. España, Megamultimedia S.L., diciembre de 2002; página 35.
[2] En palabras de Rieber: *"Siento de verdad que el Capi debe responder a esas preguntas difíciles (…). Pero al mismo tiempo pienso que también sería irresponsable -y falto de respeto hacia el personaje- usarlo para poner en su boca mis opiniones. Si quieres que la gente considere una pregunta, tienes que preguntarla del modo adecuado. Eso es difícil. Y algunas veces no hay respuestas sencillas a las preguntas que nos enfrentamos como pueblo, como nación. Eso es más difícil."* Ibid.; página 36.

en relación al nombre de la saga: *"(…) él lucha para conquistar el sueño Americano, temiendo que nunca tendrá la ocasión de experimentarlo en carne propia. ¿Revolución? Quizá no. Pero éste es el nuevo acuerdo"*[3].

La saga comprende *"Enemigo"* y posteriormente *"Señores de la Guerra",* entre los números dos al seis de la serie. El superhéroe, siete meses después de los acontecimientos del 11 de septiembre, se enfrenta a un grupo terrorista comandado por un fundamentalista islámico: *Faysal Al-Tariq* que ataca y secuestra a todo un pueblo supuestamente por tener una fábrica de bombas que abastece a la milicia norteamericana, esto le otorga a la historia unas referencias parecidas al comic ideológico y propagandístico del Capitán América de la Edad de Oro. Algunas viñetas de esta parte de la saga, por su contenido ideológico además de alusiones a conflictos bélicos entre occidente y la cultura musulmán, merecen comentarios y un análisis que se realiza más adelante.

El Capitán América fue un personaje nacido de la propaganda durante la Segunda Guerra Mundial. En dicha época, el comic de superhéroes (Batman, Capitán América, el Submarinero Namor, Flash, la Antorcha Humana) tuvo un consumo masivo que abarcaba el tiraje mensual de 25 millones de revistas. Constituyeron instrumentos de propaganda ideológica para consolidar el espíritu triunfalista de las tropas y de la población americana: estos superhéroes enfrentaban enemigos alemanes y japoneses. De 1949 a 1954, las cifras de venta se habían elevado de 50 a 150 millones de ejemplares al mes. Es cuando la industria del comic alcanza un enorme peso editorial la llamada Edad de Oro entre los primeros años cincuenta.

El personaje emblemático de esta etapa fue *Captain America*, creado por Joe Simon y Jack Kirby y puesto a la venta por Timely en 1941. Hay que anotar que esta difusión de la propaganda antinazi, militarizada e ideológica mostraba una amalgama de realidad y ficción donde todo contexto político se veía reflejado, en la segunda página de la primera entrega de *Captain America* (1941) el propio

[3] La declaración de Cassaday la podemos encontrar en su página web, aquí un extracto: *"I can't say this will be a revolution and a Cap unrecognizable. However, what John Rieber and I are putting together will deliver a Captain America that has more on his mind than beating super-villains-of-the-week senseless. Our Cap believes in the American standard, but you won't catch him delivering countless syrupy speeches. Our man's patriotic testosterone comes out of his angry fists, not endless rhetoric. A fighter, not a preacher, I want to deliver a hero you wouldn't fuck with. There's a difference between believing in a hero and a "believable" hero. Regardless of what some may think of the costume and assorted histories, I'm shooting for the latter.*
Captain America doesn't just fight for the United States, he fights for the enslaved of the world. Fighting to preserve his idea of the American Dream, fearing he'll never have the chance to experience it himself. A soldier of few words, lugging around a burden of betrayal and a good measure of guilt. And it's got nothing to do with a dead kid-partner. Hundreds of thousands died because of our Captain. And he has much to make up for. Revolution? Maybe not. But it is THE NEW DEAL."
The Official Jhon Cassaday Site. En la siguiente dirección telemática (URL): www.johncassaday.com

presidente Roosevelt aprueba el experimento del “super soldado” para combatir las fuerzas del Eje. En estos comics no se daba una exposición política razonada, sino un intercambio con los malvados o enemigos de siempre (los supervillanos) por soldados alemanes o japoneses lo que daba tintes racistas.

Distinto al comic de la Segunda Guerra Mundial, esta vez el enemigo se encuentra muy cerca, ha golpeado suelo norteamericano y las víctimas son reales: gente común y corriente que justifica su derecho a defenderse. Se transforma al enemigo en una amenaza contra la buena voluntad y el bienestar occidental, el terrorismo debe ser derrotado mediante una proclama en donde se deja en claro que el país no será vencido y se desea mantener el *way of life*.

Finalmente destacamos que la serie fue traducida al español por la Editorial Planeta-DeAgostini en España y el título pasó del puesto número 26 al 7 en la lista de los 100 comics más vendidos, *Captain America* Nº 1 ocupo el séptimo puesto en pedidos hechos por la distribuidora Diamond North America, alrededor de 90,567 unidades de tiraje (fuente: ICV2's monthly Top 300 Comics and Top 50 Graphic Novel Index, http://www.icv2.com/)

Para nuestro análisis, de manera similar al análisis anterior, hemos dividido la historieta en 9 secuencias: Secuencia 1 (viñetas 1-5), Secuencia 2 (viñetas 6-13), Secuencia 3 (viñetas 14-19), Secuencia 4 (viñetas 20-30), Secuencia 5 (viñetas 31-41), Secuencia 6 (viñetas 42-61), Secuencia 7 (viñetas 62-71), Secuencia 8 (viñetas 72-75), Secuencia 9 (76-99).

A. Análisis de discurso

1. Secuencia 1 : viñetas 1-5



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

***Gestuario*:** En esta primera secuencia observamos una descripción detallada de los momentos anteriores al choque de los aviones contra el Centro Mundial de Comercio: un plano general de un avión en pleno vuelo y la manera de cómo se sucede el secuestro. Todo dentro de un *flashback* que resalta dentro de una lectura pausada.

La primera viñeta nos ofrece el lugar donde se realizan los hechos en esta secuencia: el interior de un avión. Se escoge mostrar datos que preceden al acontecimiento como una idea del *enemigo*, es decir la representación negativa, el esbozo que se logra del *otro* con el objetivo de deslegitimar sus actitudes.

Las tres viñetas siguientes representan el cuerpo de la página, conectadas a través del manejo del espacio, esta relación concierne al enfoque de la acción, observamos que el espacio es ampliado, análogamente es como si una cámara recorriera el pasillo en el interior del avión mostrando a los pasajeros incautos y pasivos aumentando la sensación de suspenso. Estos encuadres muestran la salida inmediata de los secuestradores, la acción se desarrolla en un efecto de *travelling* (movimiento de atrás hacia delante), esto nos conduce hacia el objeto principal de atención que viene a ser los secuestradores levantándose intempestivamente de sus asientos.

En la última viñeta se muestra el objeto de interés de la secuencia, una navaja pequeña en plano detalle brillando, aquí es donde la narración nos advierte del final fatal de los pasajeros, nos advierte también sobre la actitud sospechosa, amenazante y violenta del *enemigo* en un intento por mostrar lo que las cámaras de televisión y otros medios masivos no han podido recoger: **la agonía de las víctimas en el interior de las torres y dentro de los aviones secuestrados.** Sin embargo en esta última parte se juega con la sensibilidad del espectador, el desenlace siniestro lo provoca la presencia del arma que se vuelve una sinécdoque visual, el parte-todo: *"cuchilla-secuestradores = 11 de septiembre"*, así el discurso nos

muestra al *enemigo* que el superhéroe norteamericano tiene que combatir o al que se le atribuye todo el mal. El detalle de la navaja en el encuadre nos indica una relación con la versión oficial de los hechos emitida por los medios de comunicación junto a declaraciones del Pentágono, así la historieta muestra un nivel alto de iconicidad con las informaciones y discursos difundidos en los meses siguientes del atentado.

Expresión Literaria: La narración a través de las cartelas empieza con un mensaje de angustia y desesperación, se nos anuncian los posibles hechos que están por sucederse: *"It doesn´t matter where you thought you were going today" ("No importa adónde creías que ibas hoy"*), se empieza por una introducción personalizada, el mensaje en segunda persona nos empuja a la identificación con el lector. Este pequeño texto es suficiente para el inicio de la secuencia, la imagen nos dice todo y no hay necesidad del retoque o iteración en el mensaje.

En la última viñeta el texto alude a la sensación de horror de la víctimas y deudos al tratar de describir lo que los medios no han podido (a pesar de captar toda la destrucción exterior) el interior, el miedo de las víctimas, la angustia y su aflicción. Es un juego por parte del discurso hacia el imaginario local, se arriesga a describir como se desarrollaron estos hechos trágicos, cuando las versiones oficiales aún no están del todo esclarecidas: *"You´re part of the bomb now."* (*"Ahora eres parte de la bomba"*).

El lector es moldeado a través de esta secuencia para asimilar una posible revancha que será liderada por el protagonista, el discurso establece bien la personalidad del *enemigo* mediante una prédica violenta y sensible donde el mal es el *Otro*: el suicida, el que mata en nombre de Alá, sacrifica el único don preciado que posee: la vida *y "se lleva a tus compatriotas consigo".*

Lenguaje: Observamos la gran iconicidad en la que se trabaja la secuencia, ambientes simples con poco expresionismo son suficientes para la creación de un mensaje sensible, el encuadre introductorio muestra el temor del nuevo siglo: el volar en un avión, la metáfora visual se centra en el énfasis de la inseguridad en los tiempos modernos post-11 de septiembre. El *travelling* de las viñetas 2, 3 y 4 trata introducir en el lector un *contexto cinematográfico*[4] utilizando lo que sabe de su experiencia fílmica para aprovechar esta clase de narrativa y expresarla en el comic, logrando el efecto de intriga. El encuadre 5 muestra el desenlace y termina con el

[4] *"Es como si (…) estuviéramos con una cámara filmadora acercándonos al tema representado o alejándonos de él. Este desplazamiento de la cámara se conoce en el cine como travelling y puede darse hacia delante, hacia atrás, en sentido vertical u horizontal, o en otras direcciones, como si nuestra vista recorriera el espacio escrutándolo para entender mejor una situación."* ACEVEDO, Juan. *Para hacer historietas*. Madrid, Editorial Popular, 1998; página 177.

retrato del enemigo. Las cartelas en esta secuencia abren y cierran la narrativa visual, sin embargo esta presencia muestra un cierto *aliento retórico* en la historia donde pareciese que el texto fuera dividido en versos derivados de la misma continuidad de la prosa, dejando en claro el gran poder de expresión de la palabra. El color en estas primeras cinco viñetas es una primacía del gris y tonalidades que contrastan con colores oscuros los cuales grafican a los terroristas. En la última viñeta observamos un destaque figura–fondo, la cuchilla brilla, lo que indica su importancia en esta secuencia.

Composición y Montaje: Observamos una puesta en página convencional, el uso del formato rectangular horizontal nos otorga una sensación de colectividad, el discurso gráfico no personaliza, sólo describe, el mensaje de toda la secuencia es recibido de lleno en el desenlace, al mostrar el ángulo de visión medio, mientras que el primer encuadre nos introduce dentro de un plano general en picado desde lo que parece ser una toma subjetiva, al igual que las viñetas centrales, todas ellas se inscriben dentro de un mensaje de infralidad. La composición se da estática en la viñeta introductoria a la secuencia, representando un momento de tensión preliminar, los tres encuadres siguientes contienen instantes de dinamismo donde el uso de la perspectiva provoca cierto desequilibrio que se traduce en suspenso, necesario para el desenlace donde se presenta la navaja. En las viñetas centrales se denota una especie de *"obsesión por el tiempo"* del artista. De esa manera el mensaje, mostrado en esa cámara lenta, eleva los niveles de *suspense* en la acción describiendo de manera meticulosa cada detalle relacionado (en las próximas secuencias podremos observar el uso de navajas, armas, el encuentro con cadáveres en la zona cero, etc.) a esto le sumamos la transmisión de sus inquietudes y desconsuelos a través de la narración textual. Este uso de la temporalidad es una característica del dibujante *John Cassaday*, la extensión del tiempo de lectura respecto al tiempo representado logra subrayar la importancia de lo que se cuenta, otra cosa a tener en cuenta es que el texto se hace mínimo y sólo aporta detalles que complementan la alusión a la tragedia que logra la imagen.

2. Secuencia 2 : viñetas 6-13



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: Esta secuencia nos muestra una nueva locación, el color de la primera viñeta es de color entero: marrón rojizo, dándonos la sensación de tierra y desierto, aludiendo a lo que probablemente sería el Medio Oriente. Conforme van pasando las viñetas observamos una nueva representación del *enemigo*, esta vez la secuencia se deja de alusiones asolapadas o juegos de palabras, el discurso se torna serio y señala con el dedo al culpable directo. Las imágenes nos remiten a Osama Bin Laden y a un grupo de terroristas, fundamentalistas islámicos, todos ellos miembros de Al-Qaeda. La actitud de estos personajes en la secuencia va desde la expectación, la amenaza y finalmente en el júbilo al tener noticias del éxito del atentado.

En la página de la derecha, viñetas 6 al 9, se presenta el plano de la nueva locación, observamos nuevamente el trabajo artístico de *Cassaday*, encadena las viñetas a través de un montaje espacial, provocando el efecto de *travelling cinematográfico*. Es así que en la viñeta 7 el espacio se amplia, se va abriendo el encuadre y se muestran a los personajes a través de detalles, en este caso rifles, por lo que el lector puede ir deduciendo de quiénes se trata. En el siguiente encuadre el espacio muestra a un conjunto de individuos todos ellos ataviados de

indumentaria musulmán: turbantes y túnicas. Finalmente el último encuadre de esta página termina en un plano general de este conjunto de personajes, todos ellos afuera de lo que parece ser la abertura de una cueva, esto nos otorga más datos que nos llevan a la identificación de los caracteres. Muchas son las noticias que nos señalan la tendencia de las redes y grupos terroristas en el Medio Oriente de esconderse o reunirse en cuevas aprovechando la difícil geografía de sus países, en este caso al referirse a Al-Qaeda y Bin Laden hablamos de Afganistán.

En esta viñeta el encuadre se abre más y se aleja del conjunto de terroristas, esta apertura sirve para aumentar la zozobra en la narración. El discurso nos muestra la faceta más oscura del atentado donde se acusa directamente, sin miramientos, tomando como base una prédica bastante susceptible. El color de las viñetas es mantenido en un marrón rojizo donde se exponen dos espacios en el encuadre, el exterior y el interior, la misma base compositiva de las viñetas 8 y 9 nos manifiesta esta división del espacio: la boca de la cueva muestra el color descrito y la entrada de luz. Los terroristas son mostrados en contraluz y el espacio interior corresponde a la acción del relleno de color negro, que viene a ser el interior de la cueva, el lugar donde se reúne el enemigo, en la oscuridad, oculto.

La siguiente página, viñetas 10 a la 13, nos refieren al contraplano de la acción anterior, el interior de la cueva, aquí el encuadre mantiene el formato y las dimensiones de las viñetas anteriores, se nos muestra al mismo Osama Bin Laden en el centro de la viñeta rodeado por sus correligionarios con los puños, brazos y armas alzadas en señal de júbilo, mientras éste se muestra rebosante de calma y tranquilidad, no emite parlamento alguno y parece reflexionar, su ubicación en el centro del encuadre muestra una posición en el espacio que parece tener un carácter hegemónico entre los demás, el color de la secuencia cambia a tonalidades de gris y violetas para el interior de la cueva, el personaje en el centro es destacado del fondo, se trata de una caracterización donde el personaje de Bin Laden funge como el mal absoluto en el discurso de esta historieta.

Nuevamente el manejo del espacio, el encuadre se reduce a un acercamiento a Bin Laden hasta un casi plano medio, la lectura de la secuencia se centra en su reacción, su actitud frente a lo acontecido, mientras al lector se le preparaba para la indignación y el desquite, en la viñeta 12 el espacio se reduce hasta el detalle de la sonrisa maléfica del terrorista, lleno de satisfacción por lo ocurrido. Finalmente la última viñeta nos describe otro detalle: la mano alzada de Bin Laden sosteniendo un rifle, en clara señal de aprobación.

Al igual que en los medios de comunicación norteamericanos, la cobertura que se le da a Bin Laden y el 11 de septiembre apunta a una misión proteccionista

donde se destacó el esfuerzo de la prensa por señalar con celeridad a un responsable totalmente incuestionable y con rostro: *"Osama Bin Laden llenó los requerimientos del gobierno de George W. Bush, para justificar e iniciar la ofensiva militar Libertad Duradera contra Afganistán, el 7 de octubre."*[5], al parecer el discurso en esta secuencia indica una aprobación a los señalamientos de la Casa Blanca sobre Bin Laden y su culpabilidad en el 11 de septiembre, dejando plenamente indicado al enemigo oficial, cuya sola existencia justifica las acciones del gobierno norteamericano contra Afganistán y la planeación de la estrategia de combate en contra del terrorismo internacional.

Expresión Literaria: La narración no se detiene, esta vez es complemento de las imágenes, el texto parece ir de la mano con la temporalidad de la secuencia: *"And somewhere in the world --"* (*"Y en alguna parte del mundo…"*), se indica la nueva locación donde se desarrolla la acción. En este primer texto observamos uno de los recursos estilísticos usados en el discurso político, la inclusión de *tópicos* que vienen a ser expresiones de pobre significación que aparecen como formas trilladas y lugares comunes, esta expresión introductoria vendría a ser la paralela en cuentos infantiles como el *"Érase una vez…"* o *"Hace mucho tiempo en un reino lejano"* lo que le da una especie de mitificación al guión de la obra, además de lo útil que es este recurso cuando se desean hacer alusiones a un tema que no es manejable.

La narración continúa otorgando más datos que siguen en el bosquejo de la imagen del *enemigo*: *"A handful of men with famished eyes sit around a radio --" ("un puñado de hombres con ojos hambrientos se sientan alrededor de una radio…"*), se comienza a dibujar su desesperación e impaciencia por el resultado del ataque a modo de metáfora, el discurso muestra a un adversario inhumano, totalmente radicalizado en el pensamiento: *fanáticos*. El uso de la radio supone el empleo de los medios para sus actividades terroristas: la organización, el planeamiento, la edificación, etc., *"el desarrollo tecnológico, la radio, la televisión, el cine o el internet han transformado el orden simbólico, han trastocado nuestra percepción del tiempo y del espacio, de lo público y lo privado, del bien y el mal"*[6]*.* La viñeta 8 expone un encuadre más abierto, se nos grafica a un grupo de terroristas con descripciones gráficas de guerreros vistiendo indumentarias islámicas.

La continuidad del texto comienza a asemejarse a la narración de una película de suspenso con el desarrollo lento de los hechos: *"Or a telephone. Wainting." ("o un*

[5] DEL CASTILLO, Rubén. *La creación mediática de un enemigo oficial*, en: Revista Mexicana de Comunicación. Año XIV, número 73, México, Fundación Buendía, enero-febrero de 2002; páginas 7-11.
[6] ERREGUERENA, Josefa. *Imaginario social y los atentados del 11 de septiembre, e*n: Razón y Palabra, México, número 25, Febrero-Marzo 2002. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriroes/n25/jerre.html#11

teléfono.", *"esperando"*.), el uso del gerundio en la narración nos hace partícipes de una tendencia que dilata más el tiempo.

Más adelante, el escrito se pliega a la susceptibilidad del gráfico: *"Twenty minutes later --"* (*"veinte minutos después…"*), se hace una alusión a la espera para el atentado, el mensaje logra una percepción despreciable y cruel: *"Four thousand murders later --"* (*"Cuatro mil asesinatos después…."),* se busca impactar al lector, la temporalidad manifestada a través de cifras mortales explota su sensibilidad, observamos el uso de recursos retóricos como la metáfora y la hipérbole, la exageración de los hechos es parte de la naturaleza del discurso político que se hace propio al de la historieta, las cifras oficiales según los medios fueron de alrededor de tres mil víctimas, sin embargo este dato no restringe en nada el efecto manipulador de la prédica.

En la última parte de la secuencia se observa el texto: *"They praise God for the blood that stains their hands" ("Alaban a Dios por la sangre que mancha sus manos."),* se hace una alusión a la actitud fanática del enemigo haciendo una referencia propia de la *yihad* islámica. La actitud del héroe en esta especie de monólogo no es racional, es animosa y sentimental muy propia de la primera reacción ante la agresión, el uso de metáforas es recurrente mientras que las referencias religiosas nos dan una imagen de la *yihad* que el discurso no se encarga de explicar. Se da una clara omisión a la naturaleza política y social del atentado, la explicación lógica es dejada de lado por un mensaje cargado, y excitable, además de una distorsión del enemigo ya que no se muestra como **es** realmente, sino como conviene que **sea** para justificar acciones posteriores. A manera de reincidir en el contenido textual, la viñeta 13 nos muestra el final de la celebración, la mano alzada de Bin Laden sosteniendo un rifle acompañado de varios puños alzados, como corolario de su victoria.

Para muchos autores el aspecto religioso tuvo una gran implicancia en los atentados del 11 de septiembre, coincidiendo con ellos, la presente historieta también considera que el motivo religioso, la necesidad de "alabar a Dios" era la razón principal que tuvo Bin Laden, Al-Qaeda y los secuestradores de los aviones para perpetrar sus atrocidades: *"Hay más datos que se deben tener en cuenta al considerarla naturaleza religiosa del ataque del 11 de septiembre. (…) La carta hallada en las pertenencias del líder de la operación, Mohammed Atta, y de otros tres secuestradores, es una pieza central de información. La fe, la creencia en la eternidad y las recompensas divinas son el hilo conductor que el autor de la misiva que instruye a los pilotos suicidas utiliza desde el inicio hasta el fin. En ese proceso provee inspiración, guía y consuelo, paso por paso, con rezos, versículos coránicos,*

y jaculatorias. Desde qué pensar a la hora de levantarse hasta qué frase se debía decir antes de que los aviones estallaran en llamas los integrantes de Al-Qaeda (…)"[7]

Por último hacemos hincapié en la utilización de metáforas y comparaciones en toda la secuencia como recurso que busca dar colorido a cada uno de los enunciados, al igual que los recursos estilísticos como el *tópico*, la *atenuación* y la *redundancia* en los que se logra reiterar, detallar y remarcar el mensaje para que sea asumido por los lectores.

Lenguaje: Observamos en esta secuencia la presencia de cartelas fuera de las viñetas, acompañan a las imágenes sin la presencia de un marco, el blanco de los espacios entre las viñetas revaloriza el texto, lo pone en relieve y lo subraya.

Igual que en la secuencia anterior no hay presencia de onomatopeyas y líneas cinéticas lo que le otorga solemnidad a la producción gráfica.

En cuanto al color notamos un cambio en el ambiente, para la representación de otros escenarios, por ejemplo esta secuencia a una cueva en algún lugar de Afganistán, el uso de colores como el marrón rojizo y el negro son usados para producir efectos de contraluz en los personajes y acentuar en el misterio.

En las viñetas siguientes el color cambia a una combinación de colores fríos entre azules y morados que sirven para retratar el interior de una caverna. Precisamente en esta parte de la secuencia es donde se produce un contraluz curioso sobre el personaje de Bin Laden, en la viñeta 12 alrededor del carácter se da una especie de aura brillante que le da una sensación mítica, divina (o en este caso lo contrario, demoníaca o maléfica).

En las últimas 4 viñetas se produce un destaque de color, donde Bin Laden sobresale del fondo y entre sus hombres, lo que le otorga un carácter hegemónico, incluso podría afirmarse que es la contraparte del héroe: el Capitán América (del cual aún no tenemos noticia), representa todo lo negativo.

La prédica sensible atrae con mayor precisión al lector, éste no encuentra otra salida al no hallar una repuesta racional que explique las razones políticas, sociales, religiosas, económicas que originaron el desastre. Se encuentra al *enemigo* poderoso, triunfante, el cual debe ser detenido a toda costa.

Composición y Montaje: La composición estática se convierte en una constante en toda la secuencia, se nos muestra momentos de quietud y de suma tensión que no ofrecen saltos o golpes de efecto.

[7] ARGÜELLES, Lourdes y Jorge ERDELY. *La Nueva Jihad: mitos y realidades sobre el Pan-islamismo*. México, Publicaciones para el estudio científico de la religiones, primera edición, mayo 2003; página 33.

En la puesta en página observamos la misma estructura convencional, viñetas que se suceden unas tras otras, el montaje espacial de las mismas nos indica la manera en especial de cómo se va a desarrollar la historia, en períodos de tiempo cortos pero de larga lectura que nos va desgranando la historia en un proceso lento y tenso. Hay que anotar que la narración de esta secuencia se encuentra fuera de las viñetas, es decir no forma parte de su tiempo/espacio individual, son un detalle que acompaña y guía al lector.

Las viñetas tiene un desarrollo por completo horizontal, se presentan para representar más escenas completas que personajes aislados o primeros planos, lo que crea un mayor impacto. Barbieri nos explica esta convencionalidad: *"Se trata del caso límite de la estructura absolutamente regular; la retícula no se presenta con un efecto tan evidente como sucedería en la página de cuatro tiras, pero la constante repetición, página tras página, de la pareja de viñetas (rota sólo muy raramente) crea un ritmo narrativo muy intenso."*

Finalmente señalamos que esta secuencia y la anterior representan un *flashback*, una evocación a los momentos antes del atentado en donde se crea y representa a un enemigo infame, diabólico, cruel e inhumano cuya motivación se basa en una fe fanatizada capaz de quitar vidas, el discurso forma parte de una representación que justifica los intereses gobiernistas bélicos de eliminar al *enemigo* dentro de un ideario donde el *fin justifica los medios,* sin embargo esta creencia no es sólo parte del Islam extremista y la necesidad de mantener una hegemonía mundial por parte de los Estados Unidos de América.[8]

[8] *"Esta creencia no es exclusiva de una corriente particular del Islam extremista; sino que fue la base para la violencia Cristiana por muchos años y sigue siendo empleada por algunos cristianos extremistas (por ejemplo quienes bombardean clínicas de aborto) para justificar la violencia. Estas ideas religiosas son un subconjunto de un grupo de ideas más amplias, usualmente utópicas, que frecuentemente han sido asociadas con la extrema violación a los derechos humanos. (…) Pascal reconoció el poder de dichas ideas de generar terror cuando decía "el hombre nunca hace maldad más grande y de manera más alegre que durante el servicio de altos ideales" (…) No todas las ideas utópicas o altos ideales son las causantes, sino aquellas con una lógica familiar a esta: "el fin justifica los medios". (…) El estudio de ideologías tan diversas como el nazismo, la del Khmer Rouge de Camboya y la Doctrina de Seguridad Nacional de los regímenes autoritarios represivos de Latinoamérica en 1970 y 1980, han identificado la acción de estos procesos cuyos fines justifican los medios. (…) fue la lógica detrás de la decisión americana de arrojar la bomba atómica sobre la población civil de Hiroshima y Nagasaki. El objetivo de terminar la Segunda Guerra Mundial fue tan necesario que justificó el lanzamiento de bombas sobre dos grandes ciudades y la matanza de alrededor de 100,000 personas, la mayoría de ellas civiles. (…) No podemos justificar, deshumanizar a nuestros oponentes o excluir a cualquier individuo del "campo de obligación humana" (…)"*
SIKKINK, Kathryn. *Un enfoque en los Derechos Humanos al 11 de Septiembre*. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/nuvenf.pdf.

3. Secuencia 3

3.1 Viñetas 14 - 18



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: La primera viñeta de la secuencia nos muestra un formato parecido a la viñeta 6, una nueva locación, el color entero gris claro nos denota un ambiente de polvo y ceniza. Se trata de la zona cero, el WTC en ruinas. La presencia de un nuevo personaje es inquietante ya que se va desentrañando poco a poco en esta representación gráfica a través del montaje espacial de viñetas.

Comienza el acercamiento, se va cerrando el encuadre hacia el protagonista, a través de las viñetas se hace más visible, el personaje emerge, en un primer momento observamos que se encuentra en plenas labores de rescate, cargando escombros, la postura encorvada y los hombros encogidos indican cansancio y varias horas de trabajo. Como habíamos manifestado en la primera viñeta, se establece la locación una vez mostrado el dolor de la víctima y la posición del enemigo, ahora se sigue a mostrar el lado del héroe, la *autorepresentación* positiva, el *Nosotros*.

Van Dijk nos habla de que las ideologías sirven a sus propios intereses para la representación de *Nosotros* y *Ellos* como grupos sociales, lo que significa que el formato de un esquema de grupo refleja *Nuestros* intereses sociales, económicos, políticos y culturales, por lo tanto las ideologías organizan todas nuestras prácticas sociales de tal modo que sirvan a nuestros intereses, impidan que otros dañen esos intereses o que los lleven a cabo.

Observamos que conforme a la lectura de las viñetas el espacio se reduce, la acción encierra al personaje, las características físicas se hacen más visibles, sin embargo el personaje se encuentra en contraluz, por lo que de la imagen podemos deducir una óptima condición física. El encuadre nos enseña la actitud del personaje: solidaria y activa a pesar de revelar cansancio, muy diferente de la descripción del enemigo de las viñetas iniciales donde reposa descansado mientras espera la noticia de la muerte de miles de personas.

Hay que anotar que esta actitud humaniza al personaje y a la historia, el modo en que se presentan y suceden las viñetas le quita todo el poder y la explosión gráfica de los usuales comics de superhéroes norteamericanos.

En las dos últimas viñetas de la página el encuadre es más cerrado, se observa al héroe en una postura exánime, el discurso lo sigue ilustrando como un personaje anónimo que busca ayudar en el rescate de las víctimas, la acción del espacio y el montaje espacial en la secuencia nos dan la sensación de un *travelling* de atrás hacia delante en dirección al protagonista.

Expresión Literaria: El texto en esta secuencia posee una labor de redundancia del mensaje gráfico, observamos que la narración pasa a ser un monólogo interior, el escrito acompaña al protagonista en las viñetas. De primera se nos introduce a un discurso inquietante lleno de desesperanza: *"Oh, God --" ("Oh, Dios…."*), como recurso retórico encontramos un uso hiperbólico de la frase en alusión a lo ocurrido, al 11 de septiembre. El mismo hecho que el representante oficial de los superhéroes de Marvel, el paradigma y modelo se rinda ante la magnitud y el poder del *enemigo* es un hecho que redunda en la representación negativa del *Ellos*.

La viñeta siguiente nos muestra al personaje principal, una pequeña sombra que nos indica lejanía en la acción y soledad, el monólogo continúa: *"How could this happen here?" ("¿Cómo ha podido pasar esto aquí?"*), el héroe emite una pregunta ante la inmensidad del atentado, aquí la prédica exhorta a que ni siquiera los superhéroes pueden encontrar una explicación a lo ocurrido, el discurso del Capitán toca la incredulidad, el súper soldado no puede creer lo que ha acontecido y rehuye a todo esclarecimiento lógico o racional con el objetivo de buscar el apego sensible al lector. Sin embargo el monólogo pasa de la desesperación a la respuesta patriótica: *"We´ve got to be strong -- "Stronger than we´ve ever been"* (*"Tenemos que ser fuertes…" "Más de lo que nunca fuimos."*), se destaca en el escrito el uso de la comparación y la metáfora: *"más* ***fuertes*** *que…"* lo que de un sentido poético y lúdico al mensaje mientras se vuelve personalizando al hacer uso de la segunda persona y se universaliza al apelar al uso del todos: *"****tenemos*** *que…".*

De inmediato observamos que comienza un discurso patriótico, incita al lector a tomar una determinada actitud: *fuerza* ante la presencia funesta del enemigo, ante la muerte y la desolación, el Capitán América funge como guía de la nación, conciencia, alma, guardián y protector. Se muestra su otra cara: la actitud ofensiva frente al desastre, ello mientras sigue en la labor de levantar escombros, el monólogo siguiente diseña este lado fervoroso del Capitán a través de metáforas: *"If we lose* ***hope*** *here --" ("Sí ahora perdemos la esperanza…")*, *"Bury our* ***faith*** *in this*

darkness --" ("Enterramos nuestra fe en estas tinieblas…"), el texto incita a no cejar ante el enemigo, en primer lugar se apunta hacia una advertencia (condicional *Sí*), en caso de no aceptar o no escuchar la prédica, luego el protagonista se incluye en el mensaje ("*We*", nosotros) volviéndose más persuasivo, la rotulación en negritas de la palabra *hope* (esperanza) implica su jerarquía en el discurso, se indica seguir firmes ante la tragedia, una perspectiva de interés por el bienestar común que se convierte en interés por parte de las víctimas, el héroe se convierte en el paradigma de esa espera. El mensaje es más directo debido a que el monólogo interior consiste en la comunicación directa de los pensamientos (el *yo interior*) del héroe con el lector. Continuando con la lectura, el texto siguiente hace énfasis en los elementos positivos de esta autorepresentación, la palabra *faith* (fe) en negritas refiere a un buen concepto, confianza, seguridad, un testimonio de fidelidad que se tiene en algo, en este caso el *orgullo norteamericano*, el cual no debe "enterrarse" en *tinieblas*, palabra que puede connotar a la oscuridad producto de la ignorancia y confusión mental que surgen de la sorpresa y de la poca noción informativa de los medios acerca del 11 de septiembre.

Lenguaje: Esta secuencia, a diferencia de la anterior, presenta cartelas sin encuadre dentro de las viñetas, lo que nos indica que se trata de un monólogo interior del protagonista, los textos se encuentran cerca del personaje, es decir que prácticamente las palabras están "saliendo" de su cabeza, la imagen y el texto se complementan pero no en un sentido único, cada lenguaje aborda la acción desde sus propias posibilidades: *"generalmente, la cartela contiene una voz ajena a la acción misma, que dice algo acerca de la acción, pero que no se inserta propiamente en ella."*[9] La ausencia de onomatopeyas y líneas cinéticas se convierte en una constante en la historia, igual que en las viñetas anteriores, esto le otorga solemnidad y lentitud a la producción gráfica. En el color notamos otro cambio en el ambiente, en esta secuencia la locación referida a la zona cero se manifiesta en un gris claro que refleja la sensación de humo, polvo y ceniza, un intento del artista por mostrar su percepción del evento, en palabras del mismo Cassaday: *"Las calles eran grises, todas cubiertas de polvo. La gente estaba igual. Grises como fantasmas"*.

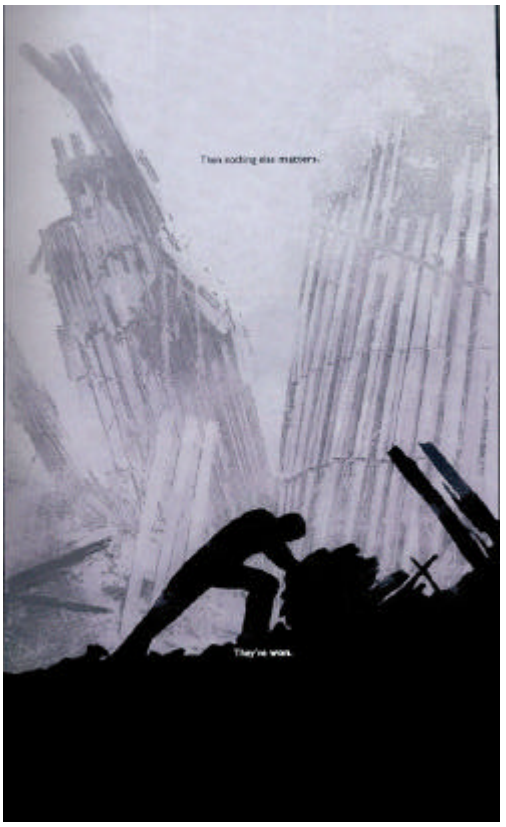
Composición y Montaje: Las dos primeras viñetas de la página muestran una composición estática, sin líneas o formas, estas indican la introducción a una nueva locación. En la tercera viñeta la composición de vuelve dinámica, aparece una línea diagonal que cruza el encuadre de izquierda a derecha creando una sensación de

[9] ACEVEDO, Juan. *Para hacer historietas*. Madrid, Editorial Popular, 1998; página 127.

desequilibrio e inestabilidad que se desarrolla en el resto de la secuencia, describiendo, de esta manera, más sensaciones acerca de la percepción catastrófica que se tiene del 11 de septiembre.

La puesta en página observamos la misma estructura convencional que se reproduce en las secuencias anteriores, las viñetas que se suceden una tras otra y el montaje espacial que desenvuelve la trama en períodos cortos, con acercamientos hacia el personaje principal lo que vuelve a la historia un proceso intenso e inquietante de narración y nos muestra un novedoso uso del lenguaje cinematográfico al tomar *"el desplazamiento de la cámara"* como la base del montaje.

3.2 Viñeta 19



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: En la última viñeta reposa la importancia del mensaje de toda la secuencia. En el encuadre de página completa se observa al personaje en el centro inferior del encuadre, continúa las labores de rescate, mientras que la acción del espacio lo *"aplasta"* dejándolo inmóvil, sus piernas y brazos parecen soportar ese peso. Esta viñeta describe la derrota ante el 11 de septiembre, el Capitán América hace propio el sufrimiento de las víctimas, se une al mensaje personalizándolo, no sin antes dejar en claro que la derrota solo sería posible en el caso de que los mismos norteamericanos se dejaran abatir ante la tragedia.

El dicurso gráfico dibuja a los personajes: *ellos* y *nosotros*, los asesinos/fanáticos y las víctimas que no merecían ese ataque, el protagonista aún no elabora una prédica racional. Esta introducción trágica a la historia impone al lector a definirse en un bando específico, el lector sensibilizado por las viñetas anteriores definirá su puesto y se entregará a la prédica del héroe. Su actitud es acentuada por la composición de la viñeta, en este último encuadre la acción busca el impacto del lector y sobredimensionar el mensaje haciendo más lenta su lectura.

Expresión Literaria: La última viñeta de la secuencia el héroe nos da la respuesta a lo que pasaría si se cayera en la desesperación: *"Then nothing else* ***matters****." "****They´ve won****" ("Nada más importa. Han vencido.")*, el texto corroborá el discurso visual de derrota, la rotulación en negrita de las palabras *matters* (importa) y *won*, pasado participio del verbo *win* (ganar), establecen una representación bélica en la actitud del enemigo, es una batalla que se pelea interiormente, dentro de una prédica personal que invoca a la población a no dejarse vencer, a seguir firmes, no enterrar la fe, creer y confiar en Norteamérica, en su gente, en no desesperar, caer en la violencia y la intolerancia, con el objetivo de formar una conciencia ciudadana o frente que contrarreste, de alguna manera, con lo ocurrido.

Lenguaje: Esta viñeta se desarrolla en un gran plano general donde se observa el desenvolvimiento del protagonista, la narración en el encuadre se da a través de un monólogo interior donde las cartelas juegan un papel reiterativo.

En cuanto a la iluminación, en esta viñeta se da el uso del contraluz para el personaje, lo que le da un toque de dramatismo y soledad al relato, el uso de este relleno nos da un detalle de la superficie y dibuja al personaje. El color presenta tonalidades de gris en el ambiente lo que produce emociones de tristeza, frialdad y suspenso, además de convertirse en un signo icónico que representa las ruinas del Centro Mundial de Comercio horas después de la caída de las torres, en medio del polvo es donde se inicia la acción del protagonista (que presumiblemente sea el Capitán América). Finalmente el uso de este color en el ambiente intensifica la magnitud del atentado, gráficamente se describe al lugar como una interminable tormenta de polvo y ceniza.

Composición y Montaje: Durante toda esta secuencia no hubo presencia de evocaciones al pasado o futuro, la historia se ha desarrollado de manera lineal, el formato en todas las viñetas es rectangular horizontal, cada uno representando pequeños períodos de tiempo, en el último encuadre el formato se vuelve rectangular vertical individualizando al héroe, las grandes dimensiones alargan el tiempo de lectura.

La composición en esta última viñeta nos señala líneas quebradas y sin ritmo que expresan el caos y el desorden propios de la tragedia. La misma base compositiva coloca al protagonista en un nivel inferior donde este espacio caótico esta sobre su cabeza, el cuerpo y lo aplasta, a esto se le suman las tonalidades grises que se suceden creando un ambiente totalmente estresante.

4 Secuencia 4

4.1 Viñetas 20 – 27



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: A partir de esta secuencia observamos por primera vez los rasgos físicos del protagonista, su actitud frente a la tragedia y su posición de cara al enemigo. En la viñeta inicial se nos muestra sus rasgos físicos: cabello rubio, ojos azules, en óptima condición física, alrededor de 1.80 m. de altura, como vestimenta usa un polo de color blanco, jeans de color azul, guantes y una mascarilla para el polvo que le cubre la mitad del rostro. En ángulo de visión contrapicado y plano entero lo observamos en plenas tareas de rescate, no usa el uniforme del Capitán América (un traje que emula a la bandera norteamericana por sus colores azul, blanco y rojo, además de la presencia de barras y estrellas).

Esto nos indica que hay una separación del superhéroe y el "hombre ordinario", el héroe sin su uniforme busca una identificación con el lector y, dentro de la historia, no llamar la atención. El ángulo de visión en la viñeta engrandece la actitud del personaje hacia una posición completamente altruista al usar sus poderes para ayudar a las víctimas, es así que la toma subjetiva en el encuadre nos otorga el "papel" de la víctima, en una clara filiación donde el héroe nos observa y lo observamos.

En esta viñeta no se perciben líneas cinéticas, tampoco onomatopeyas, lo que le da un toque de solemnidad a la historia. El gris claro predominante en el encuadre nos habla de esa *"tormenta de polvo"* en que se desenvuelven las horas posteriores a la caída de las torres, un simbolismo del desastre que estará presente en toda la secuencia. El formato rectangular vertical individualiza al personaje, las pequeñas dimensiones nos indican un corto período de tiempo mientras el cruce de líneas en la composición nos da la ilusión de movimiento y actividad física, situando al personaje en el centro de la viñeta como el objeto de interés.

La viñeta siguiente nos muestra un plano detalle de las manos del protagonista, las heridas y la sangre nos perfila la personalidad: a pesar de las lesiones, horas de trabajo y demás, no pierde la esperanza de encontrar gente con vida en medio de

las ruinas, el autor nos hace una comparación de la actitud del Capitán con la de los bomberos de la ciudad de Nueva York tan alabada y reconocida. La composición de esta viñeta esta llena de cruces de líneas diagonales que llenan el espacio hasta el límite no dejando respiro para el desarrollo de la acción, es totalmente asfixiante, lo que nos transmite una sensación propia de aquel momento, el ángulo medio nos ayuda en la identificación con el héroe, observamos directamente su sacrificio y entrega.

La tercera viñeta sigue bosquejando al héroe, el discurso nos muestra su personalidad excepcional comparable ya no a otros superhéroes sino a lo verdaderos "héroes": bomberos, policías y rescatistas de la ciudad. El protagonista extiende su mano hacia la víctima, que parece haber encontrado. Nuevamente se da la toma subjetiva, "jugamos" a la víctima, este manejo de la perspectiva nos representa a un individuo normal que se preocupa por auxiliar al prójimo, como asiento de la esperanza, su valor aumenta y la aceptación de su mensaje también. Los gestos son más claros, la mano hacia delante indican apoyo y ayuda, los ojos desorbitados indican miedo y curiosidad por lo encontrado. Una vez más el héroe es ubicado en el centro del encuadre, así se crea una sensación de tridimensionalidad al estar la mano abierta adelante, como si fuera a salir, el contrapicado engrandece al protagonista.

La viñetas 23 y 24 son las centrales en la página, constituyen el centro de atención en el montaje, la primera expone un detalle donde la mano extendida del héroe nos indica apoyo y esperanza que contrasta con la mano exánime de la víctima encontrada, así el discurso otorga un mensaje impresionable sobre la tragedia, donde no hay esperanzas ni siquiera para los superhéroes. Se produce una interacción entre la víctima y el protagonista, sin embargo la comunicación no se llega a concretar, las manos no se juntan. El encuadre inmediato a esta viñeta forma parte de este primer clímax gráfico: plano detalle a los ojos del héroe, muy abiertos, desorbitados, el ceño hacia arriba al descubrir a la víctima. Este gesto expresa sorpresa cargando en el dibujo sentimientos de pena y congoja. Sin embargo para el superhéroe no debe ser la primera vez que encuentra la muerte, el Capitán América fue soldado de la Segunda Guerra Mundial y participó en el bombardeo aliado en la ciudad de Dresden en Alemania, pero el encontrar esa sensación en el 11 de septiembre la hace más funesta para propósitos del drama.

Las viñetas 25, 26, 27 nos exponen una secuencia donde el protagonista es identificado en la narración, una vez que ya el *alma* del héroe ha sido trazada y su personalidad definida como el polo opuesto al *enemigo*, es la hora de mostrar su identidad.

Se encuentra abatido, presenta una postura encorvada con la cabeza agachada y los brazos caídos, se nos exhibe su consternación. El protagonista se encuentra sólo en medio de la ruina, eso es expresado por la misma composición donde la acción del espacio ubica al héroe en el centro del encuadre, pasivo e inmóvil. La siguiente viñeta muestra un primer plano del protagonista, en una actitud de derrota se quita la mascarilla y se cubre el rostro con la mano derecha, secándose el sudor tomando un descanso después de la labor, como gesto facial se advierte la comisura de los labios hacia abajo lo que indica pesadumbre, concentración o estrés, en esta viñeta sobresale un tatuaje escrito en el brazo derecho, aún ininteligible.

En un plano detalle la viñeta 27 representa un plano detalle del brazo derecho del protagonista, dejando ver el tatuaje escrito: *"Steve Rogers"*, que viene a ser el verdadero nombre del Capitán América. El nombre tatuado nos indica su procedencia castrense, como se dijo anteriormente Rogers fue soldado de la Segunda Guerra Mundial, fue congelado y despertó gracias a los *Vengadores* (otro grupo de superhéroes marvelianos) en la época actual.

Expresión Literaria: En cuanto al texto, se observa la presencia de cartelas como monólogo interior del héroe, aquí se deduce una actitud reflexiva donde el discurso manifiesta el comienzo de una búsqueda que se repite una y otra vez sin frutos, la búsqueda de sobrevivientes*: "This time --"* (*"Esta vez…")*, el escrito manifiesta una ligera atenuación de los hechos, busca aminorar la carga emotiva en un primer momento. En cuanto al monólogo interior recordemos que fue la Marvel Comics la que lanzó al mercado en los años setenta a un conjunto de superhéroes con problemas personales, los cuales tenían la necesidad imperativa de exponer una interioridad, por lo tanto igual que en el drama teatral como lo manifiesta Barbieri, no tenían otro modo de hacerlo que con palabras, por lo que el comic de superhéroes *"se llenó de monólogos y diálogos que no son diálogos",* lo cual llevo a este tipo de comic ser bastante retórico y épico[10].

Siguiendo con la prédica verbal, se reitera el ruego y la súplica empezada en la viñeta anterior, esta vez con énfasis en la rotulación en negritas: *"**This** time -- " ("Esta vez…."),* inmediatamente se continúa con la súplica por encontrar sobrevivientes: *"Let it not be --" ("Que no sea…").* La puesta en página coloca el texto principal entre las dos viñetas centrales en un espacio en blanco, en el cual se

[10] *"(…)la palabra tiene en estos comics la función de caja de resonancia de todo lo que suceda: todo, o casi, es precedido, acompañado y seguido por términos de comentario, de desafío y de reflexión personal, palabras que son sólo aparentemente diálogos, (…). Su verdadera función es la de acentuar el tono épico de la acción, de dar un sentido sobreañadido a imágenes que ya lo tenáin por sí solas."* BARBIERI, Danieli. *Los lenguajes del comic*. España, Editorial Paidós, primera edición, 1993; página 221.

resume el mensaje mismo del monólogo: *"Too late." ("Demasiado tarde".*), el escrito se traduce en la decepción del héroe, en la tragedia constante que a pesar de las horas transcurridas no cesa, no hay sobrevivientes, la imagen corrobora este pensamiento, sólo hay cadáveres entre las ruinas. Observamos lo redundante que se vuelve el texto: *"esta vez…",* para una comprensión y aceptación más clara del mensaje.

Lenguaje: Tenemos en esta secuencia la presencia de cartelas en las tres primeras viñetas, el monólogo interior sirve a la vez de narración y cumple con la función de reiterar lo dicho por la imagen. En el centro de la página se ubica el texto principal, el que define la secuencia: *"Demasiado tarde",* enmarcado en el espacio en blanco entre las viñetas, lo cual le da un papel preponderante al ser revalorizado, subrayado.

El monólogo interior en esta secuencia nos enuncia una súplica por parte del protagonista: *"Esta vez…" "Esta vez…." "Que no sea…" "Demasiado tarde."*, el mensaje exhibe culpa en el Capitán por no llegar a tiempo, por no estar en el momento preciso y salvar a la gente, esta clase de discurso se repite en la historieta *Amazing Spiderman #36* analizada anteriormente.

En esta secuencia se mantiene la constante del gris claro, como percepción simbólica de la esencia del 11 de septiembre. Sin embargo en las viñetas centrales de la página el color juega un papel fundamental, la mano sin vida es presentada en gris oscuro a contraluz con un contorno de tono más claro, esto se connota en muerte desde hace varias horas, mientras que la mano y el brazo del héroe aún conservan ciertos tonos naranjas, marrones y rojos que significan "vida".

Composición y Montaje: La composición en los primeros encuadres es dinámica, sensación de acción y movimiento, los diferentes tipos de planos van describiendo al personaje, el formato rectangular vertical va individualizando al héroe, en su conjunto estas tres primeras viñetas nos conducen hacia el primer clímax dramático de la historia, el protagonista se encuentra en un trabajo arduo, sin descanso, el montaje en esta secuencia consiste en que las viñetas 20 y 22 se conecten en perspectiva gracias al acercamiento que hace el protagonista al estirar la mano, dejando en claro que el "papel" de la víctima se nos otorga a través de la toma subjetiva. Mientras tanto la viñeta 21 viene a ser el nexo, es un detalle que nos muestra el sacrificio del benefactor (las manos heridas). Es así que las próximas dos viñetas nos muestra el resultado de la labor del héroe.

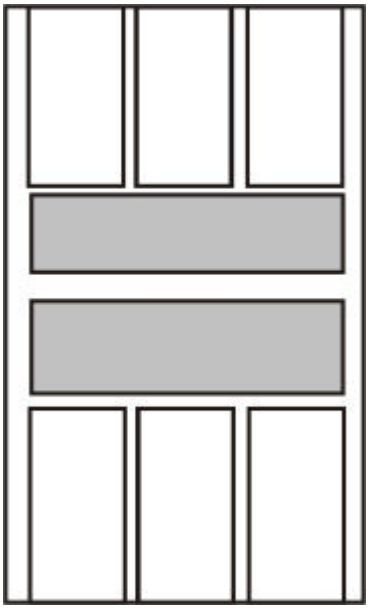
La composición del encuadre 23 manifiesta un cruce de líneas diagonales que ubican el foco de atención en la intersección de estas líneas (la mano del héroe y la del cadáver). El formato rectangular horizontal, nos indica el papel clave del encuadre en la puesta en página ya que representa la culminación del desempeño del héroe.

En el encuadre 24 la composición de la viñeta nos brinda una posición estática en el protagonista, absorto por la macabra impresión, ubicado en el centro del encuadre llena casi todo el espacio, las dimensiones de la viñeta son importantes para el impacto del mensaje gráfico, el ángulo contrapicado nos otorga la perspectiva de lo que observa el héroe.

En la puesta en página convencional encontramos un mensaje delicado, el héroe comienza a sacar escombros de una manera desesperada, en esta acción observamos como los encuadres delinean al protagonista, en los contrapicados lo muestran alto y en los detalles laceraciones en las manos. Así el Capitán América muestra actitudes solidarias, firmes y preocupadas por las víctimas.

Como parte central de la secuencia se detalla que la labor es infructuosa y se encuentra un cadáver entre los escombros, la siguiente viñeta expresa dolor y desilusión. Finalmente en las tres últimas viñetas se regresa a la individualización del protagonista, a través de los planos detalle. Después de la construcción de su personalidad en estos encuadres se identifica al superhéroe: el *Capitán América,* sobre quien se constituye el elemento simbólico capaz de representar todo el sufrimiento civil estadounidense.





La puesta en página enmarca las dos viñetas principales en la secuencia, son el centro de la misma y en ellas que se da el tema principal: la infructuosa labor del superhéroe por encontrar sobrevivientes, incluso las dos viñetas están unidas por el mensaje: "muy tarde". El texto sin encuadre forma parte de un monólogo interior que colocado en esta posición, entre el blanco de las viñetas, la expresión es subrayada y enfatizada.

4.2 Viñetas 28, 29, 30



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: En las viñetas a continuación observamos la interacción del héroe con otros personajes. En una actitud respetuosa un rescatista se le acerca y se dirige a él de una manera coloquial, se produce una interacción verbal, sin embargo no existe un contacto visual, el protagonista se encuentra de espaldas y no mira al rescatista. Su actitud se maneja entre la tristeza y la pesadumbre que al parecer abarca a todos los personajes. La primera viñeta concentra la acción en un plano medio de Rogers, mientras el uso de la perspectiva muestra tres momentos de acción: el del lamento silencioso del héroe, la actitud amable del rescatista y el trabajo de los bomberos: en tercer término se encuentra la figura de uno en plenas labores. El acercamiento de los personajes indica un compañerismo y cercanía producto de las actividades que el superhéroe comparte con el hombre normal (al ser el superhéroe representado como uno de ellos), no hay interacción visual, al parecer no desea dar la cara.

La viñeta siguiente se encadena a la anterior gracias al manejo del espacio, se produce un *close up* al rostro del superhéroe, su estado depresivo es palpable, luce oprimido, triste, con rasgos de dolor, al límite del llanto, la mirada caída, presenta los ojos cerrados, el entrecejo hacia arriba y la comisura de los labios hacia abajo. Se produce la interacción visual, el rescatista observa al héroe, al parecer le despierta admiración. Hay que anotar que el protagonista no esta reconocido como el *superhéroe* (conserva su identidad secreta) sino como uno de los ciudadanos más, que desinteresadamente ofrecieron su ayuda durante la tragedia. Esta viñeta sirve de énfasis del estado de desilusión e impotencia de un completamente humanizado Capitán América.

La última viñeta de la secuencia nos ofrece un gran plano general del lugar en que se desenvuelve la acción, la zona cero. Aquí se observa a los dos personajes en medio del desastre, la postura del héroe sigue siendo escueta, mientras el rescatista insiste en la plática, lo que logra una respuesta lacónica. La actitud imperante al final de la secuencia es de total congoja.

Expresión Literaria: En esta página se produce el primer parlamento en la historia, el primer intercambio verbal resulta ser un pedido del rescatista al héroe: *"You have to sleep." ("Tienes que dormir ")*, el parlamento nos indica que se encuentran trabajando en altas horas de la noche, la madrugada del 12 de septiembre, la imagen nos presenta al héroe con la cabeza gacha lo que implica sumisión o derrota, la postura erguida también indica reflexión, sin embargo su repuesta frugal nos exterioriza su depresión: *"I slept* ***yesterday****." ("Ya dormí ayer").*

La rotulación en negritas de la palabra *yesterday* (*ayer)* es el énfasis en el que se revela un estado de culpa, estándar para quien pesa la responsabilidad de proteger a la nación, quizás siendo ésta la verdadera causa de su postración.

En la viñeta final prosigue la interacción visual y verbal de los personajes, sin embargo la comunicación es pausada, de pocas palabras, donde el héroe manifiesta, una vez más, abandono y culpa en un mensaje que usa como recurso estilístico la inclusión, el emisor toma parte del mensaje:

-"Where were you? when --"

-"I wasn´t here."

(-"¿Dónde estabas? cuando…"

-"No estaba aquí.")

Lenguaje: Observamos por primera vez la inclusión de *globos* en la historia. En la primera viñeta de la página se observa el uso de globos convencionales en ambos personajes, se descartan las cartelas, las onomatopeyas y las líneas cinéticas. La expresión de la interioridad del personaje se refleja claramente en el dibujo.

El color se mantiene en la constante del gris claro, las imágenes a color representan la iluminación de las superficies, en las dos primeras viñetas observamos la luz de costado sobre el protagonista la cual produce sombras sobre el rostro, en especial que acentúa la actitud de desdicha y desconsuelo. La última viñeta presenta un contraluz total sobre los personajes y el entorno que los rodea, por lo que se le da preponderancia al diseño del fondo, la acción del espacio que emula a las ruinas y escombros en la zona cero como un reflejo de la interpretación que hace el artista Cassaday. Según el editor del comic, Stuart Moore, *"Jhon Cassaday vio más de la peor parte de los atentados de lo que hicimos muchos de nosotros. Vio las partes que no fueron televisadas (…) Creo que estaba conmocionado por ello. Creo que necesitaba saber que el Capi era un proyecto noble y que merecía la pena y no algo trivial"*.

Composición y Montaje: El final de la secuencia se compone de un página con sólo tres viñetas, en las dos primeras la composición se presenta estática, líneas horizontales en el encuadre y los personajes se encuentran a los lados en actitud pasiva, lo que provoca quietud y tensión al inicio. La puesta en página convencional de estas tres viñetas coloca a esta última como muestra mayor del drama de los protagonistas en el relato, el ambiente claramente los envuelve, dejando al superhéroe y su acompañante inerme ante tal contexto.

El gran plano general y las grandes dimensiones del encuadre intensifican el dolor en el discurso, el mensaje gráfico es altamente afectivo, retrata sucesos reales muy emotivos, donde desde la misma base compositiva (desincopada, arrítmica, desequilibrada, inestable) de la viñeta se percibe la magnitud de la calamidad que abate a los personajes. El formato de esta viñeta es rectangular de grandes dimensiones lo que nos indicaría un largo período de tiempo, sin embargo las dimensiones del encuadre también buscan envolver al lector presentándole un recorrido por toda la zona cero lleno de ruinas y bomberos cubiertos de polvo, los personajes están en infralidad, siendo esta la zona negativa *por autonomasia* (al igual que en la viñeta 19) los personajes son aplastados por el espacio, por lo que es concebida la sensación de derrota.





http://www.millalopez.com/masacre_eeuu/search4.jpg

El mismo Cassaday manifestó su impresión acerca del 11 de septiembre en una entrevista acerca de su incursión en el Capitán América: "Sentía como si lo estuviera viendo en cámara lenta. Sentí que perdía la razón (…) No era como mirar CNN. Sabiendo que estás viendo morir a miles de personas instantáneamente, simplemente no puedes entenderlo." Más adelante el artista habla de su incursión a la zona del desastre: "Había una barrera alrededor del edificio y habían empezado a rechazar a la gente. (…), así que me dirigí a la parte baja de la ciudad. Me acerqué bastante, pero no puedo decir cuánto, ya que los edificios se estaban derrumbando y la policía estaba acordonando las calles muy rápidamente. A pesar de todo lo que estabaocurriendo, todo parecía muy trabquilo. Las calles eran grises, todas cubiertas de polvo. La gente estaba igual grises, todas cubiertas de polvo. La gente estaba igual. Grises como fantasmas". Nótese en estas imágenes el alto grado de correspondencia con la realidad que guarda Cassaday con los sucesos del atentado a partir de sus propias vivencias, la realidad que modeliza casi no mantiene diferencias con la realidad representada en la fotografía.
Entrevista extraída del magazine Wizard, España, número 10, diciembre de 2002.

5 Secuencia 5

5.1 Viñetas 31 - 35



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: La presente secuencia de viñetas continúa en el relato de la interacción verbal entre los personajes de la secuencia anterior.

En la viñeta inicial Rogers continúa con su labor de rescate mientras esta siendo observado por el rescatista, se produce una comunicación verbal donde se observa que el héroe es percibido por el otro personaje desde un contrapicado, a los ojos de éste personaje secundario, el héroe se encuentra empequeñecido, abatido, el superhéroe es más humano debido a la tragedia. Se busca la adhesión sentimental a través de imágenes trágicas cuyo punto fuerte radica en la exacta correspondencia con la realidad que representan.

En el encuadre siguiente se muestra un contraplano a la acción anterior, observamos el mismo movimiento, la misma actitud de Rogers, inmerso en su propia desilusión y culpa. La continuidad de las viñetas expresa un recorrido por las etapas sensibles de los personajes que conforman las escenas del 11 de septiembre. Se conserva el formato rectangular horizontal que nos expresa colectividad en la acción, donde el héroe no es un individuo en el desastre sino es parte del mismo. La actitud mostrada es de completamente negativa, raya con el dolor y la pesadumbre. La autorepresentación positiva, si en un primer momento trato de ser combativa, en las dos últimas secuencias se presenta derrotada, exánime, esto con el objetivo de hacer énfasis en la tragedia.

A continuación las tres últimas viñetas de la secuencia personalizan la actitud de Steve Rogers, la viñeta 33 particulariza a Rogers en un primer plano, presenta los ojos semiabiertos, cejas caídas, comisura de los labios hacia abajo, sigue en su pesadumbre y reflexión, comienza a relatar los momentos iniciales a la sorpresa del atentado.

La viñeta 34 sitúa a Rogers en un *close up*, un acercamiento donde los gestos son más explícitos, podemos reparar en el detalle del ojo lagrimoso, una disposición al llanto.

Finalmente la viñeta 35 termina la secuencia con el gesto del rescatista, éste pone su mano sobre el hombro de Rogers en actitud de apoyo, la posición del héroe en la parte inferior del encuadre indica poca relevancia, el gesto del personaje secundario indica altruismo y consideración. Entre la figura del superhéroe y los ciudadanos norteamericanos, estos últimos son los que destacan en los momentos de las verdaderas tragedias.

Expresión Literaria: Continúa la conversación entre los personajes, el parlamento nos indica la actividad de Rogers minutos antes del atentado y la sensación de sorpresa: *"I **run** in the mornings. It´s a good feeling -- When **everybody´s** on the streets, running to **work** --" ("Corro por las mañanas. Me hace sentir bien… Cuando todos están en la calle, corriendo a sus trabajos….")*, el héroe estuvo presente en el momento del ataque, daba su recorrido matinal cuando fue sorprendido, pecó en anteponer su humanidad y no pudo imaginar algo así, posiblemente radica allí su sentido de culpa.

Nuevamente el uso del silencio en la viñeta 32, la imagen por sí sola expresa la voluntad y la actitud del personaje, no se necesita enfatizar o reiterar en nada. Incluso el mismo rescatista no interrumpe el parlamento de Rogers, quizás sorprendido porque a pesar de su melancolía, el protagonista sigue trabajando.

Continúa la plática y de inmediato se produce una evocación verbal al pasado, donde el héroe empieza a transmitir penitencia: *"I saw a man and woman – When I´d run here from the park." ("Vi a un hombre y una mujer…" "Cuando corría hacia aquí desde el parque"*), el texto nos manifiesta la posición de sorpresa del héroe frente al 11 de septiembre: nadie podía imaginarse tal acontecimiento, esta actitud del héroe disculpa a todo grupo de poder y organismo encargado de la seguridad ciudadana, incluso lo superhéroes no podían impedir tal desgracia a pesar de todo el *background* político, social e internacional que estaba presente. El mensaje raya en la sensiblería donde la actitud reflexiva aún no esta manifestada.

Se termina con el relato con el *ejemplo trágico*: *"They jumped. Holding hands." ("Saltaron. De la mano")*, la alusión del escrito es clara y apunta a señalar las imágenes terribles captadas por la televisión de gente lanzándose al vacío desde las torres, dicha imagen sensibiliza al héroe produciéndole desazón. Al ser esta alusión, una abstraída de los medios, hay que señalar que la transmisión de las imágenes del suceso ha sido casi en directo y sin aportar elementos para el debate y la reflexión. Los espectadores, lectores, telespectadores, radioescuchas de todo el mundo han visto repetidas hasta la saciedad las mismas imágenes, y al parecer por su uso, se ha podido comprobar que esas imágenes se han convertido en iconos de

una nueva época. En esta parte de la prédica se establece el dolor provocado por tales escenas, las mismas que fueron difundidas en la televisión mundial.

En la última viñeta el protagonista es consolado por el rescatista y se le permite seguir adelante: *“I´ll get a stretcher.” (“Voy por una camilla”.).*

Lenguaje: Observamos que en esta secuencia se da un mayor uso de los globos, se omite la interiorización del héroe, por una interacción verbal con otros personajes, lo cual es muy significativo ya que sirve como un recorrido por lo estadios emocionales del Capitán, los globos son convencionales, sin embargo por la composición del continente, dos globos unidos por el rabillo, se observa que el personaje habla en pausas (por ejemplo las viñetas 31 y 33) donde el globo parece estar formado por dos espacios que dividen el texto en dos partes.

Se da la constante del color gris claro en las viñetas, al igual que en las secuencias anteriores, esto sirve para la representación de lo que fue el 11 de septiembre a partir de la visión de Cassaday. En cuanto a la iluminación se observa el uso de contraluz para representar a personajes de fondo en las viñetas y para el plano-contraplano, mientras que se da una iluminación plano sobre el rostro del héroes en sus primeros planos y close up, para señalar claramente su estado de ánimo a través de los gestos de su rostro.

Composición y Montaje: Las dos primeras viñetas (plano-contraplano) muestran un formato similar, el rectangular vertical, de dimensiones grandes alargan el tiempo de lectura mientras expresan cierta colectividad en el encuadre, se observa una composición dinámica en las viñetas, líneas diagonales que convergen cargando a las viñetas de una atmósfera de caos, las líneas diagonales se entrecruzan en el encuadre produciendo ruido, desorden y un ritmo quebrado que refleja estrés, que le son propios al acontecimiento.

El ángulo de visión en las dos viñetas es medio, lo que presenta a la acción a la altura de los ojos, sin embargo la viñeta 32 presenta un ligero contrapicado, lo que revela una toma subjetiva que expresa la miseria y el desconsuelo de Rogers desde el punto de vista del rescatista.

Las tres viñetas finales de la secuencia presentan un formato rectangular que individualiza cada gesto de Rogers y del rescatista, la composición de las viñetas es estática por lo que la acción que se desarrolla se vuelve lenta y pesada, completamente de acuerdo con el estado de ánimo de los personajes, el color sigue siendo el gris claro característico de la secuencia, mientras el ángulo medio permite percibir directamente las reacciones del protagonista.

La puesta en página tradicional expresa un sentido de abatimiento en el protagonista revelando que los tres últimos encuadres representan los pilares de los

dos primeros, justo en estos tres encuadres se da la conclusión en la página donde el héroe pierde su fuerza y ecuanimidad y es auxiliado por su compañero en una interacción física (coloca su mano en su hombro), la lectura en toda la página es parsimoniosa.

Cada encuadre (si bien representa sólo un instante), la composición, los textos y lo que *cuenta* la imagen estática, demoran el tiempo de lectura provocando que el lector repare en el trabajo, detalloso hasta el extremo, del dibujante Cassaday.



La individualización del personaje es usada como colofón de la historia donde el héroe muestra absoluto abandono y derrota, nótese como estas tres últimas viñetas sirven de soporte a las dos primeras en donde se observa a un Rogers en plenas tareas de rescate, todo el peso de su trabajo y esfuerzo infructuoso recae sobre su fatigada mente, el acercamiento hacia su rostro cansado presenta un golpe de efecto en donde se muestra al protector de América impotente, inerme ante el enemigo, tanto así que necesita el apoyo de un rescatista, nuevo símbolo, junto a otros servidores públicos, del esfuerzo, la valentía y el orgullo norteamericano durante el 11 de septiembre.

5.2 Viñetas 36 – 41



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: En la última parte de esta secuencia continúa la interacción visual y verbal entre los personajes. El héroe observa a su compañero, juntos se disponen a levantar el cuerpo encontrado. En el primer encuadre se nota un cambio en la actitud del personaje principal, observamos el ceño fruncido en clara señal de concentración y reflexión, además de cierto enojo. El rescatista lleva una camilla en las manos, el espacio interpersonal se reduce creando un clima de cercanía, confianza y trabajo de equipo.

La viñeta siguiente nos muestra un contraplano de la acción anterior, sólo se da una interacción verbal entre los personajes, la actitud de Rogers continúa en la concentración mientras realizan sus labores, aquí podemos observar dos tiempos de acción, el primero el de los personajes centrales, el héroe y su compañero y el segundo otro rescatista quien más toma la apariencia de una sombra, de un fantasma, dicha representación es la que afirmaba Cassaday en sus entrevistas, acerca de su recorrido por la zona cero el mismo 11 de septiembre. El encuadre inmediato nos muestra un close up al rostro de Rogers, observamos sus ojos abiertos, el ceño fruncido denotando seriedad, el plano detalle destaca la importancia a su parlamento.

El encuadre posterior representa al rescatista recogiendo y tapando al cadáver encontrado por Rogers, mientras está en esa actividad el parlamento parece lograr bastante relevancia para el interés del héroe, el rescatista se encarga de tapar los pies del cuerpo, en una actitud sosegada y pesada, el artista continúa en este ritmo con el objetivo de lograr un efecto de obsesión con los recuerdos del 11 de septiembre, un efecto que nos obliga a revivir esos recuerdos, una y otra vez de manera paulatina.

La dos últimas viñetas de la secuencia nos entregan, nuevamente, una toma subjetiva, jugamos a la víctima y mientras el héroe emite su discurso nos cubre con un manto oscuro, en clara señal de muerte, la imagen y el texto se unifican en el mensaje: *el hecho de que se dé la muerte de personas inocentes implica la presencia de un acto de guerra*. La secuencia termina con la viñeta cubierta de color negro en tono solemne por la pérdida de vidas.

El formato de las dos últimas viñetas de la secuencia difiere de las demás en la página, el formato rectangular horizontal nos ofrece el corolario a la emotividad del héroe quien acepta que el hecho como un acto de beligerancia a la cual se debe dar una respuesta, se propone en buscar la reivindicación de la nación y la propia.

Expresión Literaria: En las primeras viñetas apreciamos el cambio de actitud de Rogers, esto se expresa también en su parlamento, pasa de la pesadumbre a la reflexión, a hacer preguntas e indagar, al cambiar su actitud trata de conectarse a su entorno mediático: *"Have you seen the news?" ("¿Has visto las noticias?")*, hace pregunta con la intención de descentralizar sus pensamientos, apartarlos un poco de las víctimas y pensar, a partir de ahora, en los culpables. El rescatista se convierte en el nexo entre el entorno exterior al 11-S y el héroe. Con esta secuencia empieza la preparación para un mensaje que deja de lado la emotividad para pasar a la enmienda.

La viñeta 37 nos indica la respuesta del rescatista: *"To much of it" ("Demasiadas"),* el escrito hace una alusión al quehacer de los noticieros en esos momentos, una y otra vez se transmitían las imágenes de las torres derrumbándose, además de los entrevistados y los organismos gubernamentales que sindicaban a Bin Laden como principal sospechoso del atentado. Por otro lado esta afirmación revelaría, también, una crítica. Recordemos que a esta catástrofe le siguió un espectáculo mediático muy alto.

El parlamento inmediato nos ofrece el fruto de dicho contacto, en una actitud seria, incluso inquisitiva, el héroe busca la respuesta que lo obligaría a actuar: *"Do they **know**, yet?" ("¿Lo saben ya?")*, comienza la pesquisa por el culpable. El hecho que el héroe confíe de los datos de la prensa y demás medios implica una dependencia de los mismos para localizar al enemigo. El discurso hace uso de *la pregunta* con la que se inicia la prédica.

La viñeta siguiente se da la respuesta del rescatista, quien sin mostrar alguna emotividad (a favor o en contra) señala lo que escuchó en los noticieros: *"Oh, they **know** -- but they´re still calling a **suspect**. They say there´s no **evidence**, yet. They say they want to be **sure**." ("Oh, lo saben… pero lo siguen llamando sospechoso." "Dicen que no hay evidencia aún. Dicen que quieren estar seguros.")*, el personaje repite las primeras informaciones producto de los medios ese mismo día y que se confirmaran después, sin embargo la exclamación *"Oh"* nos indica cierto sarcasmo, incredulidad o indignación ante el hecho de llamar a Bin Laden *sospechoso*, esa reacción parte desde el inicio del discurso cuando ya se muestra a Bin Laden como el ejecutor oficial del atentado. El texto nos indica cierta desconfianza en los medios al catalogarlos de encubridores de la verdad: *"lo saben….. pero lo siguen llamando*

***sospechoso**." "Dicen que no hay **evidencia** aún. Dicen que quieren estar **seguros**",* esta actitud responde a la sensación de revancha que exigen los afectados y que es apoyada por el héroe más adelante, esta cita nos afirma que la víctima exige la búsqueda inmediata de los culpables y no aceptará medias tintas o falsas verdades sobre lo acontecido, sin embargo no se exige una explicación clara, racional del atentado, lo cual se convierte en una constante de omisión dentro del discurso (gráfico y textual) en lo que va hasta ahora.

Las viñetas 40, 41 nos ofrecen el apoyo del héroe a la crítica del ciudadano: *"We **have** to be sure"* ("*Tenemos que estar seguros")*, así comienza un mensaje político y combativo que se extiende hasta la siguiente viñeta con una aseveración sombría: *"This is **war**" ("Es la guerra"),* el discurso opta por asumir el ataque como un acto belicoso, ya que no fue a un grupo determinado sino a un conjunto de personas inocentes, ajenas a los conflictos entre los países, por lo tanto al ser ésta una afrenta debe tener respuesta, sin embargo a pesar del uso de recursos estilísticos como la inclusión y la personalización en el mensaje, el héroe, al proferir dicho testimonio, no se convierte (o no manifiesta convertirse) en el abanderado de dicha actitud. En esta viñeta observamos la actitud reflexiva de Rogers al recibir la respuesta, se esta dejando de lado la prédica sensible para entrar a un racionalidad o lógica proveniente de la interacción con ese entorno mediático.

Lenguaje: Igual que en la página anterior se observa el uso de los globos, se profundiza en la interacción verbal de los personajes. En el encuadre 39 podemos notar que el globo se encuentra dividido en dos parte lo que denota una pausa en el parlamento del rescatista, mientras se sucede su prédica la imagen nos otorga un ejemplo de iteración en el mensaje verbal, mientras se ofrece una crítica a la labor de los medios o a la incapacidad del gobierno por encontrar a los culpables, la imagen nos muestra el dolor, la pena, la muerte en la figura de un cadáver que es cubierto por un manto entre Rogers y el servidor público.

En la última viñeta observamos un globo en especial, sin rabillo, nos indica que es una *voz en off* fuera del tiempo del encuadre, sin embargo podemos deducir de quien se trata gracias a la continuidad de las viñetas, desde la visión subjetiva tomamos el papel de *el cadáver*, por lo tanto es el héroe quien nos cubre, quien nos habla y quien nos toma como ejemplo y motivo para justificar las acciones posteriores, este pequeño globo es el colofón, lo último que le oímos al héroe, una declaración de hostilidad hacia un enemigo que se presenta casi invencible.

Composición y Montaje: Los formatos de los cuatro primeros encuadres son cuadrangulares, representan un período corto de tiempo, la homogeneidad en el formato indica el enlace una mini-secuencia de planos y contraplanos en donde lo

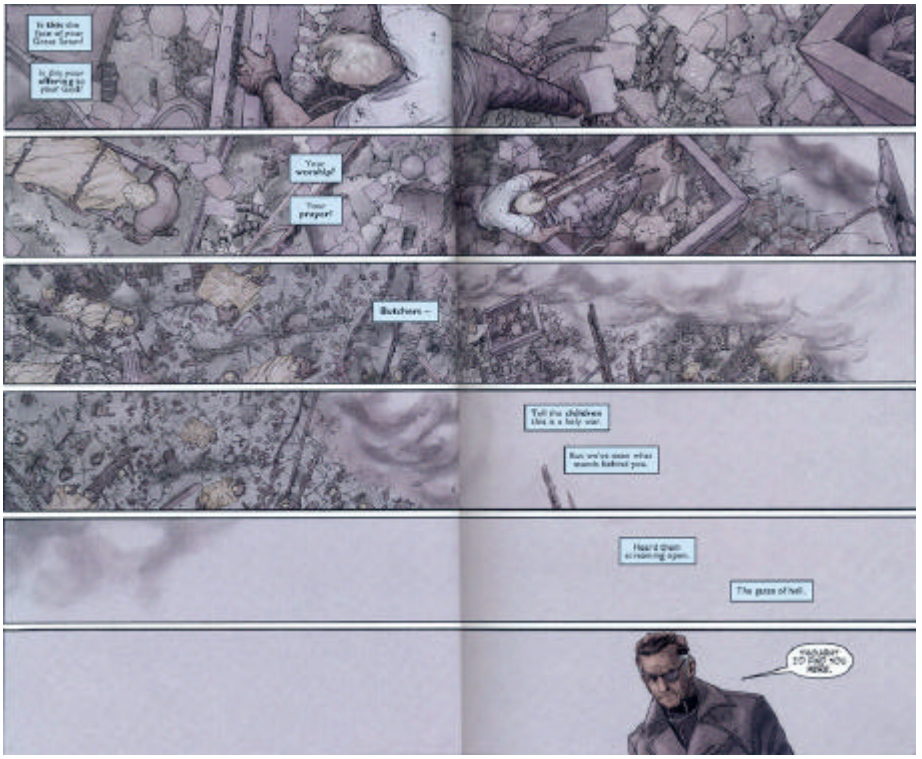
que destaca son las actitudes de los actores, sus parlamentos y sus acciones. La composición en estos encuadres se presentan estáticas, líneas horizontales a los lados de los encuadres, dan la idea de quietud, salvo en el primer encuadre donde la entrada del rescatista con la camilla, produce cierta sensación de dinamismo pero esto se interrumpe con las tres viñetas siguientes. El tiempo de lectura por cada encuadre es corto, sin embargo esta secuencia se caracteriza por su transcurrir lento, el ritmo pausado y el detalle del dibujo. Las dos últimas viñetas difieren en el formato, el tiempo de lectura se agranda para propósitos de un nuevo golpe de efecto, el encuadre se torna rectangular horizontal, se alarga para ocupar todo el ancho de la hoja, la composición se torna dinámica, la acción va de izquierda a derecha en el movimiento que hace Rogers de cubrir a la víctima, mientras en el encuadre final se termina esta acción para presentar un espacio sin formas, un vacío en donde el foco de atención se da sobre el globo *en off* de la viñeta. Del mismo modo que en la página anterior la puesta en página es tradicional y es sobre las dos últimas viñetas sobre las que se posa toda la carga emocional de la interacción entre los personajes, aquí se da el fin de la secuencia, en la proclama final del héroe donde se establece que el conflicto se trata de una guerra inminente.



En este caso el formato de las viñetas provoca una colectividad y cierta complicidad en el mensaje gracias a la toma subjetiva estos últimos encuadre son usados como final de la secuencia, el héroe muestra un punto de vista beligerante en respuesta al atentado, nótese el claro golpe de efecto dramático, el lector es la víctima gracias a la visión subjetiva, lo que provoca un efecto de inclusión en el mensaje en un 100 por ciento. Estas dos últimas viñetas sirven de soporte a las cuatro viñetas rectangulares en donde se tiene la interacción entre el protagonista y el rescatista como base de la página, sobre ellas recae todo el mensaje de la secuencia que termina en una sola palabra: guerra.

6. Secuencia 6

6.1 Viñetas 42 – 47



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: En el inicio de esta secuencia apreciamos que el modo de conectar las primeras viñetas es relacionarlas a través del enfoque de la acción, así observamos que el espacio se amplía conforme avanzamos en la lectura. Observamos a Rogers continuar con las tareas de rescate en la zona cero, mientras ello sucede el espacio se va acrecentando conforme a la narración gráfica, mostrándonos poco a poco la magnitud del desastre hasta que el protagonista se pierde entre los bomberos, los cadáveres, las ruinas y el polvo, la toma en contrapicado obtiene un manejo total de la acción, somos testigos del infortunio de los protagonistas, pero a la vez nos distanciamos de los mismos dejándolos solos en su miseria y soledad.

La actitud de Rogers desde el inicio de esta secuencia se manifiesta dentro de la reflexión y la pesadumbre, el contexto es conocido, las ruinas del Centro Mundial de Comercio, en estas viñetas el número de personajes aumenta, en cada encuadre se manejan diversos caracteres que interactúan junto al personaje principal, sin embargo la composición va dejando a Rogers en el centro del desastre mientras en las tres últimas se produce una especie de *fade out* que sirve para la introducción de un nuevo personaje. En estas viñetas el humo y el polvo cubren totalmente el encuadre para pasar a otro momento de la historia. La imagen describe a un hombre de contextura gruesa, cabello marrón claro, con canas en las patillas lo que indica

su madurez, entre los 50 y 60 años, presenta un parche en el ojo izquierdo que nos da la idea de experiencia, su vestimenta nos revela un deseo de pasar desapercibido, color oscuro y una gabardina gris. El personaje descrito se trata de Nick Furia (Nick Fury), amigo por años del Capitán América y superior inmediato, Furia dirige la organización S.H.I.E.L.D. *Strategic Hazard Intervetion Espionaje Logistics Directorate* (Departamento táctico-logístico de intervención y espionaje), una organización perteneciente al gobierno dentro del universo Marvel, esta organización emula al poder político y militar de los EE.UU. en el drama.

Expresión Literaria: La secuencia nos enmarca dentro del regreso a la interioridad del personaje, el protagonista vuelve a la comunicación directa con el lector, al *monólogo interior*. Se comienza a manifestar un mensaje de rechazo al enemigo con concretas alusiones religiosas: *"Is **this** the face of your Great Satan?" "Is this your **offering** to your good"* (*"¿Es este el **rostro** de su Gran Satán?" "¿Es esta su **ofrenda** a su Dios?"*), en este discurso el héroe expone una prédica sensible, un mensaje hiperbólico que luce la demencia y la *sin razón* de un grupo de individuos catalogados como *fanáticos* ("hombres con ojos hambrientos", viñeta 7) ahora son *demoníacos*.

A través del empleo de estas interrogantes que hace el protagonista se busca una explicación al atentado, sin embargo no se encuentra la lógica a lo acontecido la cual esta basada en hechos sociales y políticos (el atentado fue real).

Observamos que el mensaje esta lleno de ira, ya que el texto tiene la misión de enfatizar lo que manifiesta la imagen. El encuadre muestra muerte, destrucción y la indignación del protagonista, esta reacción es representada en un monólogo donde el héroe no alude a *Alá* sino al *"Gran Satán"* aplicando el concepto binario de la guerra entre el bien y el mal, pero el discurso no se preocupa por indagar en ello, ni aclara las diferencias entre el Islam y el fundamentalismo o integrismo islámico. Esta clase de ambivalencias es lo que justamente provoca dificultades en el momento de resolver los conflictos: *"Lo primero que hay que tener claro entonces, es que existe un problema de percepciones y falta de información básica. Por supuesto, los estereotipos y prejuicios no existen sólo en Estados Unidos y Occidente. Están a su vez presentes simultáneamente en el mundo árabe, gracias en gran parte también a los mismos medios de comunicación del mundo occidental —oportunamente aprovechados por sectores musulmanes ultraconservadores y radicales— y debido a un cierto aislamiento de la cultura islámica. El musulmán promedio en el mundo —y hay alrededor de mil doscientos millones— es una persona pacífica y trabajadora, pero es percibido por muchos occidentales como un fanático fundamentalista. Por otro lado, también es cierto que la sociedad americana es vista por millones de*

islámicos como una cultura corrupta y arrogante, que constituye una amenaza a sus valores y forma de vida. Una sociedad materialista y voraz, obsesionada con el dinero y el placer, insensible a las necesidades de los países en vías de desarrollo."[11]

El discurso del protagonista remite, también, una alusión a la *yihad* islámica: *"…**ofrenda** a su Dios?"*, donde el héroe pone en duda que la lucha contra los infieles exteriorizada a través del asesinato de inocentes sea algo sagrado para el Islam, así se deduce que el héroe no logra entender la lógica de una religión que promueva esta clase de actos, rechazándola de plano, sin embargo la omisión constante a una explicación que detalle las razones de esta clase de actos o que exponga las características de una religión tan compleja podría llevar al lector a tomar partido por el desquite. [12]

Incluso también para el Medio Oriente, Norteamérica pertenece a una visión deformada, generalizada brutalmente bajo el "concepto del mal": *"(…) de acuerdo con una conocida tradición, Mahoma hace la diferencia entre dos tipos de Jihad: una, la guerra contra los infieles, y la otra, contra "el mal", en abstracto. Actualmente, grupos extremistas islámicos han unificado estos dos conceptos para proclamar fatwas, esto es, condenas religiosas oficiales que imponen el deber de combatir contra Estados Unidos, sus países aliados, incluidos gobiernos árabes moderados. En esta visión, Estados Unidos no es sólo una nación de mayoría no islámica que agrede al mundo musulmán, lo que justificaría, el primer tipo de Jihad, aunque con limitaciones. Representa también el "mal" mismo personificado, lo que justifica la segunda clase de Jihad, la cual se extiende incluso contra el "estilo de vida occidental".*[13]

El monólogo continúa en la siguiente viñeta: *"Your **worship**?" "Your **prayer**?" ("¿su reverencia?" "¿su oración?")*, continúa la perorata dolosa que lleva a la indignación y la cólera del protagonista, el mensaje insiste con la polarización, se establece al enemigo sindicándole un fanatismo enfermizo religioso que conlleva a

---

[11] ARGÜELLES, Lourdes y Jorge ERDELY. *La Nueva Jihad: mitos y realidades sobre el Pan-islamismo*. México, Publicaciones para el estudio ciéntifico de la religiones, primera edición, mayo 2003; página 91.

[12] *"En ciertos aspectos, las definiciones occidental e islámica del martirio no difieren sustancialmente. Ambas comprenden a todo aquel que entrega su vida por sus principios, se fe o su religión, La divergencia se presenta sobre todo cuando presuntos mártires matan y mutilan en nombre del islam. El martirio planteado en sus formas mas extremas es una manifestación de la fisura entre Occidente e islam, y constituye el componente básico de la amenaza terrorista a la que se enfrenta Estados Unidos. Los estadounidenses no ven de qué modo se puede comparar a terroristas suicidas con algo sagrado. Para ellos se trata de la personificación del mal y no merecen que se pierda el tiempo en tratar de entender sus motivos.(…)"*
DAVIS, Joyce M. *Mi cuerpo es un arma*. Argentina, Ediciones B, primera edición, febrero 2004, página 25.

[13] ARGÜELLES, Lourdes y Jorge ERDELY. *La Nueva Jihad: mitos y realidades sobre el Pan-islamismo*. México, Publicaciones para el estudio científico de la religiones, primera edición, mayo 2003; página 64.

la muerte a inocentes, afirmando que la religión no puede ser pretexto para el asesinato. En la viñeta 44 el protagonista emite el primer adjetivo directo al enemigo: -*"**Butchers** --" (Carniceros…)*, en plena actitud colérica en el discurso se califica al *enemigo* de acuerdo a los estragos producidos por su accionar, siendo el mensaje demasiado impresionable ya que en la viñeta reparamos en varios cadáveres desde un contrapicado, la palabra del inglés *"butchers"* indica el asesinato de una manera sanguinaria, con el propósito de una masacre.

El encuadre inmediato nos conduce hacia la reflexión final del héroe: *"Tell the **children** this is a holy war" "But we´ve seen what stands behind you." ("Díganles a los niños que es una guerra santa." "Pero hemos visto lo que hay atrás de ustedes."*), en esta parte del mensaje el héroe cuestiona la prédica del terrorismo radical islámico, a través de comparaciones y metáforas, su *guerra* no es *santa*, es sólo un acto homicida. Al decir *díganle a los niños* indica que sólo a personas inocentes o ignorantes de su entorno podría engañárseles de esa manera.

El epílogo del monólogo expresa la realidad desde el punto de vista doloso del Capitán América, lo hace través de la metáfora, y la personalización e inclusión del mismo en el mensaje, reclama conocer la verdad tras la lucha de este enemigo contra occidente*: "But we´ve seen what stands behind you." "Heard them screaming open" "The gates of hell" ("Pero hemos visto lo que hay detrás de ustedes." "Las hemos oído abrirse a gritos" "Las puertas del infierno"*).

En este escrito se hace una referencia al sufrimiento de las víctimas, testigos y de lo *diabólico* que puede ser el enemigo, la metáfora del infierno es usada constantemente en el discurso para calificar el polo opuesto, el mensaje hiperbólico contiene el propósito de no hacer olvidar al lector la desgracia y la catástrofe, igual como se hizo en los medios, se insiste con recordarlo, la exageración se expresa en la representación textual del padecimiento de las víctimas para pasar a la búsqueda de algo más terrible: *"Las hemos oído abrirse a gritos", "Las puertas del infierno",* esto nos indica la pretensión del enemigo a la realización de un mal mayor. Lindando con una paranoia bélica el discurso en esta historieta al referirse con *"Las puertas del infierno"* teoriza el propósito de los terroristas en fomentar la Tercera Guerra Mundial.

Finalmente el último encuadre nos entrega a un nuevo personaje, se deja de lado la interioridad y Nick Furia emite un parlamento en el cual se percibe una relación con el héroe ya que es la primera persona a la que se dirige dentro del desastre: *"Thought I´d find you here". ("Sabía que te encontraría aquí"),* el personaje muestra una actitud seria, ceño fruncido, comisura de los labios hacia abajo,

pesadumbre y concentración, finalmente su aparición de improviso indica un giro a la historia.

Lenguaje: El inicio de esta secuencia representa el regreso a las cartelas, al monólogo interior del héroe, a través de ellas el mensaje gráfico es repetido y enfatizado. Se observa que las cartelas hacen un recorrido en diagonal de izquierda a derecha, desde arriba hacia abajo que cruzan las dos páginas en todo el montaje, esto conduce el ritmo de lectura de la secuencia y a su mismo tiempo al encuentro con el nuevo personaje en la viñeta final.

El color de la secuencia continua en la constante del gris claro de las secuencias anteriores, mientras la iluminación en el ambiente se da a partir de una luz cenital debido los contrapicados completos.

Composición y Montaje: Observamos en la composición de estas viñetas el cruce de líneas diagonales y verticales que ofrecen un ritmo desincopado de líneas quebradas reflejando perturbantes escenas, desequilibrio y miseria, mientras que el formato rectangular horizontal de cada viñetas es de grandes dimensiones abarcando dos páginas, lo que manifiesta una lectura lenta y pausada de izquierda a derecha para percibir toda la extensión de la catástrofe. Al abrirse más el encuadre el héroe se pierde en la escena, del lado derecho observamos la presencia de una columna de humo que parece desplazarse de derecha a izquierda a través de las viñetas, esto nos transmite a la transición a una nueva parte de la secuencia.

El enlace en las viñetas se produce a través del manejo del espacio, se anota que en la mayor parte de las secuencias es la técnica que más usa el artista, se aleja o acerca del foco de atención de acuerdo a los golpes de efecto en el que se conduce el drama, denotando un nivel de realismo basado en el extremo detalle con que el dibujante describe su propia vivencia en su recorrido por Nueva York el mismo 11 de septiembre.

6.2 Viñetas 48 - 53



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: En la siguiente secuencia observamos la relación entre Furia y Rogers. La primera viñeta nos ofrece una toma desde el héroe que describe su encuentro con el nuevo personaje, el encuadre se presenta de manera oblicua dentro de una composición dinámica que connota la llegada como sorpresiva o inesperada para el protagonista.

Se observa que Furia carga una maleta en la mano derecha, la actitud de este personaje se da entre la concentración y el enojo, muestra el ceño fruncido, la comisura de los labios hacia abajo, al parecer se dirige a Rogers de una manera imperativa, lo que indica que el protagonista es el subordinado.

En el encuadre siguiente hay un plano medio del héroe recibiendo la maleta por parte de Furia, quién se la arroja, el espacio interpersonal entre los personajes se mantiene moderado, la actitud del superior hacia Rogers nos indica cierta premura o impaciencia, el encuadre se presenta rectangular para describir toda la situación. El protagonista recibe la maleta de una manera tranquila y pasiva, muestra seriedad en su rostro sin emitir queja alguna.

La siguientes viñetas nos muestran dos planos detalle, las manos del héroe revisando la maleta, la coloca en el piso, en la viñeta 51 observamos un primer plano de Rogers mostrando seriedad y pasividad, inamovible, lo que transmite un cierto rechazo hacia su superior. La interacción visual nos muestra el *close up* desde una toma subjetiva, tomamos el papel de Furia en esta ocasión y percibimos la actitud de descargo que presenta el héroe. En estas dos viñetas percibimos el papel humanizado del héroe que no desea perder la identificación con el lector al relacionarse con fuerzas militares.

En las dos últimas viñetas de la página observamos el clímax de la relación conflictiva entre superior y subordinado, Rogers presenta su negativa a lo que Furia reacciona violentamente, su actitud colérica se refleja a través del acercamiento que provoca una disminución del espacio interpersonal entre los dos, lo que produce amenaza. Sin embargo Rogers conserva la serenidad, se deduce que a pesar de los pensamientos y el discurso colérico del héroe en las primeras viñetas no desea entrar a un conflicto bélico o misión secreta que involucre alejarse de la zona cero.

De inmediato el espacio disminuye y se ofrece un plano detalle, del dedo de Furia señalando al Capitán en una actitud colérica y totalmente imperativa reclama sentirse dueño del personaje, tratarlo como un objeto y disponer de él en cualquier momento, recordemos que el Capitán América fue parte del proyecto del "suero del supersoldado" durante la Segunda Guerra Mundial para combatir a los nazis, por la tanto su condición es la de ser una especie de arma o simple tecnología militar, por lo tanto tiene la obligación de sólo seguir órdenes, esto explica la actitud de Furia y la pasividad de Rogers al recibir esta especie de maltrato.

Expresión Literaria: En la viñeta 48 se observa la respuesta sarcástica que da Rogers a Furia ante la expresión de éste en la página anterior *(Sabía que te encontraría aquí.)*: *" Where should I be?" ("¿Dónde iba a estar?")*, asumiendo una posición insubordinada frente a su superior, el héroe afirma que no hay otro lugar en que se le necesite ahora, la repuesta de Furia no se hace esperar*: "Halfway to **Kandahar**, by now" ("De camino a Kandahar, por ahora"),* se emite una orden y le indica su misión, dirigirse a Kandahar, esta ciudad pertenece a la provincia del mismo nombre en Afganistán, la misión de Rogers es investigar y encontrar a los culpables del atentado, una alusión que juega con el eventos reales: se le encomienda al Capitán América, la cacería de Osama Bin Laden.

Podemos observar al actitud imperativa de Furia hacia Rogers: *"You can **suit up** when we´re in the **air**" ("Puedes vestirte cuando estemos en el aire")*, este parlamento deduce que lo que se encuentra en el maletín es el traje del Capitán América, el conocido traje azul, rojo y blanco que emula a la bandera estadounidense, la misión asignada a Rogers es inmediata. Su lado humano será reemplazado por el del *superhéroe*. En las dos viñetas siguientes *el uso del silencio* logra mostrar la reacción del héroe: rechazo a las órdenes. El silencio del héroe en este caso puede mostrar dos conductas: total ignorancia a lo que esta aconteciendo o prudencia, que es lo que, al parecer, Furia carece.

Las sociedades occidentales presentan como valor en la comunicación el uso de la palabra: *"el silencio es no deseado e intolerable para ciertos grupos sociales. El silencio es interpretado como un signo vacío, sin significado ni sentido. La palabra oral o escrita, es la única forma de expresión del pensamiento para comunicarse de manera efectiva con los otros. (…) Así, en este tipo de sociedades, la palabra es considerada como la única forma valiosa de expresar los pensamientos internos."*[14], esto lo podemos observar en el uso de las cartelas para

[14] CORTÉS, Gabriela. *La comunicación verbal y el valor del silencio*, 2002. En la siguiente dirección telemática (URL):
http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/lacomunicacionverbalyelvalordelsilencio.htm

el monólogo interior como lo hemos explicado con anterioridad, por lo que el uso del silencio que emplea Rogers hacia Furia es un claro ejemplo de declinar en cumplir las órdenes, esto provoca el enojo inmediato del superior en el siguiente encuadre.

En el encuadre 52 se observa que el superior no repara en caer en la desesperación, en la ira y la cólera, no da su brazo a torcer: *"Oh -- I´m* ***sorry*** *Rogers – was that too* ***subtle*** *for you? Grab that* ***gear*** *and get* ***moving****!" ("Oh, perdona Rogers…¿ha sido muy sutil para ti?" "¡Coge eso y muévete!")*, este parlamento nos indica que la relación entre los personajes es áspera. Furia, ante el abatimiento producto del atentado, reacciona vehementemente.

En la viñeta 53 la tensión aumenta cuando Furia extiende su mano y apunta con su dedo al héroe: *"I need you.* ***Now****." ("Te necesito. Ya."),* este texto, de carácter conminatorio debido a la rotulación en negritas de las palabra *now* (ahora), advierte la importancia del Capitán América para la misión, la visión que tiene Furia del héroe como una herramienta militar de uso solamente práctico, eso comienza a establecer las diferencias entre el protagonista y el ente oficialista. Para el Capitán América el rescate de sobrevivientes es más importante que la búsqueda de represalias, el mensaje pone por encima de la retaliación a las víctimas del atentado.

Lenguaje: Observamos el uso de los globos para definir la interacción verbal entre los personajes en la primera viñeta, en la segunda se personaliza al protagonista usando un globo de *voz en off*, Furia sale de la viñeta sin embargo su presencia se mantiene.

En las viñetas siguientes personalizan la actitud del héroe, se omiten los globos, onomatopeyas y líneas cinéticas lo que se traduce en la representación de un silencio sepulcral en todas las secuencias. Los dos encuadres finales representan un repunte en el golpe de efecto dramático, el uso de los globos para Furia refuerzan su conducta agresiva y autoritaria, dos globos conectados por su rabillo, indican cierta pausas para hablar, una posible excitación causada por la molestia y el enojo en el personaje.

La iluminación sobre los personajes se produce de costado en los planos generales, mientras que en los detalles, la iluminación se da plana, sin sombras. El color se mantiene igual que en las secuencias anteriores.

Composición y Montaje: La primera viñeta de la página muestra una composición dinámica, líneas diagonales que se entrecruzan, además de una imagen montada de una manera oblicua, lo que provoca cierto desequilibrio. El formato de esta viñeta es rectangular horizontal, apela a la colectividad, al grupo y presenta grandes dimensiones, esto alarga el tiempo de lectura. El héroe manifiesta una actitud pasiva frente a la posición autoritaria de su superior. La acción se

desarrolla en plano general donde los personajes interactúan entre el desastre, en la misma base compositiva se entrecruzan líneas diagonales que provocan tensión, el gris claro se mantiene en el ambiente. Se produce el choque interno en el héroe: su lado humano con el del soldado.

Las siguientes tres viñetas en la página representan una pequeña secuencia que se realiza en viñetas de pequeñas dimensiones de planos detalle y cortos períodos de tiempo, se comienza con un formato rectangular que personaliza al héroe dentro de una acción (recibir el maletín de parte de Furia), acto seguido los formatos de las viñetas cambian a rectangular vertical, individualizando los planos detalle del protagonista y mostrándonos sus actitudes. Las dos últimas viñetas presentan grandes dimensiones y un formato rectangular horizontal, la puesta en página convencional las coloca como las más importantes que preceden al clímax dramático de la relación entre Rogers y Furia.

6.3 Viñetas 54 – 57



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: La viñeta inicial es la inmediata reacción de Rogers, un plano detalle de los ojos del héroe donde se observa su cólera frente a las palabras de Furia desde una toma subjetiva: ceño fruncido y ojos muy abiertos que denotan indignación, los gráficos nos acercan a la mentalidad del héroe que no esta dispuesto a aceptar que la vida de norteamericanos sea relevada a segundo plano por la venganza, la viñeta 55 nos muestra otro plano detalle donde la indignación y el enojo trascienden al contacto físico, las manos del héroe se dirigen al cuello de Furia. Estas dos viñetas anteceden al clímax de la relación, sin texto, sólo nos dibujan la actitud del héroe a través de encuadres pequeños que indican rapidez y violencia.

La viñeta 56, que ocupa el centro de la página, se desarrolla dentro de un plano entero, se produce el contacto físico entre los personajes, interacción violenta donde Rogers empuja a su superior contra un bloque de concreto en la intención de llamarle la atención al colocarlo en una posición que le permitiría observar con mayor claridad la zona de desastre. El espacio interpersonal no existe y la magnitud del daño se presenta en el bloque cuando se rompe al estrellar a Furia contra él. La última viñeta de la página presenta un primer plano del héroe, se muestra los mismos gestos y actitudes de las tres viñetas anteriores, lo resaltante es que en esta viñeta muestra una toma subjetiva de lo que observa Furia: el desastre, los escombros, los bomberos y rescatistas buscando sobrevivientes, justamente lo que busca Rogers al agredir a su superior.

Expresión Literaria: En esta parte de la secuencia el parlamento de Rogers indica su arrebato ya expresado físicamente: *"**You** need me? Look **around** --" ("¿Me necesitas? "Mira alrededor),* con este texto se provoca un llamado de atención que forma parte de otro golpe de efecto dramático, Rogers comete un acto de suma violencia y de insubordinación, expresa su reclamo ante la mirada militar de una confrontación bélica, es aquí donde se realiza un alejamiento del Capitán América con el Estado o la milicia, en todo caso, así el héroe busca conservar su humanidad y alejarse del rol de soldado, con el objeto de preservar su vínculo que ha sido

inmediato desde las primeras secuencias: la identificación con el hombre común y corriente víctima directa o indirecta de la tragedia.

En el parlamento de la última viñeta, Rogers expresa su prioridad para con las víctimas y el rescate de sobrevivientes, el discurso se vuelve hiperbólico al hacer uso de exageradas y sensibles metáforas que siguen perfilando el dolor emocional del 11 de septiembre*: "**They** need me. The ones who **might** have five minutes of **breath** or **blood** left before they die." ("Ellos me necesitan." "Aquellos que les puede quedar cinco minutos de aliento o sangre antes de morir".)*, observamos que el texto usa recursos como la personalización del mensaje y la inclusión del héro en el mismo: "ellos me necesitan…", lo que indica una actitud que es proclive a la identificación del lector con el personaje al hacer partícipe y compartir aquellos valores. Observamos que el rotulado en negritas de algunas palabras en el texto las vuelven claves a la vez que provocan el efecto de que el personaje enfatiza (alza las voz en ellas), encontramos *they* (ellos) al inicio que provoca cierto realce en la prédica que hace el héroe al referirse a las víctimas, la palabra *might*, palabra que se usa en el inglés para dibujar conclusiones relacionadas a ciertos temas, en este caso se indica posibilidad o probabilidad, *breath* (soplo de aire, aliento) y *blood* (sangre), palabras que se enmarcan dentro de metáforas sensibles que abarcan todo el tipo de dolor y experiencias negativas concernientes al atentado.

Lenguaje: Se observa en las dos primeras viñetas el uso del silencio, como punto álgido del drama, la imagen habla por sí sola y retrata perfectamente la ira e indignación de Rogers ante la prepotencia de su superior, la iluminación se da plana, sin sombras lo que permite un mayor detalle en el dibujo. Inmediatamente se produce la escena central de la página, la agresión de Rogers hacia Furia, la composición de la viñeta produce un dinamismo que sustituye al uso de líneas cinéticas y onomatopeyas para describir la fuerza de la situación. La misma que es es descrita por la salida de Furia del encuadre, nótese que la pierna derecha sale de la viñeta en un esfuerzo por representar la magnitud del enfrentamiento. Se rompe esa necesidad de orden que representa la línea del marco, el límite es sobrepasado para obedecer a la necesidad de representar impacto en la continuidad narrativa. El último encuadre concentra el foco de atención en el protagonista, a partir de la mirada subjetiva de Furia, esta viñeta es dividida en dos partes, lo cual denota lo que mira cada ojo, la visión es siniestra y dolorosa, la zona cero, las ruinas, bomberos y rescatistas buscando víctimas. El apego sensible del mensaje se logra a través de esta identificación de la visión subjetiva. Finalmente se anota que la viñeta se sigue manejando en la constante del gris claro.

Composición y Montaje: Las dos primeras viñetas introductorias de la página cumplen la función de exteriorizar la actitud de Rogers, centrándose en sus gestos y el lenguaje corporal. El formato de estos encuadres se da rectangular horizontal, de pequeñas dimensiones donde la acción se desarrolla en un corto período de tiempo, haciendo que el mensaje sea recibido de una manera más directa, rápida y potente. La puesta en página convencional coloca a la viñeta 56 como la más importante y punto más alto del drama, su composición dinámica manifiesta la sorpresa y el contacto violento además de la insubordinación representan nuevas características en este superhéroe que desea por, sobre todas las cosas, mantener su cercanía con el hombre común, además de mantener las diferencias entre su visión y la del aparato militar, como son mostradas en el último encuadre.

6.4 Viñetas 58 – 61



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: La viñeta 58 nos muestra a un Rogers más calmado mientras Furia muestra sorpresa y temor, el nerviosismo de este personaje se manifiesta por el parche del ojo fuera de su lugar, no se lo acomoda. El espacio interpersonal es nulo, la sensación de amenaza es clara, Rogers mantiene sus manos sobre la gabardina de Furia y se dirige a él sin soltarlo. El protagonista se maneja en la reflexión, deja de lado el enojo al dejar demostrado su punto de vista. La imagen refleja quietud después del clímax de acción dramático. El plano medio de los dos personajes nos refleja la importancia en sus actitudes y sus gestos faciales.

Las viñetas 59 y 60 individualizan a los personajes, el héroe mantiene su humanidad, su relación con las fuerzas de poder no es de subordinación sino de rebeldía al tener intereses y prioridades distintas, Rogers, el Capitán América, siempre apelará por el bien común, lo que va dibujando la autorepresentación positiva, a pesar de que Furia representa la fuerza militar de Norteamérica, el Capitán se alza como el campeón de la gente, del ciudadano común, del pueblo estadounidense, al que justamente el discurso se dirige.

En el encuadre siguiente se ofrece un contraplano de la acción de la viñeta anterior, se muestra un plano medio de Furia en una actitud condescendiente, levanta la cabeza y se acomoda el parche, lo que le devuelve la dignidad y se recupera de la sorpresa observando la retirada del conscripto.

La viñeta 61 concluye la secuencia con la retirada de Rogers, el espacio se amplia hasta el límite de la interacción, se da una larga distancia entre los personajes, este distanciamiento incluye el fin de su relación, Furia emite un parlamento que de seguro no ha sido escuchado por el protagonista. Sin embargo se observa la razón por la que Furia mantiene la última palabra, al parecer la separación entre el lado humano y el del soldado en el Capitán América no es completa: *Rogers se aleja llevándose el traje del superhéroe consigo*. Esta actitud del protagonista en medio de esta crisis, nos ofrece a un humanizado Capitán América renunciar a la reivindicación, sin embargo el hecho de llevarse el traje

emblemático, que lo convertiría en un peón del gobierno, nos conduce a la idea de que a pesar de todo es una herramienta del mismo. Al final de la secuencia, Steve Rogers no sólo comenzaría a cuestionar al terrorismo islámico, sino al mismo gobierno y a su alter ego, el Capitán América.

Expresión Literaria: Seguido al clímax dramático, finalmente el héroe deja en claro que no participará en la misión que le es encomendada: *"You go be a hero Fury." ("Sé tú el héroe Furia."),* Rogers le ofrece la oportunidad a Furia de tomar su lugar como el "héroe", no le interesa la fama o la revancha. El mensaje del protagonista manifiesta un discurso antibélico que hace contraste con las ambiciones de su superior y una antítesis con el inicio de su discurso.

Más adelante el parlamento del héroe, y la posición de su cuerpo, reflejan su separación de intereses gubernamentales representados en Furia, dándole la espalda se aleja: *"I´ve got work to* do" (*"Yo tengo trabajo.")*, en el escrito, quien habla es Steve Rogers y no el Capitán América, a la vez que manifiesta paternalismo hacia la gente y sentido de culpa por lo ocurrido, por lo que busca la reivindicación pero de otra manera.

Se observa en el texto el uso de recursos como la inclusión y la personalización del mensaje, esto casi se repite en todas las secuencias, Rogers se incluye en su prédica en búsqueda de un nivel alto en la identificación con el lector.

En el encuadre inmediato se produce la respuesta de Furia a todo lo acontecido: *"All right soldier --back to the trenches." ("Muy bien soldado…vuelve a las trincheras.")*, la respuesta nos indica una cierta aseveración de cobardía contra el héroe, *trincheras* implica al lugar donde los soldados en el combate se refugian, dando entender que el héroe huye o se esconde de la verdadera pugna, además a través de esta metáfora se expresa que cualquier acción que se corresponda al contexto del ataque terrorista, está implícita dentro de la guerra ya desatada (incluso admitida por el mismo Rogers) por lo que le será imposible escapar a la eventualidad del conflicto armado.

Finalmente, Furia tiene la última palabra: *"Do what you have to do" ("Haz lo que tienes que hacer")*, lo que nos indica que le da cierta libertad al protagonista, en alusión a las tareas de rescate, aunque considera que de alguna forma tendrá que tomar cartas en el asunto por su condición de soldado y superhéroe protector de la nación.

Lenguaje: En esta parte de la secuencia se advierte un mayor uso expresivo de los globos, en la primera viñeta se observa el globo de menor tamaño, dando la impresión de que el parlamento se emite en un susurro, lo que se connota a través del acercamiento amenazador de Rogers hacia su superior. Las dos viñetas

siguientes describen plano-contraplano de la misma acción, otro uso de los globos en donde Furia emite cierta pausa, esto se deduce de los dos globos unidos por el rabillo, el texto es pronunciado en una instancia posterior después de una pausa: *”esta bien soldado… vuelve a las trincheras.”*.

Se aprecia, como una constante en todas las secuencias hasta ahora, la ausencia de líneas cinéticas y onomatopeyas, lo que refleja la experiencia de Cassaday en la zona cero: *“todo parecía muy tranquilo..."* y la solemnidad de la narración.

Composición y Montaje: La primera viñeta de la página ofrece una composición estática, líneas horizontales que provocan un clima de quietud y tensión entre los dos personajes después del drama, el formato es cuadrangular y gnera un corto período de tiempo, este formato permite representar la interacción entre los dos personajes, dentro del plano medio podemos observar en detalle a los dos personajes.

Los siguientes encuadres expresan una individualización de los personajes, en la viñeta 59 se produce un plano americano del héroe de espaldas dentro de una composición estática, al igual la siguiente viñeta se da el contraplano que esta vez individualiza a Furia y nos hace partícipes de sus actitudes y gestos.

La última viñeta de la secuencia es de grandes dimensiones y ocupa el largo de toda la hoja, a través de una visión en picado muestra la separación entre los personajes, la composición es dinámica, característica que sirve para la representación de la ruina y el desastre en la zona cero. El formato rectangular vertical de esta viñeta nos ofrece, nuevamente una descripción de la zona cero, escombros y polvo que se vuelve convierte en la manifestación visual más importante del discurso gráfico y eje del mensaje en esta secuencia.

La puesta en página tradicional nos muestra una lectura pausada entre las cuatro viñetas, el enlace se produce a través de los planos y contraplanos, mientras la posición de las viñetas provocan una lectura en “ascendente” de acuerdo al tamaño del encuadre, por ejemplo la viñeta 59 representa un corto período de tiempo que aumenta en la viñeta 60 y que crece en el epílogo de la secuencia: la viñeta 61.

7 Secuencia 7

7.1 Viñetas 62 – 66



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: En la primera viñeta de esta secuencia se observa la partida de Steve Rogers de la zona cero una vez finalizada su conversación con Nick Furia, la actitud del héroe puede ser observada a través de sus gestos faciales y corporales: ceño fruncido, comisura de los labios hacia abajo, manos en los bolsillos, cabeza agachada y mirada hacia abajo, podemos percibir *desolación* del protagonista.

En la viñeta siguiente observamos al héroe en un plano medio manteniendo la actitud reflexiva y desconsolada, el gris claro se mantiene en toda la secuencia como símbolo del desamparo ante la magnitud del atentado. La viñeta 64 nos ofrece un acercamiento al rostro de Rogers, al parecer fija la vista en un objeto y sale de su reflexión de improviso. El formato rectangular vertical de las viñetas individualiza las actividades del héroe, así tenemos que la viñeta 65 describe el objeto de interés, el espacio se abre encontrando en primer término una bicicleta tirada en la calle, en segundo término la sombra del protagonista observándola, así este elemento se convierte en el causante de una evocación al pasado, un *flashback* que se sucederá en la siguiente página.

Hay que anotar que la bicicleta se convierte en símbolo del argumento substancial del discurso: la muerte de inocentes, además de que esta clase de elementos nos remiten a gente de menor edad, niños y adolescentes.

El encuadre final nos devuelve al primer plano de Rogers, dentro del formato rectangular horizontal, el personaje es situado en el centro del encuadre donde la acción del espacio lo individualiza haciéndolo sentir abrumado por el desastre. Esta viñeta se convierte en el inicio de la evocación al pasado.

Expresión Literaria: Se renueva la comunicación directa con el lector, en el monólogo interior se da un mensaje que nos habla de una vuelta a la racionalidad, de un regreso al día anterior donde todo era diferente y este tipo de cosas estaban descartadas de ocurrir en suelo americano: *"Yesterday--" "This was another world" ("Ayer… Esto era otro mundo.").*

En esta prédica se manifiesta la sensación de cambio ya advertida por analistas y los *medios masivos*, el 11 de septiembre fue uno de los acontecimientos que abrió

el nuevo siglo cuya importancia destaca por el factor de que por primera vez un ataque de ese tipo sucede en suelo norteamericano. El discurso del héroe además de abarcar este aspecto, toma el punto más sensible del tema dejando de lado aspectos políticos, sociales y culturales: *la pérdida de vidas inocentes*, por lo tanto, la omisión a estos temas es deliberada ya que sólo se busca el apego sensible del lector al discurso contra la figura de Bin Laden y el terrorismo fundamentalista.

Observamos el uso de recursos estilísticos como el establecimiento de tópicos (expresiones de poca significación: *"ayer"*), y la universalización: (*"esto era otro mundo.").* El protagonista provoca alusiones a la sorpresa del atentado y al nivel de vida que llevaba el país antes del 11 de septiembre, lo que establece una cronología de un "*antes de"* y *"después de".*

Lenguaje: Observamos una representación seria y sombría de la secuencia, sin globos, líneas cinéticas y onomatopeyas, las viñetas regresan a la interiorización gráfica y verbal del protagonista. El uso de las cartelas es sumamente reservado y lánguido, se da sólo en las dos primeras viñetas que abren la secuencia, de inmediato se hace uso del silencio, la imagen no necesita aditivos y por sí solo se expresa sin problemas. El sumo detalle que coloca Cassaday en su obra la hace entendible incluso sin la necesidad de locuciones o cartelas.

Composición y Montaje: La viñeta inicial nos presenta una composición dinámica de líneas diagonales que atraviesan el encuadre, la toma oblicua junto a la perspectiva, colocan el vacío que dejaron las torres sobre la cabeza del héroe, connotando pesadumbre y estrés en el mismo. El formato rectangular horizontal de la viñeta muestra un mensaje colectivo pero a la vez dibuja soledad en el héroe, ya que no es individualizado sino colocado en el espacio, para que interactúe con absolutamente nadie. Las tres siguientes viñetas personalizan al protagonista, indican diferentes momentos emocionales por el que pasa el personaje, su actitud reflexiva al inicio, el *close up* fugaz ante su sorpresa al ver algo que le ha llamado la atención y el alejamiento para mostrar el objeto principal foco de atención del encuadre. La última viñeta regresa al formato rectangular horizontal y vuelve a aislar al protagonista dentro del espacio. La puesta en página de estas viñetas es convencional presentando como importantes las tres viñetas centrales en formato rectangular vertical donde se describe la actitud del héroe al encontrar un objeto que despierta en él una emotividad que acrecienta una prédica susceptible.

7.2 Viñetas 67 – 71



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: En esta parte de la secuencia se produce un *flashback* a partir de que el héroe reconoce la procedencia de la bicicleta encontrada en la página anterior. Observamos el mismo tipo de encuadre y formato de las viñetas antecesoras, con diferencias claras en los gestos y el color. En el encuadre inicial se ofrece un primer plano de Rogers, que se empalma con la última viñeta de la secuencia pasada, presenta un buzo deportivo color gris oscuro, se pone en manifiesto que se encuentra en una rutina de ejercicios matinal, en su rostro observamos una mirada seria, ojos semiabiertos y la comisura de los labios hacia arriba, se transmite una sensación de paz y tranquilidad.

Las siguientes viñetas muestran al protagonista interactuando visualmente con personas de la ciudad de Nueva York. Mientras sigue su recorrido aparece en primer término la rueda de una bicicleta, el artista nos remite a ver el encuadre como si estuviese la toma dentro de un *travelling*, con la intención de emular un plano-secuencia en los encuadres 68, 69 y 70, en los mismos que observamos actividad y mucho dinamismo. El héroe es espectador de una circunstancia familiar lozana: *un padre de familia enseñando a su pequeña hija andar en bicicleta*. Se produce un acercamiento a esta escena, la interacción del héroe con la circunstancia descrita le provoca satisfacción, en estas viñetas observamos que todos los personajes sonríen. Finalmente el héroe continúa con su actividad física mientras la niña consigue andar en la bicicleta por sí misma, lo que refleja la paz, tranquilidad, alegría y éxito que se vivía en la ciudad antes del siniestro.

Esta secuencia de *flashback* esta compuesta de manera convencional y reflejan el quehacer diario de la ciudad, personas apuradas corriendo a sus trabajos, atletas que salen a correr en las mañanas, jóvenes estudiantes, etc.. La última viñeta de la secuencia regresa de la evocación al pasado, a la continuidad, se nos muestra, nuevamente, un primer plano del protagonista pero esta vez en el lugar del siniestro, la evocación termina se da una vuelta a la realidad, el final de la secuencia contempla una comparación, como ya habíamos dicho, entre un *"antes de"* y *"después de"*, en medio de la autorepresentación positiva, el discurso nos ofrece una visión pura, sin manchas de una Norteamérica feliz antes del 11 de septiembre.

La viñeta 71 nos presenta una imagen con las mismas características del encuadre 66, un primer plano del héroe solitario en medio de la composición, se sepulta más en su pesar al recordar y comparar los hechos del día anterior con el día actual, esta viñeta refleja el final de la tranquilidad en el país y el regreso al gris significativo.

Expresión Literaria: El monólogo interior completa la secuencialidad de estas imágenes, corroborando la perspectiva de felicidad dada en el *flashback: " Yesterday -- When the sun could still shine -- On us" ("Ayer…Cuando el sol aún podía brillar…Sobre nosotros")*, a través del texto el héroe describe como pensamiento generalizado la idea de que el atentado no podía haberse evitado porque nadie lo podía prever. Al final el discurso se personaliza, el héroe también se ve afectado, ha habido un cambio funesto a partir del 11-S.

Se observa, al igual que en secuencias anteriores, el uso de metáforas, de comparación sintetizada: "cuando el sol aún podía brillar sobre nosotros" se refiere a una descripción del panorama tan aterrador después de la caída de las torres, una remembranza de lo que los estadounidenses no se podían imaginar, el texto exclama la sorpresa y el miedo, al final estas sensaciones se hacen uno al hacer uso del *todos* (recurso estilístico de la Universalización): *"…sobre todos nosotros".*

Lenguaje: Un punto importante en esta secuencia es la representación del flashback que se hace a través del color, así tenemos por ejemplo en estas viñetas matices cálidos: amarillos, naranjas, dando la idea de sol radiante en el ambiente. Estas imágenes nos narran la visón del héroe del día 10 de septiembre, que nos manifiesta una ciudad alegre, llena de vida, calma y felicidad, esto propone un contraste totalmente emotivo a la continuidad de la historieta, la realidad de la ruina, es un esfuerzo más del discurso gráfico para mostrar lo que el enemigo ha arrebatado. El uso de las cartelas es escaso solo para apuntar y resaltar en algunos detalles de la imagen, por ejemplo al inicio, en que se muestra al Capitán América relajado en sus ejercicios matutinos en medio de un brillante día en Nueva York, el monólogo nos indica: *"Ayer…"*, viñetas después la imagen muestra a un padre enseñando a su niña andar en bicicleta, son observados por el héroe, sus pensamientos nos llevan a: *"cuando el sol aún podía brillar…"*, finalmente en la antepenúltima viñeta la imagen muestra a la niña andar sola en bicicleta, su padre lleno de alegría y el superhéroe, complacido, continúa con su recorrido.

Composición y Montaje: Todas las viñetas presentan una composición y un formato homogéneo, el formato rectangular horizontal de las viñetas nos da la sensación de colectividad, la composición estática nos genera líneas horizontales y verticales, esto produce quietud, calma y paz, sin embargo tambien se produce cierto movimiento gracias al manejo de la perspectiva, en las tres viñetas del centro

se aprecia varios tiempos de acción: el héroe corriendo, el padre en contacto físico con su hija, un automóvil en marcha y personas de fondo conversando, esto provoca cierto dinamismo en las viñetas, el objetivo de los autores esta en la transmisión de vida a la historia, en diferenciarla de su contexto al no formar parte del *paso del tiempo*, es decir, de la continuidad lineal.

La puesta en página es tradicional y bastante sencilla, nos produce una lectura lenta en cada encuadre ya que sus dimensiones a lo ancho nos indican realizar un recorrido completo de izquierda a derecha.

8. Secuencia 8: viñetas 72 – 75



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: Esta secuencia refleja la lucha interna de Steve Rogers y el punto álgido en la representación de su actitud melancólica. En el primer encuadre observamos un plano detalle a los ojos del personaje, los cierra, baja la mirada en un estado depresivo que parece aumentar, el rostro se agrava al dejar caer las cejas, el gris claro se vuelve predominante en el ambiente y el encuadre reproduce una lectura inmediata del rostro del personaje completamente estático.

La viñeta inmediata nos remite a una toma subjetiva, el héroe observa su escudo. El mismo que toma un aspecto simbólico de su *alter ego* al formar parte de su uniforme. El discurso gráfico nos muestra un elemento con un código icónico propio ya que denota todo un concepto patriótico expresado en una simple metonimia, las circunferencias alrededor rojo, azul y blanco emulan a la bandera norteamericana. Además de tener en cuenta que este escudo es la única arma que porta el superhéroe, es decir sólo se dedica a proteger y no agredir.

Este encuadre percibe como un reclamo que el protagonista se hace a sí mismo, con este instrumento se debió proteger a la gente, al pueblo, sin embargo no ha cumplido su misión, se presenta el mismo formato de la viñeta anterior, con un período de lectura un poco más largo al presentar el destaque de elementos a través del color, el escudo se presenta brillante en el color rojo donde sobresale de un contexto gris totalmente lúgubre. La aparición de este elemento en la historia incentiva el propio cuestionamiento en el personaje, el discurso remite a la aflicción del personaje como paradigma del sentimiento civil general.

La viñeta 74 asiente esta tesis al percibir el gesto conmovedor de Rogers: cejas hacia arriba, ojos brillosos que anteceden al llanto, el héroe vuelve a fijar la vista en un punto alto, refleja sentimientos de pena, dolor y culpa. El discurso completamente susceptible muestra a un superhéroe vulnerable y derrotado a punto de derramar lágrimas.

Finalmente se nos muestra un contraplano a la acción anterior, en un gran plano general observamos a Rogers sostener su escudo y mirar el lugar donde se encontraban las torres, ahora vacío, el formato rectangular vertical de grandes

dimensiones parece acentuar la pérdida. Desde la base compositiva la acción del espacio manifiesta la ausencia de estas estructuras. El mensaje de aflicción es claro, se simboliza la pérdida de una parte de la cultura norteamericana, percibida por el héroe en una impotencia que lo conducen a la tristeza más profunda.

Expresión Literaria: Observamos que en toda la secuencia sólo se usa el lenguaje gráfico, no hay presencia de locuciones o cartelas, no hay texto. En este caso la imagen habla por sí sola, el mensaje, la expresión de la interiorización del protagonista están allí sin más o menos, destacado bastante el arte de John Cassaday. Umberto Eco nos habla de los dibujantes como constructores de un idiolecto ya que en él se reconoce la capacidad de articular un código que no pertenece a todo un grupo (como el caso del habla): *"… le reconocemos una autonomía respecto a los sistemas normativos que no reconocemos a quienes hablan, con excepción de los poetas. El que dibuja viene a ser un técnico del ideolecto porque, aun cuando utiliza un código que todos reconocemos, lo hace con mayor originalidad, utilizando variantes facultativas, elementos de "estilo" individuales, en una forma que el que habla no introduce cuando ejercita su propia lengua."*[15] El propio guionista de la historieta reconoce en Cassaday un extraordinaria habilidad para narrar la historia de manera gráfica sin apoyo del texto: *"…hay algunas partes del mismo escrito por Ney Rieber en las que se lee "Jhon sabe muy bien qué hay que hacer aquí". Y con la primera mitad del número uno del Capi, comenzó a quitar textos de apoyo y diálogos de las páginas porque, tal y como él lo dice: "Jhon sabía exactamente qué hacer. Narraba la historia con su arte." "*

Lenguaje: La ausencia de globos, cartelas, onomatopeyas y cinéticas en esta secuencia se traduce en la representación del silencio, al imagen se vale de sí misma para la expresión del mensaje, el silencio posee un poderoso significado en el esbozo que se teje del protagonista, su melancolía y depresión son llevadas hasta el extremo del mutismo, tanto así que ni siquiera hay una necesidad de graficar la boca, sólo la parte superior del rostro, los ojos en realidad. Es así que esta secuencia se convierte en un golpe de efecto dramático más, en el encuadre 74 prácticamente somos testigos del *llanto* del Capitán América, el cual se rinde totalmente ante la magnitud del 11 de septiembre, quebrándose en lágrimas al final.

Al ser la imagen el eje principal en el mensaje de la iluminación, luz de costado para el rostro del personaje, en los detalles, sombras dramáticas y sensación de penumbra. Sobre el detalle del escudo se observa que la superficie posee un brillo metálico y que gracias a sus colores destaca de los demás encuadres.

[15] ECO, Umberto. *La Estructura Ausente*. España, Editorial Lumen, quinta edición, 1994; página 205.

Composición y Montaje: El primer encuadre de la secuencia muestra una composición estática, bastante quietud, inamovilidad del personaje, una vez pasado el *flashback* del mundo perfecto el héroe parece caer en la petrificación y baja a mirada. El formato cuadrangular posee grandes dimensiones para solo representar los ojos de Rogers, por esto se connota que la posición del artista y escritor de a serie buscan un impacto emotivo.

El siguiente encuadre presenta una composición dinámica, líneas oblicuas que poseen el efecto concentrador de un círculo, esto toma como foco de atención el emblema de la estrella en el escudo del superhéroes, el formato cambia a rectangular vertical de dimensiones anchas, se observa que es un detalle de grandes dimensiones, la toma subjetiva nos hace partícipes directos de la acción de este contraplano a la viñeta antecesora.

De inmediato en la viñeta posterior regresamos al plano y observamos el detalle sentimental del encuadre, los ojos llorosos del Capitán, volvemos la composición estática, a la quietud y tensión.

Finalmente al toma se abre de improviso mostrándonos lo que observa el héroe: el vacío dejado por las torres. Esta viñeta presenta una composición estática de líneas horizontales, donde el formato ocupa la mitad de la página y se esparce a lo largo de la misma, el espacio en la viñeta simula la ausencia de las estructuras, esto nos lleva a que todo este peso recae sobre el héroe, es una especie de carga emocional, de culpa sobre Rogers, quien en una posición impávida, se queda inmóvil observando el ambiente con el escudo en brazos.

La puesta en página de esta sección nos muestra la posición solitaria del Capitán América, se aleja de la zona cero rumbo a un recorrido esquivo para enfrentar la culpa reflejada en la inutilidad de su escudo. Frente a este golpe el defensor de América se expresa expugnable.

9. Secuencia 9

9.1 Viñetas 76 – 79



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: En las primeras cuatro viñetas de esta secuencia observamos la interacción visual y verbal de Rogers con un muchacho de rasgos físicos árabes, dentro de esta interacción algunas palabras y gestos del protagonista hacen que el muchacho reaccione de una manera impetuosa.

En el primer encuadre observamos un plano general, una esquina, el cruce entre dos calles, se aprecia un comercio (un *minimarket*) árabe donde se percibe a un joven salir del mismo y dirigirse al encuentro de Rogers que viene en sentido contrario, el joven presenta una indumentaria de tendero, lleva un delantal colgado del hombro derecho. La actitud del Capitán América es de tranquilidad, reflexión y pesadumbre (provenientes de la secuencia anterior), camina con las manos en los bolsillos, exhibe un andar pausado, lleva consigo el maletín donde se encuentra el escudo y su traje, mientras se produce el contacto entre los dos personajes, se observa en un segundo plano de la acción la presencia sospechosa de tres individuos.

Como viñeta introductoria a la secuencia, ésta nos advierte del devenir de la historia, el encuentro fortuito entre el héroe y un árabe-americano, víctima indirecta de la violencia derivada del 11 de septiembre, ejemplo estereotipado de una parte de la sociedad que se siente en peligro, oprimida por la intolerancia y la xenofobia, en esta parte final de la trama el giro dramático comienza a tornarse interesante al abarcar temas o tópicos de titulares de actualidad, el ejemplo es claro: un grupo de desconocidos parece seguir a este muchacho inocente con el propósito de agredirlo físicamente culpándolo del atentado, y el héroe parece percatarse de esta situación.

La viñeta siguiente se relaciona con la anterior gracias al manejo del espacio, el encuadre 77 presenta un acercamiento hacia el joven mientras el protagonista sale de la escena, aquí nos percatamos más de los rasgos físicos del muchacho (propósito de este *acercamiento*): contextura delgada, entre unos 18 a 20 años, parece ser empleado del minimarket. Como último término de la escena se encuentran los sospechosos que siguen al muchacho, uno de ellos aprieta el puño en un gesto de violencia mientras se aproxima a él.

La viñeta 78 se vuelve a conectar a través del espacio, se cierra el encuadre hasta un plano medio del muchacho, la actitud del personaje consiste en una especie de molestia ante la presencia de Rogers, desea ignorarlo sin embargo el parlamento proferido por el héroe lo molesta y le produce cierta indignación, sin percatarse del verdadero peligro que le acecha en el segundo plano.

Ante ello el joven no reacciona, en sus gestos se observa cierta molestia, siente amenaza por parte de Rogers. Sin embargo el peligro se acrecienta conforme se suceden las viñetas, los gestos de los sospechosos se acentúan en agresividad cuando uno de ellos golpea la pared donde se encuentra el cartel del local: el minimarket árabe de la viñeta 76, el discurso nos ofrece otro aspecto de la realidad que se vivió en la ciudad los días después del ataque: la intolerancia y la violencia racial.

La viñeta inmediata nos muestra un cambio en el encuadre, ahora es un plano medio del cruce de los dos personajes: Rogers y el muchacho, la actitud de éste es de enojo e indignación frente al protagonista, se produce un intercambio verbal violento, Rogers no responde ante el joven, simplemente lo escucha, en esta viñeta ni siquiera podemos apreciar los gestos del superhéroe, más sí los del muchacho, quién para nada se le observa intimidado por el verbo o el físico del protagonista, reflejando mucha dureza. El mensaje parece establecer ciertos cánones de conducta mostrando a los jóvenes árabes-americanos como ejemplos de valores y actitudes a tomarse en cuenta en contextos como el antes descrito, a hacerse respetar y no dejarse intimidar. La autorepresentación positiva cesa en la figura del héroe, en la secuencia anterior, ahora se abarca en lado negativo de Norteamérica, el de la desesperación, la intolerancia y la pérdida de la fe, tal de cómo se hablara al inico de la aventura.

Expresión Literaria: El primer encuadre presenta un papel descriptivo que nos enmarca dentro de la nueva situación y nos advierte de la posible interacción entre los personajes. El héroe entabla una conversación con el joven de buenas a primeras: *"It´s kind of* ***late*** *--" ("Es un poco tarde…")*, se observa que trata de advertirle de un peligro, la alusión directa es a las prácticas xenofóbicas que se sucedieron en las postrimerías del atentado, el joven se manifiesta incómodo y hace caso omiso. La rotulación en negritas del término *late* (tarde) have énfasis en el conexto o la situación, las altas horas de la madrugada. Dentro del encuadre posterior, mientras el héroe desaparece de la escena, continúa con su interlocución: *"Maybe you shouldn´t be out by yourself" ("Quizá no deberías andar fuera tú solo."),* esta parte del diálogo podría tomarse como una amenaza en vez de una advertencia, se observa que la imagen hace un *close up* al rostro de la presunta

víctima y describe sus reacciones, inmediatamente notamos el ceño fruncido y el rostro de preocupación o molestia *frente,* a lo que piensa, se trata de una una amenaza. Sin emabrgo el cambio de punto de vista n el encuadre 79 nos describe la actitud férrea e indómita del muchacho: *" I **know** what time it is. And I know where I am. I **live** here. My name is **Samir**, not Osama. And my father was **born** on this street --" ("Sé qué hora es. Y sé dónde estoy. Vivo aquí. Me llamo Samir. No Osama. Y mi padre nació en esta calle…")*, en su diálogo manifiesta su enojo ante la insinuación de que debe recibir un trato diferente por sus rasgos físicos o que deba ser amenazado por lo ocurrido horas atrás. Aclara que es un ciudadano norteamericano cuyos padres nacieron en la ciudad de Nueva York, hace sus distinciones ante la figura de Bin Laden, lo que nos indica que durante las horas posteriores el joven ha sido objeto de ataques, quizás verbales, sin un mayor peligro. Esta acumulación de intimidación xenofóbica le ha hecho perder la paciencia al final del día, en momentos en que Rogers le manifiesta lo arriesgado que pueden ser las calles por ahora, él lo percibe como un acto de provocación más sin darse cuenta del verdadero peligro que le acecha.

El texto nos ofrece ciertos recursos estilísticos que adornan el discurso por ejemplo, la comparación entre la figura de Bin Laden con todos los musulmanes del mundo lo que de inmediato lleva a la despersonalización: *"…me llamo Samir no Osama."*, que invalida tal similitud. La rotulación en negrita de ciertas palabras connotan las partes donde el personaje alza la voz y el mensaje se torna enérgico y cortante: *"**Sé** qué hora", "**Vivo** aquí", "Me llamo **Samir**", "mi padre **nació** en esta calle",* esto expresa el carácter serio y orgulloso del personaje.

La prédica verbal nos lleva a la formulación de una pregunta, planteada al inicio del análisis, *¿de qué forma distinguen los norteamericanos de los musulmanes y los fundamentalistas islámicos?*, al parecer el inicio de esta secuencia no da buenas luces al respecto y más bien nos describe el lado negativo (racismo, desesperación, intolerancia, etc.) de la autorepresentación, claro está que todo ello es producto del accionar del enemigo al atacar suelo americano.

Sin embargo hay que tener en cuenta que la representación de los árabes-americanos en esta historieta es de verlos como personas *orgullosas* de haber nacido en Norteamérica y conscientes de que sus creencias deben ser respetadas, es una buena representación en relación a lo que hemos visto hasta ahora de los árabes: *fanáticos, fundamentalistas y terroristas* (secuencia 2), el comic del Capitán América no ha hecho ninguna distinción al respecto o ha emitido alguna explicación.

De la misma manera, como copiando una antigua moda, durante la Segunda Guerra mundial los comics norteamericanos mostraban a los alemanes-americanos

como leales y patriotas[16], estableciendo cierto paralelismo con el contenido actual observamos que la historia se repite.

Esta visión errónea de la sociedad occidental sobre el fundamentalismo radica en que a esta palabra se le ha otorgado una carga semántica adicional, el término *se refiere a la creencia en y/o la práctica de una serie de textos o principios rectores básicos (fundamentales, del latín fundamentum)*. En este sentido, cualquier persona o grupo puede ser catalogado como fundamentalista, desde el momento de creencia o práctica textos religiosos que en dogmas ideológicos. Lo que nos ofrece el comic es evocar, en el imaginario social, las ideas que van de la intransigencia al fanatismo: *"…es un hecho irreversible que estos términos ya se han popularizado demasiado para calificar a millones de árabes pacíficos y a grupos extremistas por igual. Por ello, Ruthven[17] prefiere hacer diferencia entre Islam politizado con fines expansionistas y el practicante musulmán promedio que se apega con devoción a sus valores religiosos. Esta distinción crítica es importante para evitar generalizaciones. No se puede utilizar un mismo adjetivo para calificar a quien en Argelia degüella a los habitantes de aldeas enteras, sin respetar mujeres ni niños, por no unirse a un movimiento armado islámico, que a una pacífica familia turca que, basada en el Corán, cree con convicción en la primacía del matrimonio, la familia patriarcal y se viste a la usanza de sus antecesores."*[18]

Lenguaje: Se observa la ausencia del monólogo interior en esta primera parte, la viñeta inicial nos presenta la trama, nos da el pie para hacer conjeturas y estar prevenidos en el devenir de la historia, el tono solemne y apesadumbrado continúa, al igual que en las secuencias anteriores, la ausencia de onomatopeyas, cinéticas le quita el dinamismo y la diversidad a la historieta, debido al tema, esta aventura dista mucho de ser la típica aventura de superhéroes, se maneja un lenguaje del tipo novela gráfica, pocos textos donde se *quiere explotar al máximo las posibilidades expresivas del lenguaje de los comics,* en este caso observamos que se explota al máximo su *no uso*.

---

[16] *"(…) German Americans fared considerably better in comic books than did their Japanese counterparts. Captain America coments in one issue that he finds "German America people to be very nice!" In the same history, a German American declares, "I am of German descent… but I´m also a good American citizen! I´ll have nothing to do with a [spy] organization that aims in destroy the country that protects me and mine!" At least one comic book, however, did show German Americans swearing their allegiance to "the Fatherland" and working against the United States".*
WRIGHT, Bradford W. *Comic Book Nation, the transformation of youth culture in America*. Estados Unidos, Jhons Hopkins University Press, Jhons Hopkins Paperbacks edition 2003; página 48.
[17] RUTHVEN, M. *Islam: a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
[18] ARGÜELLES, Lourdes y Jorge ERDELY. *La Nueva Jihad: mitos y realidades sobre el Pan-islamismo*. México, Publicaciones para el estudio científico de la religiones, primera edición, mayo 2003; páginas 101-102.

La novela gráfica es un *"comic de autor"* [19] por ser realizada con una técnica gráfica que el mismo realizador desee adoptar y que no le es impuesta, para Will Eisner, hasta el formato y el diseño del libro conllevan autoría. En esto se basa el lenguaje de la presente aventura, Rieber y Cassaday optan por un desarrollo expresionista único apoyado en un traslado del lenguaje cinematográfico a las viñetas y en la vivencia del propio artista, sí Cassaday no hubiese presenciado la caída de las torres desde un muelle en el río Hudson o no hubiese hecho un recorrido por las calles de Nueva York el 11 de septiembre de 2001, el resultado gráfico en la presente historieta hubiese sido distinto. Guionista y dibujante decidieron que la serie tratase sobre la lucha anti-terrorista sin recurrir a facilismos de violencia o impresionismos gráficos, sino a través de una batalla ideológica donde la autorepresentación (negativa y positiva) y la representación de los *otros* moldeen la conciencia del lector, acercándolo a este mensaje a través de la encarnación en tinta y papel del atentado.

Como ejemplo de ello observamos el color en estas cuatro viñetas, el gris oscuro para la ambientación describe el lugar un poco más claro que en las secuencias anteriores, esto connota el alejamiento de la zona cero, inmediatamente nos percatamos del detalle del color: el protagonista, Steve Rogers, Capitán América se presenta de gris claro sin tonos, lo que lo hace ver como un fantasma, piel, ropa, accesorios del mismo color, En todo caso contrasta con el nuevo personaje, el muchacho de rasgos árabes, quien muestra tonalidades de piel, de cabello y ropa. Denotativamente podemos notar, las diferencias fundamentales entre estos dos personajes, Rogers a pasado todo el día en el lugar del siniestro, es el motivo de su coloración, mientras el joven no, ha estado trabajando en el market y ha observado todo desde lo más seguro que sea una pantalla de televisión. Sin embargo de manera connotativa podemos deducir de que se trata de la representación icónica del objeto tema de la historia: el 11 de septiembre, y además de que dicha representación es asumida y llevada a cuestas por cada uno de los personajes, Rogers, Furia, los rescatistas y bomberos, etc. esto lo observamos, por ejemplo en esta secuencia, que no solo el protagonista se encuentra gris, sino

[19] *"El fenómeno del llamado "cómic de autor" ha nacido en Francia a finales de los años setenta, se ha extendido y reforzado en Italia en los años setenta, y en los años ochenta ha llegado a numerosos países, entre otros España y Estados Unidos. (…) Se trata del rechazo general a aceptar que el cómic deba estar dentro de los esquemas y en el inferior de los espacios en los que siempre ha estado. No es la primera vez que semejante rechazo toma cuerpo en la historia del cómic; pero es la primera vez que lo hace en toda una generación de historietistas y no sólo en autores aislados.*
Los realizadores del "cómic de autor" o de la "vanguardia de los cómics" ¡nvestigan, porque quieren hacer que el cómic cuente aquello que nunca a contado. Quieren ir más lejos de cuanto han ido sus predecesores (…)."
BARBIERI, Danieli. *Los lenguajes del comic*. España, Editorial Paidós, primera edición, 1993; páginas 90-91.

también los sospechosos que siguen al muchacho. Ellos también llevan el *gris* sobre sus hombros: la desesperación, la derrota, la duda, la pesadumbre, la tristeza, la intolerancia, etc.. En la última viñeta de la página observamos este contraste, en el encuentro y cruce del Capitán y el muchacho árabe-americano.

Composición y Montaje: La homogeneidad en la composición estática de las viñetas nos muestra cierto parecido al de las secuencias 1 y 2, dentro de un sentido de remarcar el mensaje a través de la utilización de un código similar, en este caso el de la *gráfica*[20] o montaje de las viñetas.

La puesta en página nos revela la lentitud, tranquilidad y solemnidad en que se desarrollan los eventos, la congoja abunda por doquier mientras que el enlace se produce a través del manejo del espacio. Este tipo de conexión nos conducen a sensaciones de misterio al mostrarnos nuevos personajes cubiertos de una atmósfera de fatalidad, duda, intolerancia y violencia étnica. Todos estos conceptos se encuentran en el mensaje gráfico transmitidos de una manera directa gracias al ángulo medio y a las grandes dimensiones de los encuadres.

[20] Barbieri habla del término "gráfica" con respecto al arte de construir las páginas, es decir *"el planteamiento dde las páginas"*. El autor manifiesta que el oficio del grafista consiste en organizar sobre el papel todas las masas, los textos, de modo que organice un conjunto que obtenga los requisitos de claridad y armonía de acuerdo a lo que se quiera expresar. *"(…) su operación en fundamental, porque del modo en que se correspondan los distintos eementos de la página dependerá la lectura que se haga de ella. (…) Los aspectos gráficos de la producción de cómics son aquellos que conciernen a la estructura general de la lámina o de la tira, los ritmos gráficos en la sucesión de viñetas y el lettering, es decir, el texto que ocupa el globo y las inscripciones al margen. Lo cual ya representa mucho: es la dirección del efecto visual de las láminas."*
Ibid.; páginas 151-152.

9.2 Viñetas 80 – 84



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: La siguiente página de la secuencia describe el ataque que sufre el joven a manos de un individuo por motivos raciales, es juzgado por el color de su piel y rasgos físicos árabes. El encuadre inicial muestra un plano medio del protagonista con gestos de preocupación que observa al joven retirarse y pasar, sin saberlo, entre sus agresores. Se observa que estos personajes llevan ropa casual, polos, chaquetas y jeans, además de estar bajo el mismo color gris claro del héroe protagonista, lo que nos indica que comparten una misma procedencia, la zona cero. La viñeta siguiente presenta un primer plano de un cuchillo brillando en la oscuridad, el detalle destaca en fondo completamente de color negro que ofrece un sentido de luto al lector, se da la preparación a un clímax violento en la secuencia.

También evoca al diseño de la viñeta 5 de la secuencia 1, la misma posición, la misma dirección del arma blanca nos indica una similitud simbólica e ideológica basada en conceptos ya mostrados durante toda la historia: el del esbozo del *enemigo*, el fanatismo y la radicalización del pensamiento, es decir, tratar del modo más extremo los asuntos basándose en principios fijos y definidos sin términos medios.

La viñeta 82, nos presenta el momento preciso de la agresión, se comienza a reducir el espacio interpersonal entre los personajes, el joven se presenta desprevenido y es tomado por sorpresa, el agresor aprovecha la situación lanzándose sobre su víctima. En la viñeta siguiente se da una rápida acción, el joven reacciona sólo para percatarse que va a ser agredido, las líneas cinéticas simples en el encuadre advierten la proximidad del atacante y su velocidad.

Finalmente se nos muestra un primer plano del rostro del muchacho lleno de terror, completamente paralizado: ojos desorbitados, ceño hacia arriba, boca semiabierta mostrando los dientes, las líneas simples nos ubican en la sorpresa de la víctima y en la proximidad de la fatalidad, el agresor sale del encuadre sin embargo su presencia se hace manifiesta a través de un *"globo en off"* donde las líneas del contorno son gruesas, se indica el grito, la agresión esta casi concebida, las cinéticas nos siguen llevando al clímax final de la secuencia mientras el

encuadre y el ángulo de visión ofrecen detalles de la reacción de la víctima. En estas tres últimas viñetas de la página, el color del ambiente comienza a cambiar colores más claros, pero aún opacos, esto nos indica cierto cambio de escenario, dentro de la historia estamos en la madrugada del 12 de septiembre, el color tiene una labor de temporalidad: esta amaneciendo.

En esta secuencia de cinco viñetas se observa un derroche de acciones y actitudes negativas, se da la pesadumbre al inicio deviniendo luego en la cólera y la ira para comenzar un nuevo golpe de efecto dramático, en detalle las imágenes nos van relatando como el espacio interpersonal entre el agresor y al víctima van disminuyendo desde un plano general a un plano medio y por último un *close up* que nos otorga la sensación de observar una película de suspenso cuyos golpes de efecto se basan en las reacciones de los rostros de los personajes, en este caso la la sorpresa y terror del joven nos dejan en la incertidumbre.

Expresión Literaria: La secuencia empieza con la reflexión del protagonista en cuanto la actitud del muchacho, se aleja del lugar no sin antes reconocer su valentía, la autorepresentación positiva también enmarca a la población árabe-norteamericana[21]: *" Tough kid. Born here. Raised here" ("Chico duro." "Nacido aquí." "Criado aquí.")*, así el héroe califica al muchacho por mostrar orgullo, por no dejarse intimidar, no esconderse y en especial por ser *norteamericano*, sin embargo eso no cambia en nada el peligro en el que se vive ahora, el discurso transmite las consecuencias del acto terrorista y la misión primordial del enemigo: atacar Norteamérica desde dentro, fomentar el odio y la obcecación entre la gente, entre compatriotas. Rogers hace presente esta teoría: *"That doesn´t matter. Not tonight" ("No importa." "Esta noche no")*, el mensaje textual complementa el gráfico que representa un plano detalle de uno de los ciudadanos sosteniendo una daga.

Más adelante se termina el monólogo interior para el comienzo del drama, el agresor se aproxima con el cuchillo y lo acusa: *"Killed her"* (*"la mataste…")*, este parlamento es conciso, se acusa al joven sólo por sus rasgos físicos, a pesar que ha

[21] También esto se da en la saga *Captain America*: "*Homeland*", Marvel comics, Febrero 2004, que se da entre los números 21-25, se muestra un nuevo argumento donde el superhéroe es llamado por el Departamento de Seguridad Nacional de EE.UU. con un objetivo preciso: resguardar los derechos en el juicio a un escritor iraní nacionalizado norteamericano, Fernand Hedayat, encarcelado por presuntos cargos de traición, se encuentra en la base naval de Guantánamo, Cuba. Hacia allí parte el Capitán América en el número 22 para enfrentar a un grupo de soldados de su propio ejército que no tienen ninguna intención de colaborar con él y, mucho menos, de respetar lo que dicen, sobre el trato a los prisioneros y las convenciones internacionales sobre derechos humanos.
Con esta misión, en las viñetas del comic se ve al superhéroe pelear sin puños y defendiendo la libre elección religiosa de los detenidos; *"Con el debido respeto, señor* -dice en un parlamento- *no está dentro de mis órdenes intimidar a los prisioneros de guerra durante sus horas de rezo"*. La contestación se da ante la orden del coronel Boyle que le exige que interrumpa una de las cinco oraciones de un detenido musulmán. *"Soldado, me importa un bledo los sentimientos de los combatientes enemigos, ¿le queda claro?"*, le increpa el oficial.

crecido en Nueva York de padres neoyorquinos, sin embargo la intolerancia de la propia Norteamérica lo acusa y desea victimarlo. El lettering en el globo connota un susurro en primera instancia por parte del agresor, se le aproxima rápidamente, se da el acercamiento y el agresor sale del encuadre manteniendo su presencia mediante la locución en off: *"Killed my **Jenny** --" ("Mataste a mi Jenny…."),* el *lettering* consiste en el aumento del tamaño de las letras sobretodo en el nombre: *Jenny* que se encuentra en negritas, lo que denota un grito y el motivo principal para tomar tal radical y emocional acción, la muerte de una hija, el mensaje connota la presencia de un odio ciego hacia el *enemigo*, generalizándolo sin distinguir entre inocentes o culpables, dicho comportamiento también forma parte de la autorepresentación, sin embargo se da de este modo como una muestra de las consecuencias del ataque y de la incursión del verdadero (único) culpable Osama Bin Laden.

Lenguaje: En las dos primeras viñetas de la página se observa el regreso al monólogo interior, el héroe vuelve a la introversión para describir lo peligrosa de la situación y salir de escena, generando cierta inquietud por la suerte del muchacho quien se percibe amenazado. Como observamos en las viñetas contiguas, el montaje espacial se detiene en la descripción de los gestos faciales del muchacho como eje del clímax dramático de la acción.

Observamos también el uso en esta parte de *líneas cinéticas* en las dos últimas viñetas, lo que denota mayor dinamismo en el acercamiento del agresor hacia la víctima terminando con una escalofriante vista en subjetivo de la aterrada víctima, convirtiéndose en el punto álgido de la secuencia hasta el momento gracias a las líneas simples de movimiento que intentan reproducir la intensidad del acercamiento rápido de una cámara cinematográfica y en su conjunto la reacción del muchacho.

Como anotamos en líneas anteriores, el color forma parte importante en la continuidad de las secuencias, se observa el transcurrir del tiempo, el ligero contraluz que se produce sobre los personajes a partir del fondo de color naranja oscuro connota que esta amaneciendo, un nuevo día comienza sin embargo el mensaje gráfico nos adentra en más dolor y miseria al ver que las secuelas del atentado se vuelven repetitivas en cada ámbito de la sociedad.

Finalmente observamos la forma del *continente* en los globos, en la viñeta 83, pequeño y de líneas suaves connota susurro, en la viñeta 84 el tamaño aumenta y las líneas son gruesas lo que representa un tono de voz más alto, un grito iracundo.

Composición y Montaje: De la misma manera que en la página anterior se da una homogeneidad en la composición estática, mientras las escenas generan climas de tensión e incertidumbre que preceden a los momentos dramáticos.

Nuevamente se nos ofrece una puesta en página convencional donde los encuadres muestran cortos períodos de tiempo dentro de un tamaño regular para buscar el impacto (como en el caso del detalle de la daga que si bien narra un pequeño período de tiempo el espacio y tiempo representados son grandes), las dimensiones disminuyen en momentos claves de la narración: la proximidad del agresor, pero el tamaño aumenta para mostrar a la víctima completamente indefensa y lista para ser ultimada. Se mantiene el formato rectangular horizontal que, como se dijo antes, ofrecen la sensación de colectividad. El ángulo de visión medio se mantiene, se percibe la acción *a la altura de los ojos*.

9.3 Viñetas 85, 86, 87



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: La viñeta 85 ofrece el contraplano a la acción anterior, es un primer plano del agresor donde muestra ira y cólera, ojos desorbitados, ceño fruncido, boca abierta mostrando los dientes, empuja el cuchillo hacia abajo, su mirada y posición nos hacen pensar el fin del muchacho, las líneas cinéticas simples aumentan la tensión al dar la ilusión de un movimiento veloz muy violento. El formato de esta viñeta es rectangular horizontal y de pequeñas dimensiones, esto logra una descripción detallada de la acción y representa la temporalidad de la misma, así se percibe como un hecho rápido e inmediato que simplifica el clímax violento en la secuencia.

El encuadre central de la página ofrece un plano detalle dentro de un formato cuadrangular de grandes dimensiones, se busca el sobresalto en la narración, se nos muestra la mano del agresor y el cuchillo chocar contra el escudo del Capitán América, el cuchillo se rompe al instante en el centro del escudo, en la estrella de color blanco. Apreciamos una sinécdoque visual, la estrella se convierte en un ícono que no sólo representa la figura del Capitán sino de valores y principios ideológicas de todo el aparato gubernamental y militar norteamericano, el cual se hace presente con la intención de *proteger*. Tal como lo demuestra el héroe al aceptar interceder y colocarse el traje que lo convierte en herramienta, en arma, en tecnología militar, por lo que se parece fijar un pacto, o en todo caso, su apoyo a la política actual, a la "Guerra contra el terrorismo", adecuándose una vez más al cambio político y social de Norteamérica.[22]

Hay que anotar que esta viñeta nos enmarca el retorno del superhéroe, *Steve Rogers* decide dejar su lado civil y volver a vestir el traje patriótico que rechaza en primera instancia, al parecer ha vencido sus dudas o se ha visto obligado a ello por un motivo más importante que la revancha o el deseo de gloria (recordemos que una de sus frases de rechazo a la misión de perseguir a Bin Laden fue: *"sé tú el*

[22] El Capitán América surgió en 1941 como una necesidad de luchar contra los enemigos de EE.UU, los alemanes y los japoneses. Desde aquel entonces el Capitán viene sobreviviendo intacto a los cambios de la historia. Hasta el 11 de setiembre de 2001 y tal como le sucedió al mundo después de los atentados, el Capitán América también cambió. Se sacó el traje, mostró su verdadero rostro, se puso a sacar escombros de las Torres Gemelas y se lo volvió a poner. De esta forma, el supersoldado aceptó la lucha contra el terrorismo que proclamó George Bush.

héroe…"), su motivo esta (ya redundante) en proteger a las víctimas inocentes de la guerra.

La viñeta final nos presenta un primer plano del agresor, desconcertado, sorprendido ante la presencia del héroe, el cambio de actitud es palpable, todo su ímpetu se ve disminuido ante el *alter ego* de Rogers. El agresor se muestra disminuido y miserable frente al superhéroe, observemos que la imagen se da desde un punto de vista subjetivo en contrapicado.

Expresión Literaria: El parlamento del agresor en el primer encuadre se convierte en el fin de la amenaza y complementa la violencia desaforada de la imagen*: "You´re gonna* ***pay*** *--" ("Vas a pagar…."),* observemos la rotulación en negritas de la palabra *pay* (pagar), en este caso el verbo es usado como *impartir castigo o sanción por algo que se ha cometido*, el *lettering* en el globo nos indica qué es en esta palabra donde el agresor sube el tono de voz siendo la última frase que escuchará el muchacho árabe-americano antes de ser victimado. La alusión xenofóbica es clara, el mensaje alude a la desesperación y la venganza como el motivo de la violencia en ambos frentes.

En la viñeta central de la página se produce una vuelta a la interiorización del personaje, en las cartelas observamos que se repiten las primeras líneas de la secuencia 1 donde se exhorta a una participación social conjunta para resistir y combatir la figura maligna del enemigo, así el discurso establece que no sólo se derribaron las torres gemelas sino la voluntad de cada ciudadano con el propósito de hacerlo caer en la desesperación: *"We´ve got to be strong -- "Stronger than we´ve ever been" ("Tenemos que ser más fuertes de lo que nunca fuimos")*, el discurso se torna patriótico, es un ruego a no perder la cordura y que conlleva a la toma de una actitud: *fuerza*, en el sentido de resistencia social que evite sucesos como la violencia racial. En esta prédica el uso de recursos estilísticos como la universalización y la personalización buscan la identificación en el destinatario, *"nosotros tenemos que….", "juntos vamos a…", podemos lograr que…"*, lo cual tiene bastante implicancia con el discurso político.

El monólogo del Capitán América finaliza: *"Or They´ve won" ("O habrán vencido")*, se advierte al lector que sus acciones pueden resultar adversas para ellos mismos, el enemigo busca golpear el corazón de la nación y eso debe ser impedido, sin embargo todo ya depende de la misma gente, en la cual el héroe se incluye, al no poder haberla protegido ante el atentado se convierte en un ciudadano más, con la diferencia, por ser quién es, de que el error puede expiarse.

Lenguaje: Observamos que la puesta en página nos lleva a tres puntos distintos de lectura siendo el más representativo el de la viñeta 86, el detalle a *gran escala*, podría decirse. En el globo de la primera viñeta observamos la forma del continente, circular con líneas de demarcación bastante gruesas, dando la impresión de grito desaforado, al ser el contraplano de la acción anterior, sigue en la preparación para la conclusión dramática de la trama. La líneas cinéticas continúan aplicando bastante dinamismo a la acción, las líneas simples provocan la sorpresa y la exaltación del momento crítico.

Finalmente todo termina en un anticlímax, no se produce el asesinato, es interrumpido por la presencia icónica del héroe, a través de su escudo y de los colores que ostenta la representación patriótica sin dudas, reclamos o autocuestionamientos, el papel del superhéroe se vuelve más militar que heroico al surgir entre le polvo y las cenizas del 11 de septiembre. Se señala el contraste de color: la mano del agresor y su cuchillo se conservan grises mientras que el escudo manifiesta colores brillosos y vivos, rojo, azul, blanco los mismos de la bandera norteamericana.

En la última viñeta observamos la presencia de tonos naranja y amarillo, esto significa que amanece, sin embargo el agresor contiene aún el gris claro que ha identificado la mayor parte de esta secuencia lo que implica que sigue formando parte del desastre y la desesperanza.

Composición y Montaje: La primera viñeta contiene una composición dinámica, desde un punto de vista subjetivo (el de la víctima), en un ángulo de visión en picado donde se observa el ataque inminente y la furia del agresor, ciego de odio. El tiempo representado es muy corto, esto es parte de un detalle, sin embargo la razón por la que el formato del encuadre se mantenga a lo ancho de la página responde a la búsqueda del impacto gráfico.

La composición de la segunda viñeta nos conduce la visión hacia el centro del encuadre gracias al poder concentrador del círculo, el formato es de grandes dimensiones para propósitos del drama y mayor tiempo de lectura, el hecho contiene una temporalidad mínima, por lo tanto lo que se ofrece aquí es una sinécdoque visual del superhéroe, sólo se muestra la estrella del centro que es parte del escudo dando la suficiente información de la llegada del héroe.

En este encuadre las dimensiones disminuyen, así se percibe el peso de la presencia del héroe, el agresor se queda estático dentro de una composición donde la acción del espacio lo aísla revelando soledad ante lo que será rendir cuentas ante el superhéroe.

La puesta en página nos ofrece al Capitán América como protector de la cordura y la racionalidad, aquí el héroe manifiesta un discurso contra la violencia por motivos raciales y contra la ira hacia musulmanes en Norteamérica o en el Medio Oriente, aunque declara que *esta violencia* existe a partir del 11 de septiembre y es producto del plan del enemigo cada vez más endiosado, poderoso e invisible. No advierte que actos, como los descritos, sucedieran en otras etapas de la historia estadounidense.

9.4 Viñetas 88 – 89



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: La viñeta 88 nos da un contraplano a la viñeta anterior, un plano entero del Capitán América, siendo ésta la primera aparición de Steve Rogers con el uniforme durante la historia, se presenta con una postura erguida, piernas separadas, posición defensiva, tiene su escudo en el brazo izquierdo hacia delante, su rostro se presenta serio: ceño fruncido, comisura de los labios hacia abajo, ojos semiabiertos.

El escudo presenta una composición peculiar: según la ficción es fabricado de una aleación de vibranium y adamantium (dentro de la ficción), su forma consiste en un disco cóncavo de 75 cm. de diámetro con un peso de 4,8 Kg. Las propiedades aerodinámicas excepcionales del escudo le permiten que se deslice a través del aire con resistencia mínima al viento y desviación de camino. La durabilidad total e incomparable (muchas veces se menciona en las historias anteriores del Capitán, como *único en su clase*) del disco, emparejado con una tensión concéntrica natural, le permite rebotar fuera de los objetos sólidos con la pérdida mínima de velocidad adquirida.

El traje emula a la bandera norteamericana, presenta una máscara de color azul que cubre su rostro hasta la mitad dejando libre parte de la nariz y la boca, en la frente exhibe una letra "A" de color blanco, en los costados de la cabeza luce pequeñas alitas, esto simboliza rapidez, libertad. Esta representación del traje guarda similitud con las representaciones del dios griego Hermes, protector de las actividades profesionales que requieren estas dotes, Dios de los caminos, de los mensajes y de los ladrones, mensajero de los dioses, fundamentalmente de Zeus, lo que nos sugiere que este personaje sea un subyugado al poder, el Capitán viene a ser el *mensajero* de los Estados Unidos. El torso del traje se encuentra hecho de escamas que reproduce una especie de armadura con una estrella de color blanco en el pecho, de la mitad hacia abajo del traje presenta barras blancas y rojas puestas en posición vertical que imitan a las de la bandera.

Finalmente el resto del traje es de color azul, las botas y los guantes son de color rojo, la aparición del héroe a través de un contraluz eleva la percepción que se

tiene de él, un aura cubre su cuerpo reflejando un contorno de luz que le otorga una presencia *divina*.

En el dibujo de John Cassaday el nivel de detalle tanto en las personas como en los decorados es bastante suntuoso. Es poco el número de viñetas que vayan por página, esto nos dice que la historieta esta hecha simplemente para lucir el dibujo y mostrar la excelente calidad narrativa del artista. Cassaday dibuja el traje del Capitán de una manera mucho más realista de lo habitual lo que le da al personaje más presencia y credibilidad.

El siguiente encuadre muestra al agresor, nuevamente en un primer plano, en una toma subjetiva y desde un punto de vista en contrapicado, observamos las gestos faciales: cejas altas, ojos muy abiertos, boca abierta que denotan completa incertidumbre y sorpresa ante la presencia fastuosa del superhéroe. El rostro del agresor se mantiene agotado, cansado y conlleva el color gris claro característico de quien mantiene aún un contacto con la tragedia y sus secuelas.

Expresión Literaria: La prédica verbal del Capitán continúa desde la secuencia anterior a través del monólogo, el mismo que insiste en la formación de una conciencia ciudadana como la mejor arma frente a los terroristas, observa que el poder bélico no es suficiente comparada a la voluntad de la gente, sin embargo en el discurso no se descarta la probabilidad de una ofensiva militar al manifestarse como la fuerza más eficiente que existe: *"We can **hunt them down**. We can scour every **bloodstained trace** of their **terror** from the Earth. We can turn every stone they´ve **touched** to dust, and every blade of grass to **ash**. And it won´t **matter**." ("Podemos perseguirlos" "Podemos limpiar de la Tierra cada rastro de sangre de su terror." "Podemos convertir cada piedra que hayan tocado en polvo y cada brizna de hierba en cenizas." "Y no importaría".)*.

Como recursos que usa este discurso tenemos la metáfora: *"…limpiar de la Tierra cada rastro de sangre de su terror."*, nos indica una reacción similar a los airados discursos del presidente Bush, al cual el héroe, llevado por el resentimiento parece apegarse. El texto: *"…convertir cada piedra que hayan tocado en polvo y cada brizna de hierba en cenizas."*, nos sigue indicando el poder militar de los Estados Unidos para contrarrestar al enemigo.

Algunos ejemplos de la llamada *"doctrina Bush"*[23], que son similares a las expresiones del superhéroe en esa secuencia, fueron por ejemplo: que iba a

[23] La proclama del presidente Bush fue conocida por su administración y los comentaristas como la"doctrina Bush" en la que se señalaba ciertas implicaciones como: "se está con nosotros o contra nosotros" y se proponía una serie de exigencias no negociables a los talibanes. La popularidad del presidente aumentó dentro de un contexto en el que la nación pedía la cabeza de Bin Laden. Bajo esta "doctrina" el gobierno de Bush *"consideraba responsables a aquellas naciones que apoyaban el*

"erradicar el mal del mundo", al hablar de los objetivos de la guerra Bush no usó palabras como *democracia*, en este comic tampoco se hace referencia a ello a pesar de que el mismo Capitán América concibe al acontecimiento como un acto de guerra en el cual están en peligro la libertad y derechos de todas las personas.

Se resalta el uso de la universalización e inclusión del héroe en el mensaje: *"Podemos perseguirlos…., podemos limpiar…, podemos convertir…,etc."*, lo que nos habla de una identificación social y política con el lector que involucre una sedición contra quienes han atentado contra el país. Si esto no se da no habría caso iniciar la lucha: *"Y **no importaría**".*

En la viñeta 89 se da el plano a la acción anterior, nuevamente el primer plano del agresor quien sigue en su desconcierto, busca el perdón y trata de establecer comunicación con el héroe: *"Cap?",* aquí el personaje se dirige al héroe con un apelativo afectuoso que denota respeto y admiración de la población en general por el Capitán, a diferencia con lo que pasa con *Spiderman* donde la gente le pregunta *dónde había estado durante el atentado*. Este encuadre nos muestra una víctima más del atentado, una persona común de 40 años atrapado entre el dolor y el odio que el discurso señala, proviene de ese enemigo exterior, irracional y diabólico.

El discurso del héroe continúa ya en la redundancia siguiendo con una prédica política populista en el que la fuerza del país reside en su pueblo y en la unidad:

-"*We´ve got to be **stronger** than we´ve **ever** been-- As a **people**. As a **nation**. We have to be America. Or they **won**."*

"*Tenemos que ser más fuertes de lo que nunca fuimos…", "Como pueblo. Como nación", "Tenemos que ser América.",* para terminar el mensaje con la advertencia final para los que no apoyen este mensaje de respaldo a la Nación que pide la aprobación de su gente para la toma de represalias*: "O habrán **vencido**".*

Observamos que el discurso se manifiesta en dos mensajes desde una misma premisa: "*Tenemos que ser más **fuertes** de lo que nunca fuimos…", "O habrán **vencido**",* nos manifiesta una toma de actitud cuerda, racional que evite la desesperación y la violencia, por otro lado nos indica un deseo de consenso para el apoyo a futuras acciones militares, tal como se manifestará en la viñeta 88, el discurso se vuelve ambiguo pero conserva su finalidad inmediata determinar quien es el enemigo y el daño que ha causado a Norteamérica.

En el primer encuadre se observa la actitud del agresor, se presenta en un plano inferior arrodillado mirando al héroe, se presenta con miedo y temor, la

---

terrorismo, una posición que podría alimentar y legitimar la intervención militar durante los próximos años."
KELLNER, Douglas. *Medios de Comunicación y Guerra,* en: Signo y Pensamiento, Bogotá, número 40, Pontificia Universidad Javeriana 2002, volumen XXI; página 12.

locución del personaje denota cierto tartamudeo: *"I-- I --" ("Yo…." "Yo…").* Más adelante el agresor llama por un apelativo al superhéroe, lo que supone un cierto afecto o respeto hacia su figura, dentro del universo Marvel. El Capitán es considerado como toda una figura pública, un modelo y ejemplo a seguir por cada ciudadano de los Estados Unidos, su aparición repentina obviamente causa un efecto abrumador en el agresor quien de primera instancia le confiesa su devoción, cariño y respeto.

Lenguaje: Se termina el golpe de efecto dramático y se vuelve a la solemnidad de las secuencias anteriores, caracterizada por la ausencia de líneas cinéticas y onomatopeyas. En la viñeta 88 observamos la continuidad en el monólogo interior, esta vez más extenso, lo que nos hace reparar en que el tiempo de lectura se dilata manteniendo nuestra atención en un constante recorrido del texto a la imagen y de la imagen al texto, los dos se completan en un *macro lenguaje*[24], es decir, que emulando la tradición teatral en la que el personaje manifiesta en voz alta sus pensamientos (ya que de otra manera el público no los sabría) la lectura se hace desde ambos códigos lo que favorece a la interpretación del lector y enriquece el mensaje como una *unidad* icónico-lingüística.

Lorenzo Vilches destaca dos procesos importantes a través de la lectura del comic: *"(…) las imágenes seducen por sí mismas y no necesitan del texto para captar la atención ni hacer gustar la lectura (visual y somática). Pero, por otro lado, el lector busca en el texto escrito la "explicación" conceptual y lógica que le confirme o no la interpretación imaginativa que le ha conferido a las imágenes en un primer momento."*

Sin embargo en esta macro viñeta en particular, observamos que si bien la imagen nos ofrece un punto álgido en el drama (la presencia del Capitán América en el 11 de septiembre salvando a un muchacho árabe de ser asesinado) es el texto que nos indica como juzgar su competencia, apostar a la interpretación de su actitud y sacar conclusiones a partir de lo, posiblemente, polisémica que sea esta imagen. Es evidente que a través de los códigos escritos de la historieta se señale mucho mejor esta relación entre el tiempo representado (la imagen fija) y el tiempo relatado (la situación, el contexto narrativo en la que se enmarca este pequeño período de tiempo), en especial a través de las cartelas y los diálogos, Van Dijk incluso señala que el código escrito es el mejor recurso para expresar la ideología: *"(…) diversas propiedades del texto y la conversación les permiten a los miembros sociales expresar o formular concretamente creencias ideológicas abstractas, o cualquier*

[24] Lorenzo Vilches considera a la imagen y al texto como uno solo, ambos con autonomía comunicativa pero que funcionan en conjunto como un *intertexto*.

otra opinión relacionada con esas ideologías. (…) Con los mensajes visuales, esto resulta por cierto más fácil y, en algunos casos más efectivo que por medio del discurso. Pero, en general, no hay un código semiótico tan explícito y articulado como el lenguaje natural (…) Si una imagen vale más que mil palabras, esto se debe fundamentalmente a los detalles visuales que resultan tan difíciles de describir verbalmente. (…) Si las imágenes expresan opiniones o creencias generales e ideologías, lo hacen más bien indirectamente y , en consecuencia, necesitan interpretaciones (…) se necesita inferencias por parte del lector sobre lo que la imagen realmente "significa" (…).'[25]

En esta secuencia también observamos el uso particular de los globos, el tamaño pequeño del continente y el *lettering* de letras de menor tamaño indican pasividad y voz baja provocadas por la sorpresa y la angustia ante la aparición inesperada del héroe. En cuanto a la iluminación, el contraluz sobre el protagonista le provoca una imagen divina, un aura dorada lo rodea, esta imagen refuerza la presencia del héroe dentro de la escena, es su primera aparición en la historia por lo tanto debe ser espectacular y fuera de lo común, el contexto de la historia coloca a los personajes dentro del alba del 12 de septiembre, bajo un poste de alumbrado público, lo que hace completamente verosímil la imagen.

El destaque principal se da en su escudo de color rojo brillante, se encuentra delante del rostro del agresor por lo que su posición de defensa no sólo abarcaría al físico de su dueño sino a un significado simbólico de protección al inocente norteamericano, incluso a los que, llevados por la ira, se equivocan.

La viñeta de la secuencia 2 donde la aparece la figura de Bin Laden mantiene una correspondencia antagónica con este encuadre, ambos mantienen una presencia casi mítica desde ángulos opuestos, lo que se refiere a esta contraposición binaria: el bien y el mal, enfrentados en la figura de dos personajes, sin embargo este enfrentamiento no se da físico sino ideológico, Bin Laden muestra su posición a través del daño que ha provocado el atentado, a través de sus gestos y señas: la sonrisa, la jerarquía que mantiene entre sus subordinados y el hecho que levante un rifle con el brazo derecho en señal de victoria. Mientras que el Capitán América solo necesita de una viñeta para mostrar su posición: estar de pie, firme con el escudo adelante, protegiendo a los inocentes y sin atacar, esto representa claramente la intencionalidad del discurso en la autorepresentación positiva, demarcando *quién y qué* es el enemigo y *lo que hace el poder militar norteamericano*: en este caso sólo proteger.

[25] VAN DIJK, Teun. *Ideología, Un enfoque disciplinario*. Barcelona, Gedisa Editorial, primera edición, enero 1999; páginas 244-245.

Composición y Montaje: El encuadre principal de la página se presenta en la página completa, el formato rectangular vertical nos da una descripción lenta y detallada del héroe, se individualiza al personaje y se sobredimensiona su personalidad ofreciéndolo al lector como el polo opuesto al enemigo, el paradigma del héroe norteamericano y la esperanza inmediata al desastre. La puesta en página en esta secuencia forma parte de un esquema dinámico donde esta cualidad eventual se concentra en el interior de las viñetas y la correspondencia entre las mismas, el encuadre 88 aparece como fondo donde la siguiente viñeta esta apoyada, concibiendo esto como un juego de tridimensionalidad como si los encuadres de menor tamaño parecieran ventanas o espacios abiertos en una pared, la correspondencia se da entre las imágenes mismas, y no sólo su interior: *"Construyendo la lámina de este modo es posible atribuir a una de las imágenes la función de fondo incluso desde el punto de vista narrativo. Todas las otras representan comentarios o desarrollos de ese fondo que proporciona el tema central (…)."*[26]

La viñeta 89 presenta un formato rectangular que expresa, en este caso en particular, aislamiento en el agresor al ser el único en un encuadre que es, por definición, colectivo. El enlace entre estas dos viñetas se produce a través del plano y contraplano de la acción.

[26] BARBIERI, Danieli. *Los lenguajes del comic*. España, Editorial Paidós, primera edición, 1993; página 167.

9.5 Viñetas 90 – 94

Gestuario: Las viñetas en esta página nos muestran una secuencia de planos y contraplanos donde el Capitán América mantiene una interacción visual y verbal con el agresor. El discurso nos remite a la caracterización de los personajes mediante el color: en el héroe se presentan el azul, rojo y blanco propios de su traje, bajo el contraluz desde el alumbrado público su apariencia se magnifica, conserva la postura erguida, heroica, su rostro no presenta sensación emotiva sólo un seriedad bastante lúgubre. El color en el agresor se presenta gris claro sobre la sombra producto de estar delante del héroe, su actitud es de miedo, temor y arrepentimiento.



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

En la viñeta 93 se presenta un plano detalle del cuchillo destrozado en la mano del agresor, mostrada al lector por la mano del héroe donde se manifiesta la errada posición del victimario. El contacto físico no es violento sin embargo se da firme, la actitud del héroe en toda la secuencia se da entre la concentración y la seriedad que contrasta notablemente con la actitud de sorpresa y vergüenza del agresor.

El mensaje visual también es abordado de esa forma, los planos del héroe son presentados desde contrapicados que le otorgan un status, una jerarquía frente al otro personaje que desde la infralidad, ángulo picado, es mostrado consumido por su propia miseria.

Regresando al penúltimo encuadre, se observa que el ángulo de visión es medio, se le muestra al lector el hecho a la altura de los ojos y sin ningún filtro visual que condicione el mensaje, en la viñeta la misma composición nos lleva a la intersección, al contacto de los dos personajes en el centro, el cuchillo roto en la mano ensangrentada del agresor. Este detalle muestra una metáfora visual al mostrar el daño autoinfringido, podría atribuirse el significado de esta imagen al monólogo interior de la viñeta 52 de *Amazing Spiderman número 36* analizado con anterioridad: *"(…) do not do as they do, or the war is lost before it is even begun (...) ("no hacer lo mismo que ellos hacen, o la guerra estará perdida antes incluso de que empiece"),* el Capitán muestra lo que hace el odio y la intolerancia a Norteamérica.

Expresión Literaria: En esta secuencia se produce una plática en el que el héroe intimida al agresor sólo con su presencia no dejándole oportunidad para la réplica o la respuesta:

-"You lost someone." ("Ha perdido a alguien".)

-"Jenny. Cap, I, I --" ("Jenny. Capi, yo, yo…")

*-"I understand you want **justicie**. **This** isn´t justicie. We´re **better** than this. Save your anger for the **enemy**." ("Entiendo. Quieres justicia. Esto no es justicia. Somos mejores que esto. Ahorra tu ira para el enemigo.")*

El héroe manifiesta comprensión al agresor, entiende sus razones pero no las acepta, el agresor intenta disculparse pero es interrumpido, la prédica indica el error en que se ha incurrido y se lo muestra: *"**Esto** no es justicia",* mediante la metáfora visual en que se convierte el detalle de la mano ensangrentada, el Capitán insta al regreso de la calma y la cordura.

El texto: *"ahorra tu ira para el enemigo"*, manifiesta una presencia negativa que es exterior e incorpórea, la cual se manifiesta en la ira y el odio, empuja al desorden y al caos en Norteamérica, dicha presencia es ocasionada por el fanatismo terrorista.

Observamos los recursos usados en esta plática, en primera instancia encontramos la personalización, el uso de la segunda persona con el objeto de identificación con el lector: *"quieres justicia…" "ahorra tu ira…"*, la inclusión del héroe en la prédica: *"somos mejores que esto…",* lo que conlleva a la comparación entre *Ellos* y *Nosotros*, esto se convierte en la base del discurso de esta secuencia: la diferencia entre los asesinos fanáticos y el hombre desesperado por la muerte de su hija se hace pequeña, esa es la razón por la que el héroe viste de nuevo el traje patriota y por la que esta dispuesto a servir nuevamente.

Lenguaje: Observamos el uso de los globos en toda la secuencia, se interrumpe la interiorización del héroe por la plática, el continente se presenta de manera convencional igual que el *lettering*, la secuencia esta llena de locuciones cortas y concisas de los personajes. En el encuadre 91 se da un globo compuesto, lo que connota una interrupción en la locución producto del nerviosismo del atacante, lo que contrasta con la actitud seria, fría del Capitán, en el encuadre 92 apreciamos otro globo compuesto unido por el rabillo, en este caso no es que la locución se corte sino que se produce una pausa al ser la última frase la del énfasis del mensaje: *"Somos mejores que esto."*

En cuanto al color observamos que se da una relación de claro-oscuro, de acuerdo a la relación plano-contraplano en la interacción de los dos personajes en la secuencia. En las viñetas de primeros planos del Capitán aparecen colores vivos y

claros acompañados por destellos de luz dentro de un fondo naranja, de las cinco viñetas en total, tres son de este estilo, mientras las dos viñetas donde aparece el agresor son de un color opaco y gris, en el encuadre 93 el destaque de color se produce con la mano del Capitán que usa un guante de color rojo y la sangre sobre la mano y el brazo gris del victimario.

Composición y Montaje: La puesta en página convencional nos narra la posición intimidatoria y enérgica del héroe frente al agresor, en la secuencia de las cinco viñetas observamos la uniformidad en el formato y la composición estática, que nos describen a los personajes. La temporalidad de esta secuencia otorga períodos de lectura cortos que nos narran las acción rápidamente reparando en detalles como la sangre en la mano del atacante y la mano del Capitán mostrando la herida.

El modo de enlace entre las viñetas se produce a través del juego del plano y contraplano de una misma acción, rompiéndose esta relación en la viñeta 93 que nos expone el cruce de líneas que otorgan el foco de atención, ya descrito, en el centro del encuadre, siendo esta viñeta el punto más alto del drama en esta página.

9.6 Viñetas 95 - 98



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: La viñeta inicial de esta página nos entrega a un conjunto de personajes, dentro de una atmósfera de incertidumbre y vergüenza por parte del agresor quien baja la mirada ante la presencia del Capitán América, observemos que el héroe no ha tenido un enfrentamiento violento para defender al joven, su sola presencia a servido para mitigar las ansias beligerantes y asesinas del ciudadano.

Se produce un contacto físico entre los personajes, el joven llama la atención al héroe colocando su mano en la espalda, luego se coloca delante del agresor. Se nos muestra al héroe en una postura erguida, de suma dureza, lo que contrasta con la actitud sumisa del agresor que sigue de rodillas. En esta viñeta también observamos la diferencias en el color los agresores y sus acompañantes conservan el gris claro, metáfora donde se describía el ambiente de la zona cero: *"la tormenta de polvo"*, mientras que el Capitán luce colores vivos y cálidos al igual que el muchacho, estos dos personajes se encuentran en el lado derecho del encuadre desde el punto donde sale el sol, así que la llegada de un nuevo día describe el proceso escalonado en la conciencia del héroe respecto al atentado: *negación, aflicción, pena, cólera, ira, duda, comprensión, aceptación, conciliación* y, al final, *respuesta*.

La viñeta 96 se conserva el formato, pero las dimensiones disminuyen describiendo la acción en un corto período de tiempo, aquí se muestra la actitud de la víctima frente a su agresor, hay una interacción distinta, el discurso toma una senda de sensibilidad donde se muestra lo mejor de los personajes: el joven se preocupa por el hombre, lo disculpa, busca un contacto visual sin embargo el agresor se presenta arrepentido y avergonzado por lo que sólo mira al muchacho de costado. En el encuadre siguiente el héroe se aleja de la locación, se le puede admirar gracias a la profundidad del campo visual representado, en primer término el agresor y víctima cierran sus diferencias con un apretón de manos, el encuadre cambia a un plano general que nos ofrece la partida del héroe en medio de un mensaje de reconciliación que se complementa la actitud de los personajes en la escena. La última viñeta nos ofrece un plano medio del Capitán América de espaldas, el espacio se reduce hasta concentrarse en el héroe, la postura de este

tipo indicaría cierto rechazo o descontento hacia algo, darle la espalda al enemigo sería señal de desprecio, sin embargo el propósito de esta imagen es prepararnos para la viñeta final de la secuencia, la actitud percibida del héroe se manifiesta entre la reflexión, el orgullo y la firmeza.

Expresión Literaria: Esta página muestra desde su primera viñeta al joven violentado en una actitud solidaria, amable y racional que refuerza la autorepresentación positiva, se le acerca al héroe y le pide que deje ir al agresor: *"Are you going to… Awww, hey man.* ***Listen*** *-- just let him* ***go****, okey?", ("Vas a… Oye, mira… déjalo ir, ¿esta bien?"),* en su parlamento observamos el temor que tiene el muchacho de las acciones que pueda tomar el Capitán América, esto implica un cierto desconocimiento de la personalidad del héroe, no se percibe un apego afectivo como en el agresor que lo llama *"Cap",* no lo llama por su nombre: "*Awww, hey man",* lo que indica una relación de miedo y respeto forzado, duda si es correcto hacer una petición de clemencia en un momento como este. *"Awww"* esta expresión dubitativa hace ver que es el primer encuentro con el superhéroe.

En el siguiente encuadre el joven mantiene un contacto visual y verbal con su agresor: *"I´m sorry about --* ***Jenny****. She was your daughter?" ("Siento lo de… Jenny. ¿Era su hija?")*, el discurso dibuja las buenas cualidades del muchacho declarando que el enemigo es exterior a las fronteras físicas de Norteamérica, pero su *semilla* esta sembrada entre la gente, esa es la razón que ha obligado a Rogers vestir nuevamente el traje del Capitán América, a la vez que busca redimirse, sin embargo no desea llevar la carga él solo sino compartirla como lo manifiesta en el monólogo interior de los dos últimos encuadres: *"We´re going to make it through this -- We the people." "United by a power that no* ***enemy*** *of* ***freedom*** *could* ***begin*** *to understand." ("Vamos a sobrevivir a esto… Nosotros como pueblo. Unidos por un poder que ningún enemigo de la libertad puede entender")*, el texto se manifiesta de manera directa al lector, busca incentivar (a través de recursos estilísticos como la inclusión, la personalización y la universalización) al ciudadano común a unirse en un proceso de transformación hacia la toma de conciencia y racionalidad dentro de un frente que se levante contra el enemigo común: Bin Laden y el extremismo en todas sus formas, en este caso el islámico.

Más adelante por medio de recursos hiperbólicos y metafóricos el discurso se torna patriota, toma a Norteamérica como bastión de la libertad en el mundo, el lado positivo de la dualidad que se enfrenta al ***enemy of freedom*** "*enemigo de la libertad"*, lo cual señala inconscientemente una analogía del tipo "doctrina Bush": los extremistas islámicos son enemigos de la libertad *ergo* son enemigos de los Estados Unidos de Norteamérica.

Lenguaje: En los dos primeros encuadres se sigue dando la plática y el uso de los globos, observamos que los globos son compuestos, están unidos por el rabillo, en este caso son locuciones del joven árabe-musulmán quien muestra una actitud nerviosa al inicio, para después hacer una pausa y enfatizar en el mensaje que le da a su agresor: *"¿era su hija?"*.

En las viñetas siguientes se da un retorno final al monólogo interior, al uso de cartelas se remite a enfatizar la carga emocional de la imagen y describir al héroe, ya que observamos que en las dos viñetas se encuentra de espaldas, alejándose de la escena principal, de la mirada de los demás personajes y la del lector, la única manera de seguir al protagonista, de ser partícipe de su actitud es a través de su monólogo. Igual en los dos primeros encuadres se produce el destaque de color del traje del Capitán América, en especial del rojo brilloso del escudo que sobresale notablemente, el contraste se produce sobre el fondo oscuro y sobre los demás personajes que permanecen "grises". Más adelante el ambiente se torna más claro y los mismos personajes parecen dejar atrás la coloración "gris", alumbrados bajo el poste de luz las distintas tonalidades parecen volver a su color propio.

También en este encuadre encontramos el mensaje patriótico: al abrirse el espacio notamos las banderas norteamericanas que ondean en lo alto, una correspondencia más que usa el artista para la verosimilitud del lenguaje visual.

Composición y Montaje: La primera viñeta de la página presenta una composición estática, líneas verticales que están en todo el encuadre, representando un momento de quietud y tensión en el que no se sabe cual será la reacción del héroe ni lo que hará con el agresor dando pie a la reacción conciliadora del muchacho. En la viñeta contigua observamos el mismo tipo de composición los dos personajes ubicados a cada lado del encuadre entablando un contacto visual, dando espacio a la tranquilidad, en esta viñeta el formato disminuye en tamaño denotando un corto período de *tiempo relatado* para esta escena. El penúltimo encuadre nos presenta un plano general que se abre de improviso, las dimensiones aumentan y el marco que se ofrece es uno colectivo, la profundidad del espacio nos permite establecer dos momentos de acción: la reconciliación entre el agresor y su víctima y la retirada del héroe de la escena al cumplir su misión. Podríamos entrever aquí cierta alusión al género cinematográfico del *western*, donde el héroe, generalmente un *outsider*, personificaba una retirada digna, orgullosa y silenciosa después de haber cumplido su cometido.[27]

[27] Un ejemplo de esta afirmación podríamos encontrarlo en la película de Jhon Ford: *"The Seachers"*, 1956, protagonizada por Jhon Wayne como Ethan Edwards un *outsider* que va en la búsqueda de sus sobrinas, únicas sobrevivientes de una matanza perpretadas por indios. Su impulso a la búsqueda

La última viñeta de la página nos ofrece nuevamente un formato rectangular horizontal que aísla al héroe dentro de una composición estática colocándolo a la derecha del encuadre y manteniendo la cartela a la altura de la cabeza denotando de que se trata de la expresión del pensamiento. Así se nos ofrece una imagen casi mítica del protagonista que comenzó como un renegado, un antihéroe para Norteamérica y se convirtió en héroe, en un soldado que "jura proteger a los inocentes de esta guerra".

Finalmente la puesta en página nos muestra una narración pausada sin sobresaltos donde el enlace entre viñetas esta establecido a través del manejo del espacio y del cambio de planos, de general a un *close up* y viceversa.

radica en su deseo de venganza por la muerte de su cuñada, con la cual mantenía una relación afectiva. Sin embargo, conforme avanza la historia va cambiando sus deseos de venganza por los de encontrar a sus familiares. Al final salva a las muchachas pero Ethan se marcha, la mujer que amaba ha muerto, lo que le da la imposibilidad de tener una popia familia, convirtiéndose en un héroe que vagará toda su vida.

9.7 Viñeta 99



"Polvo" Captain America 1 (Marvel Comics, Abril 2002)

Gestuario: La viñeta final de la secuencia nos ofrece un encuadre de grandes dimensiones, página entera, que muestra un plano entero del Capitán América en una postura erguida, piernas separadas, frente alta y seriedad en el rostro. El ángulo contrapicado dibuja un superhéroe majestuoso, engrandecido, con un desplante ofensivo cuya mirada esta fija en el horizonte dando la impresión de que estuviera ante un reto. El color en la viñeta se remite al discurso gráfico de patriotismo, azul, rojo y blanco por todas partes, en el traje, el escudo y en segundo término las calles de Nueva York embanderadas. Finalmente tenemos la salida del sol y el comienzo de un nuevo día que pone fin al 11 de septiembre.

Nuevamente apreciamos la descripción gráfica del traje como epílogo a la primera parte de la historia correspondiente a la reacción del héroe frente al atentado, la viñeta nos presenta el contraplano a la acción anterior al del encuadre 98.

La noción de esperanza es descrita en la actitud de reflexión, orgullo y firmeza del Capitán América, la acción en detalle de la perspectiva nos describe las calles de la ciudad de Nueva York, como un fondo patriótico, donde de cada poste de luz cuelgan banderas que parecen acompañar al héroe en su decisión de proteger al pueblo norteamericano, la narración termina con un desafío a partir de la ausencia de humanidad en el héroe, deja de ser un civil para convertirse en un soldado, en el *Capitán América*.

Expresión Literaria: En el monólogo final de la secuencia encontramos un discurso político que insta a la población a través de una prédica universal y personalizada a la defensa del *America dream*, logrando establecer el justificante para las posibles acciones posteriores en las que participaría el héroe con la condición de un apoyo ciudadano: *-" We* ***share*** *-- We* ***are*** *-- The America dream" ("Compartimos… Somos… El Sueño Americano").* Manifestando el *sueño* como la utopía del bienestar norteamericano que, en este caso en particular, puede derrotar al *enemigo* y que debe ser compartido y/o expandido por todo el mundo: *libertad y justicia para todos.*

Observamos el uso de la comparación, la inclusión, la personalización y la universalización en el mensaje, el protagonista se incluye en la prédica haciendo uso de la tercera persona e involucrando también al lector: *"nosotros somos…", nosotros hacemos…", "compartimos"*, etc., esto se refleja en el especial énfasis que hace el personaje en algunas palabras gracias a la rotulación en negritas: *share* (compartir) y *are* (segunda persona en singular y plural).

Como punto final se observa que en el discurso hace presente la noción del *sueño americano* que por lo visto en nuestro recorrido se ha reducido a la búsqueda del bienestar para el país, sin embargo el héroe no se encarga de dilucidar este concepto mostrándolo como mera incursión poética y subjetiva con un propósito ideológicamente emotivo, sin explicar realmente en que consiste.[28]

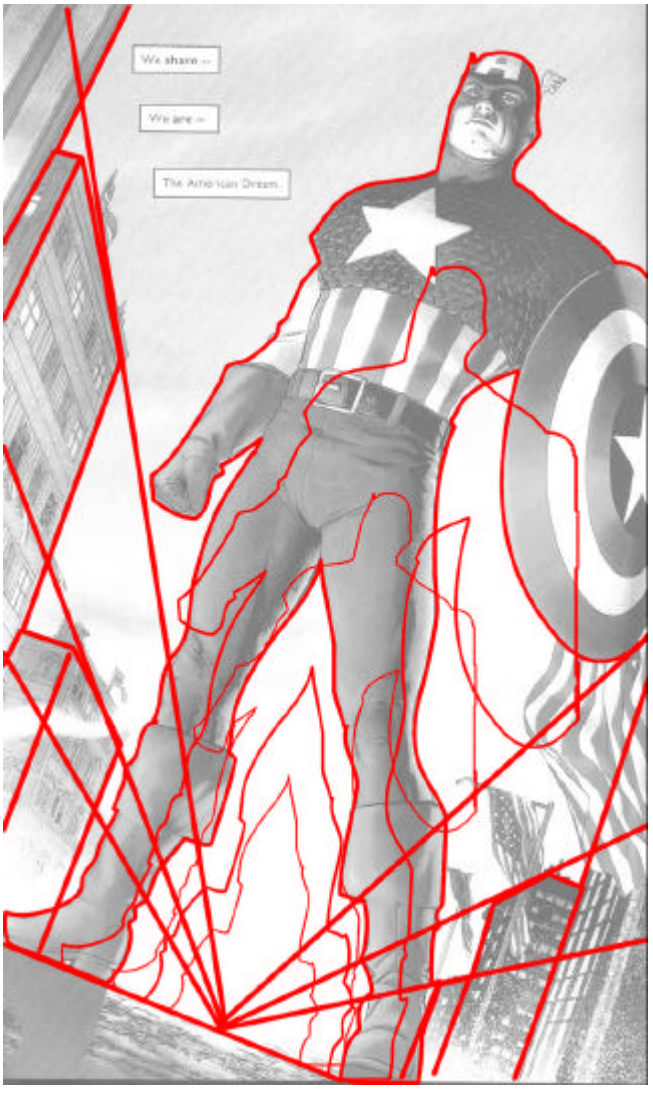
Lenguaje: La viñeta final de la historia se desarrolla en un gran plano entero del superhéroe, reduciéndose el espacio del ambiente. Se observa de manera más precisa los rasgos del protagonista en toda su extensión. La narración culmina en un monólogo interior donde las cartelas refuerzan el mensaje patriótico y el sentido épico de la narración dándole a la trama un carácter final de leyenda.

En la iluminación observamos que en este encuadre se da el uso del contraluz para el personaje, lo que le da realismo al detalle del artista, el uso de este relleno y de las sombras nos dan especificaciones en la superficie y nos describe la figura del héroe atenuando bastante la lectura. El color en esta secuencia presenta tonalidades de azul, rojo y blanco, lo que produce emociones de orgullo y reflexión patriótica, además de convertirse en un signo icónico que representa el poder de Norteamérica. Ahora, el *Capitán* es tecnología militar, es el *supersoldado*, en la lectura hemos observado ciertas autocríticas y rechazo a intereses militares, aún así acepta colocarse el traje, presentando una ambivalencia: *busca proteger a su gente y a la vez emula a la milicia norteamericana sirviendo de arma del estado norteamericano en la lucha contra "el enemigo"*.

[28] En el número 12 de la serie, durante la saga *"Ice" (Hielo),* el propio superhéroe cuestiona su creencia en el sueño, en los ideales patrióticos y hasta en la bandera: *"How can I explain a concept? An ideal I hold so dear -- even when the guardians of that ideal -- elected and unelected -- hide behind it -- to do unspeakable things." (¿Cómo explicar un concepto? Un ideal al que me aferro con cariño… incluso cuando los guardianes de ese ideal… elegidos y no elegidos… se esconden detrás del mismo… para hacer cosas inenarrables)*, estas dudas se basan en la posibilidad de que el Capitán haya sido congelado por el propio gobierno de Norteaméricano para poder continuar con la operación de bombardeo nuclear sobre Hiroshima y Nagasaki durante la Segunda Guerra Mundial. Observamos que a partir del 9/11 los argumentos se tornan más políticos y hay una separación cada vez más grande entre el gobierno y el Centinela de la Libertad.
CAPTAIN AMERICA #12. Marvel Comics, Abril, 2003.

Composición y Montaje: La historia termina dentro de una manera lineal, representa una continuidad desde la caída de las torres hasta el salir del alba al día siguiente. Este último encuadre, el formato se vuelve rectangular vertical individualizando completamente al héroe, las grandes dimensiones dilatan el tiempo representado y hacen aún más extensible lo que *se cuenta*.

La composición en esta última viñeta nos señala estabilidad en el encuadre, la perspectiva en la imagen nos da una idea de *crescendo*[29] en la figura del personaje ya que se ofrece cierta oblicuidad, la base compositiva coloca al protagonista en un nivel de supralidad y anteralidad donde el espacio (representado en detalle gracias la profundidad del espacio) le sirve de soporte a su actitud desafiante.



El objeto principal dentro del encuadre, la figura del Capitán América, hace un recorrido imaginario hacia delante dentro del espacio, esto se logra notar gracias a la perspectiva, la composición profundiza en la posición de anteralidad del superhéroe, la interpretación del ecuadre viene a ser de desafío o confrontación marcando éste el epílogo a los eventos del 11 de septiembre: el superhéroe toma una actitud abierta a la lucha.

[29] *"La oblicuidad significa siempre la percepción de un crescendo o decrescendo de la figura, pues se le ve como una desvicación gradualmente creciente de la posición estable de la vertical y la horizontal o una aproximación a las mismas."*
ARNHEIM, Rudolf. *Arte y Percepción visual, psicología de la visión creadora*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, novena edición, enero de 1985; página 89.

B. Análisis de contenido

1. Número de viñetas en que se tratan temas relacionados al 11 - S

Temas tratados	No. De Viñetas
Duelo / Luto / Víctimas	**28**
Terroristas / Culpables	**13**
Acciones posteriores / Represalias	**12**
Heroísmo	11
Recuperación	9
Guerra contra el Terrorismo	8
Patriotismo	5
Solidaridad	5
El 11 de septiembre (flashback)	4
Musulmanes / Árabes	4

Las temas más importantes tratados en esta historieta son presentados a continuación en este cuadro. En primer lugar tenemos el duelo y luto por las víctimas con 28 viñetas (28.2% del total del discurso), el rubro abarca casi el treinta por cierto de la historia, destacamos frases como: *"Oh, Dios…. "¿Cómo ha podido pasar esto aquí?", "Tenemos que ser fuertes…" "Más de lo que nunca fuimos.", "Que no sea… demasiado tarde"*, *"Vi a un hombre y una mujer…" "Cuando corría hacia aquí desde el parque*, *saltaron. De la mano."*, a esto les sumamos las imágenes del superhéroe recogiendo un cadáver, sus actitudes de congoja frente a un rescatista, planos generales de la zona cero cubierto de escombros, bomberos y cuerpos cubiertos, las calles desiertas de Nueva York, un flashback del protagonista evocando hechos llenos de color y vida acerca del día anterior al 11 de septiembre., finalmente se nos muestra al Capitán América quebrarse y romper en llanto (viñeta 74).

A continuación sigue la idea del terrorismo y la representación de los culpables, 13 viñetas (13.13%), elaborando desde la primera viñeta del comic el cuerpo ideológico del *enemigo*: *"No importa adónde creías que ibas hoy, ahora eres parte de la bomba"*, *"Cuatro mil asesinatos después…. Alaban a Dios por la sangre que mancha sus manos.",* se observa el profuso discurso antifundamentalista de la historia. En las imágenes se da una representación del secuestro del avión y del grupo Al Qaeda liderados por Bin Laden.

El tema de las acciones posteriores y las represalias son representadas desde dos formas: la primera es la llegada a escena de Nick Furia, superior del Capitán y

símbolo de la fuerza militar norteamericana, las órdenes derivadas al superhéroe son la de capturar a Bin Laden: *"Sabía que te encontraría aquí, ¿Dónde iba a estar?*, *De camino a Kandahar, por ahora.",* el discurso nos revela una primera intención militar que es rechazada por el héroe al no aceptar la misión. El segundo modo en que se aborda este tema deriva en temas más reales, el Capitán impide que un muchacho árabe-americano sea asesinado por un neoyorquino desesperado por la muerte de su hija, esto forma parte de la prédica altruista de valores occidentales que contrastan bastante con el accionar de los fundamentalistas y del mismo gobierno, por lo que se establece una crítica a ambos frentes, sin embargo se establece que esta desesperación es producto de la mano de Bin Laden y el 11 de septiembre.

La idea de heroísmo es expresada en 11 viñetas (11.1%) donde se realizan acercamientos a la personalidad del héroe, primeros planos a sus cualidades físicas y detalles que ayudan al lector a identificar al personaje (en la viñeta 25 por ejemplo se observa el nombre tatuado del superhéroes en el brazo derecho, el cual se encuentra magullado después de tantas horas de trabajo en la zona cero), más adelante observamos alusiones negativas al concepto del héroe por parte del protagonista al dar más importancia al rescate de la víctimas que realizar una ofensiva contra el Medio Oriente en busca de Bin Laden: *"Sé tú el héroe Furia".*

La recuperación después del atentado se da sólo en 9 viñetas del comic (9.09%), en la última parte de la historia observamos como el Capitán evita la muerte de un arabe-americano y redime al agresor, este se muestra arrepentido ante la figura del superhéroe, mientras la víctima intercede por su agresor le ofrece su apoyo por la muere de su hija, la secuencia termina con un apretón de manos mientras el superhéroes se aleja de la escena. Las frases alusivas al tema son claras e invocan tópicos bastante conocidos: *"Vamos a sobrevivir a esto… Nosotros como pueblo. Unidos por un poder que ningún enemigo de la libertad puede entender", "Compartimos… Somos… El Sueño Americano".*

Se abarca el acontecimiento bajo la idea de que se trata de una guerra en 8 viñetas (8.08%) del total, se trata el tema de una manera muy leve pero relevante: en la secuencia de las viñetas 40 y 41 observamos al protagonista declarar que *"tenemos que estar seguros, es la guerra"*, mientras cubre el cadáver que encontró, la locución surge en momento de que se duda de la autoría de Bin Laden. En viñetas posteriores vemos como se representa la posición militar de Norteamérica al solicitar los servicios del Capitán América para que viaje a Afganistán, cosa que de plano él rechaza.

El patriotismo es abordado en 5 viñetas (5.05%) en las cuales aparece como símbolo la figura del Capitán América, con traje de barra y estrellas, además de frases como: *"Tenemos que ser más fuertes de lo que nunca fuimos, o habrán vencido",*

”Podemos perseguirlos” “Podemos limpiar de la Tierra cada rastro de sangre de su terror”, “Podemos convertir cada piedra que hayan tocado en polvo y cada brizna de hierba en cenizas.”, “*Tenemos que ser más fuertes de lo que nunca fuimos… Como pueblo. Como nación”, “Tenemos que ser América”.*

En la misma cantidad de viñetas encontramos el tema de la solidaridad, en estos encuadre observamos que el superhéroe es auxiliado moralmente por los rescatistas, en una escena uno de ellos coloca su mano sobre su hombro en señal de apoyo y comprensión, más adelante se observa como entre los dos personajes levantan el cuerpo inerte de una víctima.

Finalmente en 4 viñetas (4.04%) se toman temas como el papel de los musulmanes en Norteamérica dentro del conflicto y referencias al 11 de septiembre. Dentro del primer tópico observamos en las viñetas la representación de un joven árabe-americano saliendo de trabajar de una tienda, compungido y asustado, es abordado por el héroe y el muchacho reacciona con vehemencia diciendo que no se dejará intimidar, el papel del personaje representa a un sector del país que se muestra intimidado y temeroso, dicha afirmación gráfica se produce en la historia de este comic produciendo estereotipos (como que todos los musulmanes son dueños de minimarkets, por ejemplo) que no ayudan en nada a dicha población y más bien son usados como pretextos para la incursión norteamericana, como en este caso que Steve Rogers tenga que usar el traje del *Capitán América* y aceptar servir a la causa antiterrorista proveniente de la “doctrina Bush”. Al igual que las referencias al ataque, el pretexto esta claro, a través de una evocación al pasado el héroe muestra la ciudad de Nueva York antes del 11 de septiembre, como una metrópoli próspera y llena de felicidad, donde *“el sol aún podía brillar sobre nosotros…”* (viñetas 67-70).

2. Números de viñetas en que aparecen los personajes

Personajes / Protagonistas	**No. de viñetas**
Superhéroe	**74**
Víctimas	**11**
Otros: (Nick Furia)	**10**
Terroristas/Culpables	**10**
Bomberos/Policías/Voluntarios	9
Bandera EEUU	8
Musulmanes	7
Pasajeros de Avión	3

En un primer lugar encontramos al superhéroe, el protagonista Capitán América como el que ocupa la mayor parte de las viñetas, un 74.7 % de la producción total por lo que el mensaje gráfico y verbal (expresado en el monólogo interior) de este personaje es el más predominante dentro del discurso, su incursión en la historia enmarca el eje principal de la misma, la línea argumental se centra en el héroe y en un paseo por lo estadios emocionales derivados del 11 de septiembre, en un primer momento vestido de civil representa al ciudadano afectado por el atentado, es símbolo y abanderado del imaginario social, convirtiéndose en el representante de un momento social histórico concreto: el acontecimiento del 9/11. Vestido con el traje de las barras y estrellas emula al poder político-militar del país, se convierte en el arma favorita de la guerra contra el terrorismo, que en un principio el héroe rechaza pero más adelante se ve obligado a aceptarla por defender al pueblo norteamericano y la presencia, demasiado *onírica*, del sueño americano.

En segundo lugar, pero en menor medida, exactamente en 11.1% del total, se puede observar la representación de las víctimas, como ejemplos se ofrecen en las primeras secuencias el encuentro del héroe con un cadáver en la zona cero el cual rescata, más adelante encontramos el ataque que sufre un muchacho árabe-americano a manos de un ciudadano norteamericano. El discurso se aventura a tratar temas de titular o de coyuntura, por lo que la trama se vuelve más realista y verosímil, además de que el superhéroe participa en ella de una manera directa, impidiendo por ejemplo el asesinato del joven, sirviéndose de esta clase de actitudes como pretexto para colocarse el traje y afrontar la lucha antiterrorista.

Es importante recalcar que los dos polos opuestos del discurso se presentan en un mismo porcentaje 10.1% del total, los terroristas y Nick Furia, símbolo del poder militar norteamericano. El discurso ofrece un esbozo de la figura del enemigo colocando

imágenes pertenecientes al secuestro de uno de los aviones y a las de Osama Bin Laden junto a Al Qaeda celebrando el éxito del atentado por otro lado nos presenta la figura de un sector militar ofuscado, desesperado por el contraataque quien exige a su más representativo espécimen, el Capitán América, emprender la cacería de Bin Laden. Ambos temas forman parte de una prédica antibélica que se ofrece de primera mano en el discurso, la crítica apela a no poner en primera instancia la pérdida de vidas inocentes en medio de una guerra en la que no pidieron participar.

En un 9.09% del total, observamos la presencia de bomberos y voluntarios participar en las tareas de rescate, sin embargo todos ellos interactúan bajo la presencia del protagonista quien se muestra como uno de ellos, podríamos decir que en esta parte el discurso presenta una amalgama de ficción y realidad al ofrecer superhéroes y bomberos trabajando al unísono, pero en estas secuencias el héroe no usa su traje, así que la narración nos exhibe una correspondencia con los hechos reales de ese día que no derivan en la ficción totalmente, el discurso se torna perfectamente verosímil.

La bandera norteamericana esta presente en un 8.08% del total, hay que anotar que en este rubro también nos referimos a la presencia de los colores (azul, rojo y blanco) y las formas (barras y estrellas) de la bandera en diferentes objetos, en nuestro caso en el escudo del héroe y el traje oficial, en las dos últimas viñetas observamos que aparece la bandera, varias de ellas colocadas en postes de luz en todas las calles de Nueva York, lo que indica un epílogo patriótico a esta aventura.

En un 7.07% observamos la representación de los musulmanes en medio del desastre del 11 de septiembre, la imagen se da sobre un muchacho empleado de un minimarket que se topa de una manera casual con el héroe, más adelante es atacado por un hombre desesperado por la pérdida de su hija en el atentado, el héroe reaparece para salvarle la vida sin embargo el joven intercede por el agresor y trata de consolarlo. La idea de esta parte de la narración se basa en la recuperación y el retorno a la razón perdida, aquí se busca una interpretación que otorgue una diferencia entre el islam y el fundamentalismo, no buscando que los enemigos de antaño de las aventuras del Capitán sólo sean interambiados por extremistas islámicos, a pesar de ello es necesario acotar que este suceso sólo sirve de pretexto para que el héroe vuelva a ser un peón del gobierno y acepte la cruzada contra el terrorismo sin cuestionamientos ya que es necesario combatirlo, en todas sus formas, para volver a evitar que compatriotas se ataquen entre sí.

Finalmente sólo en un 3.03% se representan a los pasajeros de los aviones secuestrados, que es justamente con lo que empieza la historia, la imagen impávida, pasiva de los pasajeros es inquietante y estremecedora, a pesar que son sólo tres

viñetas lo importante es aclarar que son los encuadres iniciales del discurso, por lo que su contenido expresa y define el resto de la historia, convirtiéndose en un enganche bastante dramático y muy susceptible.

3. Números de viñetas en que aparecen locaciones relacionadas al atentado

Locaciones	No. viñetas
Zona cero: ruinas del WTC	**48**
Nueva York	**34**
Locaciones relacionadas a guerra (Afganistán)	8
Escenas del avión secuestrado	5
WTC antes de los hechos	4

Encontramos casi en la mayor parte de la producción (48.4%) la zona cero, las ruinas del WTC horas después de que colapsarán las torres gemelas, se nos expone las tareas de rescate, el encuentro de cadáveres, la actitud de bomberos, rescatistas y al mismo protagonista, esto muestra un discurso que es inmediato para hacer mella en la susceptibilidad del lector. Se muestra en todo lujo los daños producidos por el ataque, se redunda bastante en las expresiones de dolor y sorpresa que poseen los personajes que se desenvuelven dentro de las viñetas, se busca el impacto en la alta iconografía del dibujo.

Son 34 viñetas en las que se exponen gráficos de las calles de Nueva York circundantes al WTC, por ellas se expresa en mayor detalle la ausencia de las torres en la ciudad, además en estos mismos encuadres se describe el estado emocional del héroe y una secuencia donde un muchacho con rasgos físicos árabes es atacado.

En 8 viñetas la historieta nos muestra ciertas locaciones fuera de los Estados Unidos y del entorno del 11 de septiembre, la representación gráfica pertenece a la figura de Bin Laden y a la red terrorista Al Qaeda refugiados en una cueva dentro de una paraje desértico en Afganistán, las referencias a este país las encontramos en secuencias más adelante cuando al Capitán América se le pide viajar a *Kandahar*, una provincia de este país. Después de esto tenemos que las escenas del interior del avión son representadas en las primeros cinco viñetas de la historieta, es una secuencia corta pero bastante sensible donde se muestran a los terroristas y a las armas que emplearon para cumplir su cometido. Por último tenemos 4 viñetas que nos muestran una evocación al pasado donde la prédica visual ostenta el color y la vida de las calles de Nueva York el día 10 de septiembre del 2001, estas viñetas exponen puntos altos de drama dentro de la narración.

4. Números de planos en que actúan personajes y locaciones

Personajes/Protagonistas **Locaciones**	**Plano General**	**Plano Entero**	**Plano Americano**	**Plano Medio**	**Primer Plano**	**Plano Detalle**
Superhéroe: **Capitán América.**	23	5	1	12	19	14
Bomberos, policías, rescatistas.	10		2	1	1	
Víctimas	5			2	6	3
Terroristas/Culpables	5					4
Políticos						
Pasajeros de Avión	3					1
Musulmanes	3			5	2	
Bandera EEUU	2					
Ruinas del WTC	18					
New York	16					

El personaje principal, Capitán América, tiene una participación destacada en planos generales: 23, mientras que en planos enteros son 5, medios 12, en primeros planos 19, 14 planos detalle y 1 plano americano. Esto indica que el protagonista posee mucha actividad en la trama y es parte fundamental del mensaje, es situado dentro del contexto del desastre, la acción del espacio describe la zona cero, el plano general lo hace parte de la tragedia. Igual sucede con otros personajes (bomberos, policías, rescatistas) en sus 10 presentaciones en plano general, el discurso los hace parte de la misma ruina y miseria anteriormente descritas. La ruinas del WTC se exponen en 18 planos generales lo que acompaña a la producción marcar referencias directas al desastre. En general la mayoría de viñetas narran la acción en planos generales donde los personajes son situados para ser parte del contexto, los primeros planos son usados como piezas clave para agudizar la trama (por la expresión facial detallada del personaje), los planos enteros funcionan como transición a planos generales que reflejan la individualidad del personaje en un primer momento, para que después el ambiente lo sature y lo aplaste. Los planos medios nos sirven para la descripción física del héroe, de los terroristas, de Bin Laden y los planos detalles nos expresan pequeños lapsos de tiempo que son precedentes al clímax de la secuencia. Sin embargo la narrativa gráfica se realiza en planos que describen la actitud de personaje principal.

5.2 Resultados

En esta parte del análisis ofrecemos una síntesis de los resultados obtenidos en el modelo de estudio de las tres variables aplicando los indicadores ya desarrollados en el análisis de discurso, cada uno de estos instrumentos representan una herramienta importante que nos lleva a la comprensión global del discurso iconográfico de la primera parte de la historieta del Capitán América.

5.2.1 La ideología.

Para Van Dijk, el elemento crítico de una noción tradicionalista de ideología se asocia con los conceptos de poder y dominación: *"(…) Como la clase gobernante, de cualquier forma que se defina, controla los medios de producción, incluyendo los medios de (re)producción de ideas – especialmente la política, los medios de comunicación, la literatura y la educación – también puede hacer que sus ideologías sean relativamente aceptadas por los gobernantes como el conocimiento indiscutible de la forma "natural" de ser de las cosas."*[30]

En nuestro análisis, el instrumento acorde para esta manifestación de la "forma natural" de las cosas en cuanto a la reproducción del conocimiento perteneciente a los acontecimientos del 11 de septiembre se produce en las historietas. Sabemos que dicha manifestación icónico-textual alcanza el estadio de medio de comunicación de masas cuando es reproducida en ejemplares múltiples revistiendo un interés sociológico.

El uso de un personaje como el Capitán América luciendo como el abanderado de la respuesta al 11 de septiembre reviste su carácter ideológico parecido al de la Segunda Guerra Mundial, sí en esa época el Capitán se enfrentaba a alemanes y japoneses ahora la amenaza se centra en terroristas islámicos, exactamente en la figura de Bin Laden y todo lo que representa: el odio de Oriente Medio hacia los Estados Unidos, contra ello y todas sus manifestaciones es lo que en esta nueva etapa del héroe se debe combatir. Sin embargo esta respuesta se produce dentro del eco de los demás medios masivos, como la televisión, quienes en su discurso no se encargaron de conocer al enemigo, sino de satanizarlo y hacerlo imponente y maligno, para así justificar cualquier acción posterior, reclamando una vuelta a la racionalidad a partir del incronguente camino de la guerra.

[30] VAN DIJK, Teun. *Ideología, Un enfoque disciplinario*. Barcelona, Gedisa Editorial, primera edición, enero 1999; página 15.

5.2.1.1 Gestuario

Dentro de este rubro hemos analizado el valor de comunicación en base de la expresividad corporal del protagonista, lo cual forma parte de la *autorepresentación* positiva. La primera secuencia nos conduce hacia una actitud *reflexiva*, la historieta comienza con una narración en voz *en off* a través de cartelas donde se describen los instantes anteriores al secuestro de uno de los aviones, la presencia de terroristas en los aviones y de la representación del detalle de una navaja brillando en la oscuridad ofrecen de primera mano la representación del *ellos*, de los perpetradores, del enemigo. En primera instancia el discurso busca que estas representaciones mentales (formas específicas de conocimiento y opinión que conducen a la persuasión) estén instaladas en el lector, por lo que tendrán la tendencia a actuar de acuerdo al interés del grupo dominante, del autor y el grupo editorial, Marvel Comics, que en este caso podría traducirse en el justificante del desenvolvimiento en la respuesta del héroe y su aprobación de la política exterior norteamericana al no criticarla o combatirla.

En la siguiente secuencia observamos que esta tendencia no cesa sino que se hace más fuerte, el mensaje visual comienza a establecer una correspondencia con la realidad y a jugar con el imaginario social, se describe al autor intelectual del atentado del 11 de septiembre, Osama Bin Laden, el lugar físico en donde se esconde, una cueva en Afganistán. En esta parte en particular se sigue remarcando la figura del enemigo: *expectante* en un primer momento, *lleno de júbilo* una vez que se conoce del éxito del atentado, *complacencia* por parte de la cabeza terrorista y *triunfalismo*, finalmente, al levantar un rifle con la mano derecha seguido de sus correligionarios en señal de triunfo. Lo destacable en esta secuencia es la preponderancia que se le da a la figura de Bin Laden, su ubicación en el centro de todos los encuadres le da una posición de liderazgo donde el mensaje visual indica un voto de confianza a los señalamientos y cuestiones provenientes de la Casa Blanca, el Pentágono y la televisión sobre Bin Laden y su culpabilidad en el 11 de septiembre. El enemigo oficial es establecido en primer plano, su presencia constituye la utilización de la indignación para el enganche del lector, logrando que su sola existencia en el discurso se convierta en el justificante válido para todas las actitudes que se tomen a favor de las acciones del gobierno norteamericano contra Afganistán y la planeación de la estrategia de combate contra el terrorismo internacional, en otras palabras, el primer espaldarazo del Capitán a la administración Bush.

La presencia del protagonista se concibe dentro del uso del lenguaje cinematográfico, el artista emplea diversos “movimientos de cámara”, en el análisis de discurso hemos establecido esta manera de viñetas como un montaje espacial, el

acercamiento o alejamiento del objeto de interés proveniente del desarrollo de la trama. Dentro de un ambiente de ceniza y polvo, con el transcurrir de las viñetas, el héroe va emergiendo mostrando un porte gallardo y elocuente como respuesta al atentado, es decir, no se deja abatir, no busca la fama o la gloria, no se presenta en medio del desastre con su uniforme de barras y estrellas, todo lo contrario, vestido de civil, pasa desarpecibido entre los bomberos, policías y rescatistas. La representación gráfica lo muestra como una sombra no visible en medio del polvo y las ruinas del Centro Mundial de Comercio, la ubicación del protagonista denota soledad en medio del espacio definido por los diversos tonos de gris como *triste y dramático*. Las actitudes mostradas en el discurso van desde la *pesadumbre* al inicio de la secuencia, pasando por la *derrota* y terminando en el *abatimiento* (viñeta 19) connotado por la postura corvada que representa el protagonista.

Una vez hecha esta introducción a la figura del protagonista, el discurso esta presto para mostrarnos la figura entera. Dentro de una toma subjetiva observamos como esta vestido el Capitán América: de civil, polo blanco, jeans azules, porta guantes y una mascarilla. Su físico muestra una excelente condición atlética, cabello rubio, tez blanca, caucásico y ojos azules, lo destacable de esta secuencia es que en las cinco primeras viñetas observamos una *construcción del alma*[31] del Capitán América, actitudes de *reflexión* son percibidas mientras vemos su afán por encontrar sobrevivientes, en un plano detalle sus manos se muestran magulladas, llenas de heridas y sangre lo que denota varias horas de trabajo, esto demuestra *solidaridad*, finalmente encuentra a una persona pero resulta ser un cadáver con lo que se da la *decepción* y un regreso a la pesadumbre. Una vez completa esta construcción el artista nos muestra la identidad del personaje a través de una pequeña secuencia de tres viñetas, en donde se observa al héroe abatido, la toma se reduce en un intempestivo primer plano donde el protagonista se saca la mascarilla y se limpia el sudor de la frente con la mano derecha mostrando parte de un tatuaje en el brazo, el siguiente encuadre dentro de un plano detalle nos muestra el tatuaje completo: *Steve Rogers*, la identidad del *Capitán América*. La aparición del héroe se da de una manera casi épica, remarcando en su importancia y su personalidad dedicada, solidaria, lo que nos remite al estereotipo del héroe del western, callado, sobrio, maduro cuya identidad es revelada por detalles que casi no son percibidos, sólo por quienes lo conocen bien, sus más cercanos. En nuestro caso, para los seguidores de la serie y del héroe, dicha cercanía nos acerca a la figura del personaje ya que forma parte de

[31] Umberto Eco usa este término dentro de su análisis del mensaje de “Steve Canyon”, dibujado por Milton Caniff donde en el desarrollo de la primera entrega del comic se despierta el interés, el entusiasmo y la complicidad del lector.
ECO, Umberto. *La Estructura Ausente*. España, Editorial Lumen, quinta edición, 1994; página 153.

un código conocido sobre ideas de patriotismo, solidaridad y la defensa del inocente, es decir nos convertimos en sus *íntimos*, los *sidekick*[32], para quienes por primera vez se acercan a la figura del Capitán encontrarán un elemento iconográfico que alude o clama ser un especie de santo, un salvador, un personaje con atributos canónicos, cuya virtud es expresada por el artista a través de un dibujo sumamente detallista.

Siguiendo con las viñetas, la interacción del superhéroe con otros personajes se basa más en el contacto verbal que el visual, Rogers no desea mirarles a la cara y baja la mirada avergonzado, con esto se da una actitud más en la que el sentimiento de culpa se hace presente. El superhéroe no pudo hacerle frente al 11 de septiembre, este tipo de discurso se reproduce de igual manera en la historieta de *Amazing Spiderman*. Por otro lado, la actitud del rescatista corresponde a la de *apoyo* y *auxilio*, en una viñeta coloca la mano izquierda sobre el hombro del héroe cuando éste cae en el más profundo *abatimiento* sentimental al relatar como vio a dos personas lanzarse al vacío desde una de las torres. Sin embargo esta actitud de pesimismo cambia, al interrogar al rescatista sobre lo que ha visto en la televisión, se da concentración, seriedad y reflexión en Rogers, sobretodo en la medida en que especialmente pregunta por el culpable: *"¿lo saben ya?"*, se hace una alusión crítica al papel de los medios y del mismo gobierno donde su accionar lento en la búsqueda del culpable genera dudas e incertidumbre, dedicándose sólo a lucrar con lo ocurrido y no informar. La afirmación que hace el héroe ante esta respuesta remite a una actitud bélica que apoya, pero que aún no parece formar parte, destacando que su papel esta primero con la gente, el pueblo y los sobrevivientes al desastre.

En la siguiente secuencia observamos la inclusión de un nuevo personaje que encarna el poder militar del gobierno de los Estados Unidos, Nick Furia, agente secreto de una organización secreta de espionaje y superior en rango del Capitán América, entre ellos se establece una relación áspera y violenta hasta el punto del contacto físico violento, por lo que el discurso declara el *rechazo* a las aspiraciones militares bélicas del gobierno, en este caso le piden al superhéroe participar en una incursión en Afganistán con el fin de atrapar a Bin Laden lo cual rechaza, presentando una antítesis a su declaración anterior: *"es la guerra."*

Esta dualidad en la actitud del héroe consiste en crear una posición en la que la historia no lucre con la acontecido, que no ostente tintes oficialistas, además de mostrar una nueva faceta del héroe y apartarse de las críticas basadas siempre en que sus aventuras están definidas dentro de un paroxismo patriótico norteamericano. El propósito de Rieber y Cassaday en este aspecto parece tener un resultado medio,

[32] Fue en la *Golden Age* que se creó el concepto de *sidekick*, es decir, el ayudante juvenil del superhéroe. Este concepto se explotó ampliamente en los sesenta, pero fue en 1940 cuando se introdujo con el primero de todos ellos, Robin, el compañero de Batman, en *Detective Comics* # 38.

apartar al superhéroe del yugo militar y declararse ajeno al mismo es concebir su esencia como humano y ciudadano antes de ser sólo tecnología militar o un arma de guerra, pero en sus declaraciones manifiesta que se trata de una guerra, hace eco de la declaración contra el enemigo oficial y no ofrece una autocrítica a la política exterior violenta de su país.

Las actitudes percibidas son la de *pesadumbre* mientras Rogers sigue con las labores de rescate, *concentración* y *enojo* dentro de una locución bastante imperativa de Furia hacia el Capitán, para pasar de inmediato a la *cólera* y la *ira* del protagonista al reclamarle a su superior que lo quiera mandar a la guerra en un momento en que todos sus esfuerzos son requeridos para encontrar sobrevivientes, esto deja en alto la autorepresentación positiva, recordemos que concebimos al Capitán como la figura plástica cuya cualidad de signo contiene una función evocadora al *standard* de la sociedad norteamericana.

La remembranza a la vida anterior al 11 de septiembre no se hace esperar, el protagonista en su recorrido por las calles de Nueva York se encuentra con un objeto que le sirve como elemento causante de este flashback, una bicicleta tirada en medio de la calle. El héroe saca a flote sus actividades del día 10 de septiembre, aquí la imagen cambia en el aspecto del color, alejándose del gris claro predominante en el ambiente, característico de las secuencias anteriores, para pasar a los tonos cálidos que generan confianza, alegría y tranquilidad.

El intento en esta parte es representar el quehacer diario de la ciudad: personas corriendo a sus trabajos, atletas, estudiantes, etc.. Finalmente se termina esta evocación, se da una vuelta a la realidad, el fin de la secuencia contempla una comparación, como ya habíamos dicho en el análisis del discurso, se establece un *"antes de"* y *"después de"*. En medio de la *autorepresentación positiva*, se nos ofrece una visión feliz de Norteamérica antes de los atentados del 11 de septiembre.

De inmediato se nos muestra la secuencia más emotiva de la historia, se observa a Steve Rogers detenerse y observar el vacío que han dejado las torres, a la vez que observa el escudo emblemático del traje del Capitán América. El protagonista en medio de la calle denota una inmensa soledad, presenta la actitud de *dolor* en toda la secuencia: dentro de un plano detalle, cierra los ojos y baja la mirada, la actitud descrita se agrava al dejar caer las cejas, abrir los ojos y mostrar cierto brillo que da la impresión de propensión al llanto, el discurso completamente susceptible muestra a un superhéroe *vulnerable* y *derrotado*.

La aparición del escudo es un acicate para el autocuestionamiento del personaje, todo ello se remite a sí el superhéroe podría seguir siendo el defensor de Norteamérica. El mensaje de aflicción es claro, esta representada la pérdida de una

parte de la cultura norteamericana, percibida por el héroe desde un punto de impotencia que lo conduce a la depresión más profunda.

La última parte de la historia, el protagonista se ve obligado a colocarse el traje y servir a los propósitos del gobierno, en las cercanías de la zona cero, el héroe protege a un joven árabe-americano de un ataque homicida perpetrado por parte de un hombre que ha perdido a su hija en el atentado. Se produce una interacción violenta entre los personajes en la que incluso interviene el superhéroe, coloca su escudo logrando que el arma del agresor se rompa y se haga daño a sí mismo. Las actitudes percibidas al final del discurso gráfico son las de la *pesadumbre* en el héroe y los demás personajes al inicio, *cólera*, *enojo* por parte del agresor, *sorpresa* de la víctima, *ira* en el homicida, *seriedad* y *concentración* en el Capitán América al prevenir el incidente, finalmente, la *reflexión* y *reconciliación* de todos los personajes.

Hay que anotar que esta escena se nos muestra muy típica, el superhéroe símbolo de una nación salva al desvalido e indefenso, pero a su vez contiene bastante emotividad, vemos al Capitán América dirigirse al tendero de procedencia árabe y le manifiesta que quizás no sea bueno que se encuentre deambulando por las calles de Nueva York a altas horas de la noche, el tendero le contesta en actitud orgullosa y bastante defensiva que su nombre no es *Osama*, en referencia a Bin Laden y que su padre ya nació en esa calle. La separación entre el islam y el terrorismo fundamentalista, que trata de hacer el discurso parece quedarse en la buena intención, la prédica sensiblera no ayuda a dilucidar las diferencias a la vez que no expresa alguna referencia lógica o coherente que explique o establezca un marco en donde se consiga indagar el *por qué* del suceso.

Como producto de la experiencia del héroe, la historieta nos ofrece un conjunto de actitudes donde en general se invoca a la *reflexión* y al *orgullo patriótico* dentro de un marco que expone miseria, ruina y dolor, con pocos golpes de efecto dramáticos, el dibujo destaca por su carácter bastante detallista y su extraordinaria correspondencia con la realidad en locaciones y personajes.

5.2.1.2 Expresión Literaria

En primera instancia encontramos que el tratamiento gráfico del texto se dedica al énfasis de ciertas palabras y frases en negrita, por ejemplo en la tercera secuencia palabras claves dentro de la prédica como ***hope*** *(esperanza),* ***faith*** *(fe), then nothing else* ***matters*** *(entonces nada importa), they´ve* ***won*** *(ellos ganaron),* enmarcan un sentido retórico que adorna la locución haciéndola más sensible, señalando la representación del enemigo y las diferencias con el Nosotros, el héroe, el portador del discurso, comienza una prédica orgullosa que advierte el poder del nuevo enemigo al que se enfrenta Norteamérica.

La secuencia cinco presenta dentro de una alusión a Bin Laden presenta el resalte en los siguientes textos: *Do they* ***know****, yet? (¿lo saben ya?), they´re still calling him a* ***suspect*** *(ellos lo siguen llamando sospechoso), They say there´s no* ***evidence*** *yet (dicen que no hay evidencias todavía), they say they want to be* ***sure*** *(dicen que quieren estar seguros), we have to be* ***sure*** *(tenemos que estar seguros), this is* ***war*** *(es la guerra),* el señalamiento del culpable, responsable del sufrimiento de una nación y enemigo número uno de América se refuerza mediante las expresiones verbales del héroe y el levantamiento de su voz en palabras como sospechoso, evidencias y guerra, la locución en adornada con una prédica belicista.

Más adelante encontramos alusiones antifundamentalistas que señalan directamente a la noción de la yihad islámica correspondiente a la del sacrificio y el martirio: *Is this your* ***offering*** *to your God? (¿es ésta su ofrenda a su Dios?), Your* ***worship****? (¿su reverencia?), You* ***prayer****? (¿su oración?),* ***butchers*** *(carniceros),* las palabras en negrita señalan hasta donde el héroe pone en duda el concepto de martirio[33] que representa la lucha de los musulmanes contra los infieles exteriorizada a través del suicidio y el asesinato, el Capitán América no logra entender la lógica de una religión y tampoco se preocupa indagar en ello, la omisión constante a una explicación lógica que detalle la razón de esta alusión, responde a una tendencia iracunda que representa las emociones iniciales al atentado.

En la última secuencia encontramos resalte en palabras que manifiestan la actitud ya no del civil Steve Rogers, sino del *soldado*, del *militar* Capitán América lo que demuestra cierta prodigalidad en el mensaje patriótico, asumiendo una *autorepresentación* positiva que raya con la belicosidad y el desarrollo de una

[33] *"Muchos de los eruditos islámicos (…) señalan que shahid es aquel que resulta muerto a consecuencia de opresión o persecución. Cualquiera que muera en una batalla defendiendo su tierra o luchando contra el mal merecen formar parte del colectivo de shuhada. Los shuhada se atienen a las enseñanazas del islam sobre la guerra justa, y ello exluye dañar a mujeres y niños, a la vez, que según ciertas autoridades, excluye los casos de suicidio. El Islamic Desk Reference define al mártir como alguien que "sella su creencia con la propia muerte"."*
DAVIS, Joyce M. *Mi cuerpo es un arma.* Argentina, Ediciones B, primera edición, febrero 2004, página 24.

respuesta al 11 de septiembre: *"We can **hunt them down**" ("Podemos perseguirlos"), "We can scour every **bloodstained trace** of their **terror**" ("Podemos limpiar cada rastro de sangre de su terror."), "We can turn every stone they´ve **touched** to dust, and every blade of grass to **ash**" ("Podemos convertir cada piedra que hayan tocado en polvo y cada brizna de hierba en cenizas.")*, el discurso busca un consenso en el apoyo a futuras acciones militares, el mensaje se vuelve ambiguo, juega entre los planos de lo permisible por la moral y los derechos humanos, a la vez que busca satisfacer a un sector que desea la cabeza de Bin Laden y el apoyo a la *"doctrina Bush"*, sin embargo conserva su finalidad inmediata en determinar *quién* es el enemigo y *qué* daño ha causado.

Más adelante se desarrolla el discurso final, teniendo en cuenta que el atentado surgió en Norteamérica era entendible y previsible que el mensaje sea sumamente patriótico, pero el desarrollo de dicho mensaje se manifiesta bastante ambiguo, abarcando tópicos como e terrorismo, las razones de atentado, sin establecer un rumbo para el juicio o la argumentación que lleven a esa *búsqueda de la razón perdida* a la que tanto exhorta el héroe: *"We´ve got to be **stronger** than we´ve **ever** been ("Tenemos que ser más fuertes de lo que nunca fuimos…"), As a **people**. As a **nation**. We have to be America. Or they **won**." ("Como pueblo. Como nación", "Tenemos que ser América.", "O habrán **vencido**").*

Sabemos que los recursos retóricos implican dar colorido a los enunciados. En nuestro análisis hemos observado que en el discurso imperan las metáforas y la hipérbole en casi todas las secuencias.

Estos recursos retóricos, como la metáfora, podríamos definirlos como la representación de comparaciones emotivas en las que se busca un apego susceptible del lector al mensaje, llegando al caso de una adjetivación en la primera secuencia: *"Ahora eres parte una bomba"*, donde se traduce el temor de la víctima del secuestro, igual encontramos casos de exclusiva comparación que hace referencias al fanatismo religioso: *"puñado de hombres con ojos hambrientos"*, se establece una alusión directa al fundamentalismo islámico y a sus funestas consecuencias como parte de la representación de *Ellos*, el nuevo enemigo*: los fanáticos*. Se establecen metáforas que hacen referencias al atentado y a su interpretación, por ejemplo hemos descrito anteriormente de cómo el artista Cassaday había hecho un recorrido por la zona cero el mismo 11 de septiembre, Rieber parece reflejar dichas escenas: *"enterramos nuestra fe en las tinieblas".*

Del mismo modo el uso de metáforas y la hipérbole, recurso que tiende a la exageración para resaltar lo que se quiere decir, implican alusiones violentas que buscan mostrar la crudeza del enemigo, su poder siniestro que si no es sofocado

puede expandirse: *"hemos visto lo que hay detrás de ustedes… las puertas del infierno"*, una clara alusión a las intenciones de los terroristas musulmanes de desatar una Tercera Guerra Mundial, aunque sabemos que las intenciones de los terroristas suicidas era castigar a los Estados Unidos por su apoyo a Israel y por creer que Norteamérica es *"enemigo del Islam"*, se observa el rumbo hiperbólico de la narración.

Dentro de un flashback observamos una metáfora que revalora de una manera sensible al país antes del atentado: *"Ayer… cuando el sol aún podía brillar… sobre nosotros."*, finalmente la prédica verbal establece como epílogo la declaración de orgullo norteamericano en base de un uso de la hipérbole y la comparación: *"tenemos que ser más fuertes… de lo que nunca fuimos" "Unidos por un poder que ningún enemigo de la libertad puede entender."*

Por otro lado el desarrollo estilístico busca desentrañar los usos poético y lúdico en el mensaje, estos detalles definen y adornan a los personajes, la situación o el contexto, la tendencia del discurso es a buscar el mensaje personalizado, la identificación del lector y la inclusión del héroe en el mensaje. Igual que en nuestro análisis anterior aquí se remarca, reitera, generaliza y exagera en la descripción del enemigo, la visión del pueblo árabe-americano, la repuesta ante el 11 de septiembre, la acción militar, la culpa y las víctimas del atentado. En toda la aventura los recursos estilísticos usados son:

- La universalización: se apela al uso de "todos", *"tenemos que ser fuertes…"*, *"tenemos que estar seguros…"*, *"el sol aún podía brillar sobre nosotros…"*, *"vamos a sobrevivir a esto, nosotros el pueblo… somos el Sueño Americano."*
- Tópicos: son expresiones de pobre significación que aparecen como formas trilladas y lugares comunes: *"y en alguna parte del mundo…", "es la guerra", "esto era otro mundo"*.
- Redundancia: se hace uso de este recurso para lograr una comprensión y aceptación del mensaje. Puede tener esta secuencia: se dice lo que se va a decir; luego se dice y finalmente se concluye con lo que se ha dicho: *"esta vez, esta vez, que no sea, que no sea, demasiado tarde…."*
- Personalización: es el ejemplo de la segunda persona o de algún atributo para identificar al destinatario: *"No importa adónde creías que ibas hoy. Ahora eres parte de una bomba."*
- Inclusión: el emisor se incluye en el mensaje de acción: *"ya dormí ayer, no estaba aquí", "ví a un hombre y una mujer… saltaron* [de las torres] *de la*

mano.", "hemos visto lo que hay tras de ustedes, las hemos oído abrirse a gritos, las puertas del infierno."

- La pregunta: puede darse una interrogación de duda, de comunicación, de súplica, de reconocimiento. Con una pregunta se puede iniciar un discurso: *"¿Cómo pasó esto?", "¿es éste el rostro de su Gran Satán? ¿su oración? ¿su reverencia?".*
- Exageración: el discurso político es de exageraciones para sobredimensionar situaciones, acciones, denostar personajes: *"tenemos que estar seguros, es la guerra".*

Entre las alusiones que hace el discurso presentamos: los vuelos secuestrados, la sensación de terror y miedo de las víctimas, cifras del atentado, la autorepresentación positiva del *Nosotros* y la representación negativa del *Ellos* los asesinos fanáticos que matan en nombre de Alá, el enfatizar la posición errónea de la yihad y sus conceptos de martirio, la visión de una Norteamérica próspera, pacífica y cordial antes del 11 de septiembre, el patriotismo, la violencia xenofóbica como consecuencia del atentado y el orgullo nacional como la respuesta. Entre el uso de adjetivos encontramos los siguientes:

- *Eres una bomba*: alusión al papel de los pasajeros en los aviones secuestrados.
- *Fuertes*: papel de los ciudadanos de Nueva York y norteamericanos frente al 11 de septiembre: "tenemos que ser fuertes… más de lo que nunca hemos sido".
- *Sospechoso*: calificación a Osama Bin Laden.
- *Carniceros*: referencia a los terroristas, a los extremistas, a los autores del atentado y al mismo Bin Laden.
- *Chico duro*: alusión a la gran voluntad de un muchacho árabe-americano de no dejarse intimidar frente al héroe.
- *Enemigo*: todo tipo de fundamentalismo, a quien tome la vida de inocentes y amenace a la nación. También califica al mal que produce desazón en el corazón del pueblo y los hace caer en la desesperación provocando la ira de asesinar al prójimo.

5.2.2 Recursos Gráficos

En la historieta observamos en las tres primeras secuencias una tendencia general a prescindir de algunos de estos elementos que Umberto Eco califica como *artificios convencionales* (tal y como lo vimos en nuestro análisis anterior): los portadores o los que originan el contenido ideológico (globos, líneas cinéticas, onomatopeyas, sin embargo aquí encontramos al *personaje estándar* sobre el que se desarrolla la historia, en sus actitudes y mensajes esta basado el contenido principal de la historia, desempeña el papel de narrador y protagonista participando en ella en casi toda la producción iconográfica tal como señaláramos en el análisis de contenido.

Durante las tres primeras secuencias se observa que la ausencia de onomatopeyas y líneas cinéticas conducen la narración en un tono solemne, generando una sensación de vacío a través de lo que podríamos llamar *el silencio*, la historia carece del mensaje destemplado, característico de la acción propia del comic de superhéroes. Esta sensación del tipo nihilista, hace que el discurso sea bastante depresivo en estas primeras secuencias, llevando al lector dentro de un viaje severo y desmoralizado, buscando el apego sensible antes que nada.

El gran detalle del dibujo nos conduce por la narración dentro de una lectura sumamente pausada donde muchas veces el hilo conductor solo esta determinado por la narración a través de las cartelas, en la primera secuencia sólo dos cartelas indican la narrativa: prólogo y epílogo en la que se destaca una cierta división de la prosa con propósitos retóricos en el mensaje:

"No importa adónde creías que ibas a ir hoy…

ahora eres parte de la bomba.".

En la segunda secuencia el uso de las cartelas se manifiesta de una manera especial sin acompañar a las imágenes sino entre los espacios en blanco de las viñetas lo que pone el texto en bastante relieve, subrayándolo. Barbieri en el estudio de una página de la historieta de Dino Battaglia, *"Rey peste"*, nos habla del uso que hace el artista del blanco: *"Desde el punto de vista narrativo, esta línea blanca entre las viñetas tiene una función de separación espacial y de demarcación temporal, lo que se sitúa a la derecha o debajo de una línea blanca es posterior a lo que se sitúa a la izquierda o encima. (…) Hay, en resumen, imágenes a las que se atribuye importancia a través de su extensión en el blanco de la página, y otras a las que se atribuye por su comprensión respecto del blanco de la página."*[34] De esta manera el mensaje se hace mucho más receptivo, la prédica textual es enfatizada por el espacio

[34] BARBIERI, Danieli. *Los lenguajes del comic*. España, Editorial Paidós, primera edición, 1993; paginas 170 - 173.

de relleno en blanco a su vez que repiten o revaloran la imagen en los encuadres, cumpliendo la función de esbozar la figura del enemigo dentro del nivel iconográfico y lingüístico: imágenes que muestran las más importantes características del adversario, indumentaria musulmán, turbantes y túnicas, portan rifles, se ocultan en cuevas dentro de parajes desérticos, mientras que el texto en prosa partida en versos parece expresar las emociones de cada una de las víctimas: *"Y en alguna parte del mundo / Un puñado de hombres con ojos hambrientos se sientan alrededor de una radio / O un teléfono." "Veinte minutos / Cuatro mil asesinatos después / Alaban a Dios por la sangre que mancha sus manos."*, para Barbiere para que toda historia épica se respete, es decir toda *gran saga*, el instrumento privilegiado es la palabra -aunque la imagen también posee un papel importante- la cual debe contener un aliento retórico expresado en discursos estructurados que aparezcan como si fueran divididos en versos.

En la tercera secuencia encontramos un uso similar en las cartelas con la diferencia que éstas se encuentran dentro de la imagen, sin encuadre se vuelven parte del espacio, son palabras que además de *concernir* a la historia están *en* la misma, como si fueran diálogos con la diferencia que no lo son, sino que representan la exteriorización de los pensamientos del personaje, el *monólogo interior,* ya que estamos observando al protagonista desenvolverse en la narración. El tratamiento que se le da a la obra es cinematográfico, el equivalente es la voz de un narrador externo, en este caso posee una función propia que la de énfasis o subrayado del mensaje gráfico.

En estas secuencias el papel del color es importante, se observa en primera medida el tono gris en la representación de los ocurrido en el secuestro de uno de los aviones, el ambiente que da inicio a la historia es dramático, tenue y siniestro mostrando al final la sensación de amenaza con la cuchilla en un destaque de su brill con un fondo oscuro. La segunda secuencia muestra un color de ambiente marrón rojizo que connota paraje desérticos, luego se da un retorno al ambiente oscuro que representa el interior de una caverna, en esta secuencia se produce un nuevo destaque de color en la figura de Bin Laden donde el contraluz crea una especie de aura dorada alrededor lo que connota el esbozo de la figura maligna como la representación del *Ellos*: el enemigo.

Finalmente la historia nos remite a la locación de la zona cero, las ruinas del Centro Mundial de Comercio, la representación simbólica de estas escenas responde a la experiencia de uno de los artistas, Jhon Cassaday hizo un recorrido por las zonas aledañas a la catástrofe el mismo 11 de septiembre, su experiencia hace que decore las escenas dando la impresión de que todo se desarrolla dentro de una *tormenta de*

polvo y ceniza donde la visibilidad es casi nula (viñetas 14-18). Esta representación simbólica en el ambiente la vamos a encontrar en todas las secuencias a excepción del desenlace donde los colores cambian a los patrióticos, rojo, blanco y azul en la fugura del superhéroe vistiendo un traje que emula a la bandera de Norteamérica.

A partir de la secuencia cuatro se producen las locuciones, el uso de los globos, la interacción verbal entre los personajes, sin embargo las onomatopeyas siguen siendo nulas, por lo se descarta el sonido de ambiente, esto le otorga un aspecto ceremonial a la narración.

En el principio de la secuencia cuatro el uso de las cartelas y los primeros planos y detalles son usados para el esbozo del héroe, la construcción de la figura del protagonista, el uso del contraluz y las sombras le otorgan un aire dramático, en especial las tomas subjetivas logran este efecto sobretodo cuando el personaje encuentra un cadáver en la zona cero.

El uso de globos es escaso, siendo sólo utilizados para las interacciones entre los personajes, incluso la locución es restringida solo para la inclusión de frases o tópicos, lo que impera en esta secuencia es la narración gráfica en la que Cassaday es un artista, usando el lenguaje cinematográfico de planos, contraplanos, *travellings*, acercamiento o alejamiento del objeto de interés logra que el texto sea sólo un accesorio para enfatizar en la actitud del protagonista, siendo en algunos casos prescindible.

La viñeta 30 es un ejemplo de ello, muestra el uso del contraluz muy especial dentro de un plano general el relleno en negro sólo grafica las ruinas y fierros retorcidos además de los dos personajes parados en el centro del encuadre, mientras de fondo tenemos el ambiente de gris claro con imágenes de más escombros, lo que reproduce una escena lúgrube de la zona cero, cubierto de polvo y ceniza producto de la propia experiencia del artista y parte de una prédica bastante sensible a pesar de que la intención del guionista era en un principio no explotar el tema del atentado, la reproducción gráfica de la zona cero siempre tendrá tintes impresionistas.

La secuencia cinco mantiene las mismas referencias en el uso de los globos, el color, la iluminación, además de la ausencia de las líneas cinéticas y las onomatopeyas. Sin embargo aquí se hace un cese en la interiorización del héroe produciéndose un intercambio verbal más fluído entre los personajes donde las voces entrecortadas y las pausas definen el estado de ánimo negativo en el que se encuentran, estamos hablando de globos unidos por el rabillo, los cuales al pertenecer al mismo personaje, indican una pausa entre los entreactos.

La secuencia seis comienza de nuevo con la introspección el protagonista, el uso de las didascalias para el monólogo interior que interpreta la visión llena de compunción y cólera acerca de la presencia del enemigo en territorio americano, el asesinato de inocentes y el fanatismo: *"¿es está su ofrenda a su Dios? ¿su reverencia? ¿su oracion?, Carniceros…".* Al igual que en las primeras secuencias observamos el corte de la prosa de acorde a la sucesión de viñetas, lo que produce el efecto de que el discurso endurece el mensaje mientras el espacio en la viñetas se va ampliando mostrando el desastre en toda su extensión, teniendo un alcance susceptible que busca el apego afectivo antes de la crítica o el contraste de opinión.

Durante la secuencia siete encontramos un uso especial del color (aún la historia se desarrolla sin saltos o golpes de efecto dramático, no hay líneas cinéticas o onomatopeyas, tampoco el uso de globos, solo cartelas) en lo que respecta a la evocación al pasado, un flashback que señala la visión del Capitán América de un Estados Unidos próspero, tranquilo y triunfador, el color en estas cuatro viñetas sale de la constante del gris claro y se presenta con tonalidades de colores cálidos como el rojo, naranja y amarillo, dando la impresión de estar desenvolviéndose dentro de una mañana de sol radiante. El contraste posee un efecto estremecedor para el *continuum* infausto en el que se desenvuelve la narración, el regreso al polvo y la ruina constituyen una parte del mensaje que muestra lo que el enemigo ha arrebatado.

La secuencia ocho, como señaláramos anteriormente, es la más emotiva de la historia. Sin globos, cartelas, líneas cinéticas u onomatopeyas, nos muestra al héroe observar el vacío que han dejado las torres en la ciudad a la vez que observa su escudo emblema y comienza a llorar. En esta secuencia se produce un destaque de color en toda la página que deriva del propio escudo, los colores rojo, blanco y azul, los colores patrióticos destacan del gris constante en la secuencia. En cuanto la iluminación se nos presenta una luz de costado sobre el rostro del héroe, luz plano sobre el detalle del escudo que refleja brillo, en la última viñeta se da un contraluz sobre el protagonista, sobre él recaen las sombras y las penumbras que enmarcan la ausencia de las torres.

La última secuencia de la historia manifiesta un uso menos restringido de las convenciones semióticas, es decir que se observa la presencia de globos, didascalias y líneas cinéticas en los encuadres, sin embargo se omite aún el uso de la voz onomatopéyica, lo que le quita la intensidad al drama que insiste en alejarse de las convenciones de acción constante y mucho movimiento de los comics de superhéroes. Las líneas cinéticas se producen debido al desarrollo de una acción violenta, un muchacho árabe-americano esta a punto de ser asesinada por un

ciudadano que ha perdido a su niña en el atentado, las líneas simples describen la proximidad y la rapidez del agresor además de la sorpresa de la víctima.

La catástrofe es impedida gracias a la intervención del héroe, esta vez ataviado con el escudo y el traje azul, rojo y blanco. Se observa a partir de este momento la diferenciación del color, el héroe sale del gris claro para vestir los colores patrióticos mientras el agresor aún conserva la constante de las secuencias anteriores, connotativamente nos muestra que aún sigue experimentando las consecuencias del ataque, las diferencias se hacen más claras en los plano y contraplanos en el que se desarrollan las viñetas, finalmente la figura del Capitán América se alza dentro de un final donde el orgullo patriótico se exhibe como la respuesta ante el 11 de septiembre, cambiando el ambiente de un gris claro a colores más claros y cálidos como el naranja.

Al igual que en la historieta de *Amazing Spiderman*, la narración se aleja del histrionismo, la acción y el movimiento de los comics de superhéroes y destaca por la ausencia de sus convenciones que connotan el luto o el pesar que sugieren los artistas al tratar un tema bastante delicado que se convierte en el pretexto para el apoyo a las causas bélicas que se plantea el gobierno de Norteamérica.

5.2.3 El montaje.

La búsqueda del impacto gráfico esta implícita en la composición de las páginas a lo largo de la narración, esto se da a través del uso del plano general y el montaje de las viñetas a través del manejo del espacio. Los personajes no se encuentran individualizados sino que se desarrollan y desenvuelven dentro de diversos ambientes que esbozan su personalidad: el interior de un avión, parajes desérticos, el interior de una cueva, las calles de Nueva York y la zona cero.

Las figuras humanas aparecen alejadas en las escenas en donde se representa las ruinas o el trabajo de los rescatistas, bomberos o policías, siempre estos personajes son más pequeños que el entorno, en ello destaca la relevancia que se le da a la zona cero en particular.

Los puntos de vista varían de acuerdo con el desarrollo de la acción, sin embargo (al igual que en *Amazing…*) hay una preferencia por la *angulación horizontal,* que es el punto de vista de quien observa y representa cada escena, en estos casos puede ser el ojo o la cámara, si hablamos cinematográficamente, los que nos remite a que el mensaje que se otorga sea de una manera directa, sin cambios de vista. Toda la *autorepresentación positiva* como el orgullo y el patriotismo y la *representación negativa* como el dolor, el luto y la pena son presentadas a la altura de los ojos.

Igual observamos cierta preferencias por las tomas subjetivas en las que las miradas del personaje del comic se confunden con la del lector, produciendo altos niveles de identificación en la que el relato se transforma en un ritmo *voyeurista*[35] que pasa de tercera persona a primera, en el caso de ser meros espectadores, como ejemplo tenemos las viñetas 40, 41 en la que sufrimos un angustioso entierro por parte del Capitán o la secuencia 54-57 donde desde el punto de vista de Furia observamos la reacción de cólera de Rogers ante el pedido de cazar a Bin Laden.

El tiempo cronológico en la historieta se mantiene lineal, sin embargo las dos primeras secuencias se podrían considerar introductorias y se presentan como los hechos anteriores a lo que se va a tratar: el secuestro de un avión y a Bin Laden junto con Al-Qaeda dentro de una cueva pendientes de como se desarrollan los hechos del 11 de septiembre.

Pero durante las secuencias siguientes se mantiene la secuencialidad más simple que es el *paso del tiempo*, solo se da una evocación al pasado, los recuerdos del héroe acerca del día anterior al atentado.

Los encuadres se presentan en formatos rectangulares sin ninguna convencionalidad, los tamaños varían de acuerdo a la profundidad del impacto dramático que da el artista, demostrando una exageración visual en el contenido donde las viñetas ocupan páginas enteras describiendo la zona cero y las tareas de rescate.

Observamos que hay una preferencia por la colectividad en el trabajo de Cassaday, el uso de formatos rectangulares horizontales coloca a los personajes dentro de un espacio donde los hace parte de un todo, a diferencia del formato rectangular vertical que más que nada individualiza el contenido, aislándolo y generando expresiones como el *idealismo* y la *soledad*.[36]

Como ejemplo a la utilización de este formato podríamos citar la presentación de la figura del héroe al lector en la secuencia cuatro, viñetas 25, 26 y 27:

---

[35] *"(…) En todo caso, el encuadre diseñado como visión subjetiva opera una identificación de la mirada del lector del comic con la del personaje de la ficción. De este modo, el voyeurismo propio de todo lector se transmuta en voyeurismo de un relato en tercera persona a voyeurismo en primera persona, por mediación del punto de vista ofrecido por el dibujante."* GASCA, Luis y Román GUBERN. *El discurso del comic*. Madrid, Tercera edición, Editorial Cátedra, 1988; página 676.

[36] *"El marco rectangular original corresponde a la posición binocular ovalada, es decir, era horizontal. La soledad, el individualismo y el idealismo se hicieron presentes, variando su posición verticalmente. El marco rectangular horizontal desde entonces es expresión de lo social y lo estable (…) el marco rectangular vertical se enmarca en el espacio vacío que lo enfatiza y que es la característica diferencial de la denominada civilización."* PARODI, Fernando. *El espacio en la comunicación visual,* en: Comunicación: Revista de la Escuela de Comunicación Social. Año 1, número 40, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, UNMSM, julio/diciembre 2001; p. 60.



Expresión de individualidad: Secuencia 4 viñetas 25, 26, 27.

Sin embargo el formato que se da mayormente en las viñetas es del marco horizontal, como expresión de comunidad, de la relación entre personajes o simplemente para repetir el efecto de aislamiento pero con mayor énfasis y profundidad. En ello destaca el mensaje gráfico del discurso, la trama se centra en la reacción de un solo individuo, su modo de actuar será el hilo conductor, la guía para el razonamiento serán sus actitudes y opiniones. Como ejemplo a la utilización de este formato podríamos citar las siguientes viñetas:



Expresión de comunidad: Secuencia 2 viñeta 8, Secuencia 7 viñeta 70.



Relación entre personajes: Secuencia 2 viñeta 10, Secuencia 6 viñeta 52.



Efecto de aislamiento: Secuencia 7 viñeta 66, Secuencia 9 viñeta 98

El tamaño de cada encuadre se presenta conforme la necesidad del drama, pero en muchos de los casos la página muestra cierta homogeneidad entre mantener de 4 a 6 viñetas por página, habiendo casos en que se muestra sólo una viñeta que es donde se producen los golpes de efecto dramáticos: la descripción de la zona cero o la presencia del Capitán América vestido con el uniforme rojo, blanco y azul. El número de dos viñetas por página aligeran la acción y la hacen menos pesada en ciertas ocasiones, en esas secuencias impera el realismo de la situación gracias a la iconografía del dibujo.

De igual manera, el montaje define las viñetas claves en cada página reflejando su importancia o peso dentro de la misma, como ejemplo de ello tenemos las viñetas 23, 24 de la secuencia cuatro donde en el centro de la página se encuentran los encuadres que definen la actitud alterada del héroe al encontrar un cadáver. Así la

puesta en página hace énfasis en el tema principal: *no hay sobrevivientes*, incluso el texto entre las viñetas colocado entre el blanco de las viñetas, repite esta sensación con la expresión: *"too late" (muy tarde)* la cual por el fondo es subrayada.

En cuanto al enlace (como hemos explicado, la manera de articular y conectar viñetas) hemos encontrado que en todas las secuencias, se logra a través del manejo del espacio, un *travelling* donde la cámara parece acercarse o alejarse del objeto de interés para finalmente terminar en un gran plano general o en un detalle específico.

También se indica el uso del plano-contraplano que sirve para un desarrollo más fluído en la interacción del protagonista con los distintos personajes (rescatista, Furia, un muchacho árabe, un delincuente) además de una cierta descripción física de la figura del héroe en la que los detalles nos muestran cada estadio emocional (viñetas 26 y 27).

Observamos cierto enlace entre algunas viñetas a través de la visión subjetiva, donde se observa la acción en primera persona apreciando un movimiento casi animado, esto obedece a una analogía con la narración cinematográfica, tal como manifiesta Gubern: *"(…) En este ámbito, los comics y el cine comparten principios identificatorios y narrativos análogos, con la salvedad que la imagen en cine es iconocinética."*

A este aspecto obedecen las viñetas 20, 22, 40 y 41 de la secuencia cinco, donde el paso de una viñeta a otra indica cierto efecto animado:







Otro tipo de enlace consiste en pasar de un plano general a un plano detalle en algunas viñetas que generalmente actúan como el desenlace dramático de una secuencia o lo contrario se amplia lo suficiente para un mayor impacto.

Finalmente, se da el enlace a través de las cartelas. El monólogo interior se convierte en una constante y característica principal de las dos primeras secuencias, lo que le otorga al principio de la narración un carácter reflexivo que explicamos en el análisis de discurso.

Con respecto a la composición, la organización gráfica de elementos que conforman la viñeta, la explicamos dentro de cada secuencia:

- Secuencia 1: Dinámica en toda la secuencia, las líneas diagonales en las viñetas representan desequilibrio, amenaza y peligro. La composición se da estática en la viñeta introductoria a la secuencia, representando un momento de tensión preliminar, los tres encuadres siguientes muestran instantes de dinamismo donde el uso de la perspectiva reproduce las emociones ya descritas.

- Secuencia 2: Estática al inicio de la secuencia, suspenso. Dinámica después para mostrar el júbilo de los terroristas al saber del atentado, sin embargo presenciamos una constante: líneas verticales que ofrecen momentos de quietud y de suma tensión sin saltos o golpes de efecto.

- Secuencia 3: Estática, quietud y tensión en la zona cero, al final de la secuencia el encuadre muestra al héroe abatido y aplastado por el espacio. Las dos viñetas iniciales muestran una composición estática donde se indica una nueva locación. En las viñetas siguientes la composición se vuelve dinámica, líneas diagonales que cruzan el encuadre de izquierda a derecha creando una sensación de desequilibrio e inestabilidad, líneas quebradas y sin ritmo que expresan el caos y el desorden propios de la tragedia que se desarrolla en el resto de la secuencia. La base compositiva del último encuadre coloca al protagonista en un nivel inferior donde este espacio caótico lo aplasta.

- Secuencia 4: Dinámica en casi toda la secuencia para representar la zona cero. Caos y desorden. Estática en viñetas detalle para la tensión. Los diferentes tipos de planos van describiendo al protagonista, el formato rectangular vertical lo va individualizando, las viñetas siguientes

poseen líneas horizontales en el encuadre y los personajes se encuentran a los lados en actitud pasiva, lo que provoca quietud y tensión, la última viñeta nos muestra una composición caótica llena de líneas quebradas.

?? Secuencia 5: Dinámica en casi toda la secuencia para representar la zona cero. Individualización del protagonista para un recorrido a través de su estado de ánimo. Líneas diagonales que convergen cargando a las viñetas de una atmósfera de caos, las líneas se entrecruzan en el encuadre produciendo ruido, desorden y un ritmo quebrado que refleja estrés que le son propios al acontecimiento. Más adelante la composición en estos encuadres se presentan estáticas, líneas horizontales a los lados de los encuadres dan la idea de quietud, salvo en el primer encuadre donde la entrada del rescatista con la camilla produce cierta sensación de dinamismo pero esto se interrumpe con las tres viñetas siguientes.

?? Secuencia 6: Dinámica en casi toda la secuencia para representar la zona cero. Caos y desorden. Dinamismo en las viñetas, se muestra acción en las imágenes puestas en diagonal. Algunas viñetas en plano detalle se presentan estáticas para la tensión. Al inicio de la secuencia se da un cruce de líneas diagonales y verticales en las primeras viñetas que ofrecen un ritmo desíncopado de líneas quebradas reflejando perturbantes escenas, desequilibrio y miseria, se manifiesta una lectura lenta y pausada de izquierda a derecha para percibir toda la extensión de la catástrofe. Más adelante se ofrece una composición estática, líneas horizontales que provocan un clima de quietud y tensión entre dos personajes (Capitán América y Furia) después del drama. Los siguientes encuadres expresan una individualización de los personajes. La última viñeta de la secuencia es de grandes dimensiones y ocupa el largo de toda la página, a través de una visión en picado muestra la separación entre los personajes, la composición es dinámica, característica que sirve para la representación del caos en la zona cero.

- Secuencia 7: Dinámica en la primera viñeta, la toma oblicua junto a la perspectiva colocan el vacío que dejaron las torres sobre la cabeza del héroe mostrando pesadumbre y estrés en el mismo. La secuencia después se mantiene estática para indicar quietud y tensión, todas las viñetas presentan una composición y un formato homogéneo, el formato rectangular horizontal nos da la sensación de colectividad, la composición estática nos genera líneas horizontales y verticales, esto produce quietud, calma y paz.

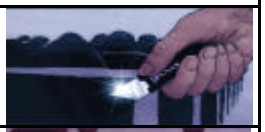
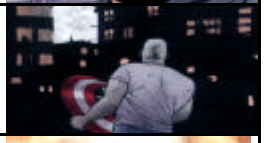
- Secuencia 8: Estática en toda la secuencia, representación de la quietud y el dolor del héroe. Bastante quietud, inamovilidad del personaje. Uno de los encuadres presenta una composición dinámica, líneas oblicuas que poseen el efecto concentrador de un círculo, esto toma como foco de atención el emblema de la estrella en el escudo del superhéroe. La última viñeta presenta una composición estática de líneas horizontales, el espacio simula la ausencia de las dos torres, esto nos lleva a que todo este *vacío* cae sobre el héroe, es una especie de carga emocional, de culpa. Se queda inmóvil observando el ambiente con el escudo en brazos.

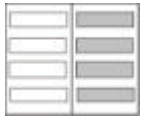
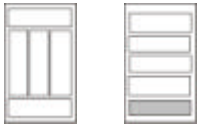
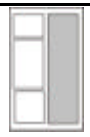
- Secuencia 9: Estática al inicio de la secuencia, suspenso y en el final los encuadres son pasivos y sin golpes de efecto pero se vuelven dinámicos en momentos de peligro. La homogeneidad en la composición estática de las viñetas nos muestra cierto parecido al de las secuencias 1 y 2 dentro de un sentido de remarcar el mensaje a través de la utilización de un código similar.

5.3 Cuadros Resultado

Presentamos una sistematización de todo lo analizado en los siguientes *cuadros resultado,* concebidos como un modelo práctico y manejable donde las tres variables son estudiadas en base a sus indicadores, del mismo modo en que se hizo en el análisis anterior. (Para una mayor comprensión de los datos obtenidos consultar las fichas de análisis en el Anexo 5).

Historieta	1. Ideología									
	Ideas o creencias compartidas que sirven para justificar los intereses de los grupos dominantes.									
Captain America # 1	**1.A. Gestuario**					**1.B. Expresión Literaria**				
	Gestos	**Interacción**			**Actitud**	**Rotulación**	**Recurso retórico**	**Recurso Estilístico**	**Alusión**	**Uso de Adjetivos**
		Descripción	**Contexto**	**Proxémica**						
Secuencia 1 (1-5)		Presencia de terroristas, secuestradores de los aviones, rasgos físicos árabes	Interior de uno de los aviones secuestrados, representación dramática de lo sucedido.	Interacción entre los terroristas, se levantan al unísono en actitud amenazadora, detalle de una navaja.	*Reflexiva* por parte del protagonista, que narra los hechos. *Pasiva* por parte de los pasajeros. *Agresiva* por parte de los terroristas.	———	-Metáfora: *"Ahora eres parte de la bomba".*	Personalización: *"No importa adónde creías que ibas hoy".*	Vuelos secuestrados para el atentado 11-S.	———
Secuencia 2 (6-13)		Terroristas, indumentaria musulmán. Osama Bin Laden, Al Qaeda	Desierto, una cueva, representación del escondite de Al Qaeda, Afaganistán	Interacción entre los individuos, compañía, grupo, Bin Laden toma una posición de liderazgo al ubicarse en el centro.	*Espectante* por parte de los terroristas. *Júbilo* en momentos del atentado. *Complacencia* de Bin Laden. *Triunfalismo* al alzar las manos.	———	-Metáfora: *"puñado de hombres con ojos hambrientos", "Cuatro mil asesinatos despues"*	-Tópico -Atenuación	-Osama Bin Laden -Al Qaeda -Cifras del atentado del 11 de septimbre	*"Ojos hambrientos"* Fanáticos Fundamentalistas
Secuencia 3 (14-19)		Héroe: sombra no visible en medio del polvo y las ruinas del WTC.	WTC, zona cero, horas después de la caída de las torres. Rescate.	Soledad del héroe en medio de todo el espacio triste y dramático, derrota al final de la secuencia.	*Pesadumbre* al inicio de la secuencia en medio de la zona cero. Derrota del héroe en la última viñeta, *abatimiento* en la postura.	En negrita: -esperanza -fe -importante -ellos han vencido	-Hipérbole -Metáfora: *"enterramos nuestra fe en las tiinieblas"*	-Pregunta: *¿Cómo pasó…?* -Universalización: *"tenemos que ser fuertes."*	-Actitud frente al 11 Sept. -Bin Laden -Al Qaeda -Terrorismo.	Fuertes: *"Tenemos que ser fuertes… más de lo que nuca lo fuimos."*
Secuencia 4 (20-30)		Ropa de civil polo, jeans, guantes y mascarilla, condición atlética, cabello rubio, tez blanca, ojos azules. Tatuaje: "Steve Rogers"	WTC, zona cero, horas después de la caída de las torres. Rescate.	Interacción visual con una víctima, intenta contacto físico, pero la víctima fallece. Interacción verbal con un rescatista, no hay contacto físico, el Cap baja la mirada.	*Pesadumbre*, *Reflexión* al inicio de la secuencia, *Activa* en las labores de rescate, *Sorpresa* y *Terror* al encontrar el cadáver. *Decepción* y *Verguenza* ante el rescatista.	———	———	-Redundancia -Inclusión: *"ya dormí ayer."* *"no estaba aquí."*	-Actitud frente al 11 Sept. -Esperanza por encontrar sobrevivientes.	———
Secuencia 5 (31-41)		Héroe: descripción anterior. Rescatista: casco, mascarilla, casaca. Todo color gris.	WTC, zona cero, horas después de la caída de las torres. Rescate.	Interacción verbal y visual entre el héroe y el rescatista, mientras recogen el cadáver. Contacto físico, mano sobre la espalda.	*Pesadumbre* en ambos personajes, *Seriedad* y *Concentración* en el héroe al preguntar por los medios de comunicación y culpables.	En negrita: -sospechoso -evidencia -estar seguros -guerra	Metáfora:"Ví a un hombre y una mujer(…) saltaron. De la mano." (desde las torres).	-Tópico: *"es la guerra"* -Universalización: *"tenemos que…"* -Inclusión -Exageración	-Actitud frente al 11 Sept. -Labor de los medios. -Bin Laden.	Sospechoso (adjetivo a Osama Bin Laden)
Secuencia 6 (42-61)		Héroe: descripción anterior. Furia: gabardina negra, ropa oscura, parche en el ojo. Superior del Cap.	WTC, zona cero, horas después de la caída de las torres. Rescate.	Interacción verbal y física violenta entre Cap y Furia, el héroe rechaza las órdenes de viajar a Afganistán por quedarse en WTC	*Pesadumbre* en el héroe, *Seriedad* en el discurso imperativo de Furia, *Cólera*, *Enojo* del Cap, *Sorpresa* de Furia, *Reflexión* final en ambos.	En negrita: -ofrenda -reverencia -carniceros -infierno -trincheras	Metáfora:"hemos visto lo que hay detrás de ustedes…las puertas del infierno"	-Pregunta: *"es ¿esta su ofrenda su Dios?"* -Exageración -Personalización -Inclusión	-Yihad - Fundamentalismo -Islámico -Bin Laden -Terrorismo -11-S	Carniceros (Terroristas Extremistas Culpables Bin Laden Al Qaeda)
Secuencia 7 (62-71)		Héroe: descripción anterior, ropa de civil, lleva una maleta con el traje del Cap América.	Cercanías a la zona cero, el héroe se aleja, calles de NY. Madrugada.	Soledad, el héroe en medio de la calle, flashback, el héroe observa a un padre con su hija, 10 sept.	*Pesadumbre* y *Reflexión* en el inicio de la secuencia, *Complacencia* en el flashback, regreso a la *Pesadumbre*.	———	Metáfora: "Ayer… cuando el sol aún podía brillar… sobre nosotros."	-Tópico -Universalización	-Visión personal del héroe de un EE UU pacífico y cordial antes del 11 de sept.	———
Secuencia 8 (72-75)		Héroe: descripción anterior, ropa de civil, lleva una maleta con el traje del Cap América.	Cercanías a la zona cero, el héroe se aleja, calles de NY. Madrugada.	Héroe en medio de la calle, observa el escudo emblemático, interacción visual con el vacío dejado por la ausencia de las torres	*Pesadumbre* y *Dolor* en toda la secuencia, el héroe muestra los ojos vidriosos, mientras observa el vacío dejado por las torres.	———	———	———	———	———
Secuencia 9 (76-99)		Héroe: traje de superhéroe, azul, rojo, blanco, emula a la bandera de USA. Joven: empleado de market, rasgos físicos árabes. Agresor: hombre maduro, chaqueta y jeans, carga una navaja.	Cercanías a la zona cero, el héroe se aleja, calles de NY. Mañana del 12 de septiembre.	El héroe protege a un joven arabe-americano de un ataque homicida por parte de un hombre que ha perdido a su hija en el atentado. Interacción violenta.	*Pesadumbre* al inicio de la secuencia, *Cólera*, *Enojo* por parte del agresor, *Sorpresa* de la víctima, Ira del agresor, *Seriedad* del héroe. *Reflexión* al final de la secuencia para todos los personajes.	En negrita: -perseguirlos -rastro de sangre -terror -no importará -Nación -América -Pueblo -Sueño Americano	-Hipérbole: *"tenemos que ser más fuertes… de lo que nunca fuimos."* -Metáfora: *"un poder que ningun enemigo de la libertad puede entender"*	-Personalización -Inclusión -Universalización: *"Vamos a sobrevivir a esto, nosotros el pueblo… somos el Sueño Americano."*	-11 de sept. -Ellos y Nosotros -Xenofobia -Orgullo nacional -Patriotismo -Consecuencias del 11 S	-Duro (gran voluntad de la victima para no intimidarse) -Fuertes -Enemigo

Historieta	2. Recursos Gráficos							
	Convenciones semióticas utilizadas para la elaboración de la historieta.							
Captain America # 1	2.A. Lenguaje del Comic							
	Globos	Cartelas	Líneas Cinéticas	Onomatopeyas	Iluminación	Color		
						Denotativo	Connotativo	
Secuencia 1 (1-5)	———	-Narración 	———	———	Interiores, ambiente dramático, lleno de sombras en el interior de un avión. Luz Tenue. Oscuridad.	Presencia de gris en un 90% de la secuencia, colores oscuros y opacos en 10%. Brillo de navaja al final de la secuencia: blanco. Destaque.	Representación siniestra de lo ocurrido en los aviones secuestrados, al final de la secuencia el brillo de la daga connota amenaza.	
Secuencia 2 (6-13)	———	-Narración, sin encuadre, texto fuera de la viñeta en toda la secuencia.	———	———	Contraluz sobre los personajes, sombras, importancia a ciertos personajes, como Bin Laden, donde le contraluz crea una especie de aura dorada alrededor.	Marrón Rojizo en un 50% de la secuencia, gris, violeta en un 40%, color negro en un 10%, destaque de color en los personajes principales.	Paraje desiértico, cueva en Afganistán, escondite de Bin Laden y los terroristas de Al Qaeda, presentación ideologica de un enemigo insensible.	
Secuencia 3 (14-19)	———	-Narración, sin encuadre, texto fuera de la viñeta en toda la secuencia.	———	———	Contraluz sobre el protagonista, plano general, presencia del personaje poco visible al inicio de la secuencia para ser representado como una sombra.	Presencia de gris en un 90% de la secuencia, colores oscuros y opacos en 10%. Destaque de color, (Contraluz) negro sobre gris.	Representación lúgubre y dramática de la zona cero, todo cubierto de polvo y ceniza, con poca visibilidad.	
Secuencia 4 (20-30)		-Monólogo Interior. 	———	———	Uso del contraluz sobre e personaje desde tomas subjetivas y en planos generales, sombra y penumbra, ambiente dramático.	Presencia de gris en un 90% de la secuencia, colores oscuros y opacos en 10%. Destaque de color, negro sobre gris.	Representación lúgubre y dramática de la zona cero cubierto de polvo y ceniza se presenta como la constante en la historia.	
Secuencia 5 (31-41)		———	———	———	Ambiente en penumbras, presencia de sombras, luz de costado sobre los personajes. Dramático y depresivo.	Presencia de gris en un 90% de la secuencia, colores oscuros y opacos en 10%. Destaque de color, negro sobre gris.	Representación lúgubre y dramática de la zona cero cubierto de polvo y ceniza se presenta como la constante en la historia.	
Secuencia 6 (42-61)		-Monólogo Interior. 	———	———	Ambiente en penumbras, presencia de sombras, luz de costado sobre los personajes. Dramático y depresivo. Luz plana sobre los detalles.	Presencia de gris en un 90% de la secuencia, colores oscuros y opacos en 10%. Destaque de color, negro sobre gris.	Representación lúgubre y dramática de la zona cero cubierto de polvo y ceniza se presenta como la constante en la historia.	
Secuencia 7 (62-71)	———	-Monólogo Interior. 	———	———	Ambiente en penumbras, presencia de sombras al inicio de la secuencia Flashback, luz de día, iluminación plana, sol. Regreso al ambiente dramático.	Presencia de gris en un 70% de la secuencia, colores cálidos en un 30% producto del flashback del héroe acerca del día 10 de septiembre del 2001.	Representación dramática de la zona cero al principio de la secuencia, flashback alegre, positivo de el día posterior al 11-S	
Secuencia 8 (72-75)	———	———	———	———	Luz de costado, sobre el rostro del héroe, luz plana sobre el detalle del escudo, refleja brillo. Finalmente, contraluz sobre el personaje, sombras, penumbras en la ausencia de las torres.	Presencia de gris en un 80% de la secuencia, color rojo, azul y blanco en un 20%, destaque de los colores patrióticos y del emblema del héroe sobre el gris.	Calles de NY, cercanía de la zona cero, drama patriótico, cuando el héroe observa el emblema en su escudo y el espacio vacío de las torres.	
Secuencia 9 (76-99)		-Monólogo Interior. 	-Líneas cinéticas simples: moviemiento rápido, peligro, amenaza y sorpresa	———	Ambiente en penumbras, presencia de sombras al inicio de la secuencia. Contraluz sobre el héroe, apariencia divina. Amanece al final de la secuencia.	Presencia de gris en un 60% de la secuencia, colores cálidos en un 20%, colores patrióticos en un 20%, figura del héroe Capitán América.	Final de orgullo patriótico donde amanece el 12 de sept, con la convicción de salir adelante bajo la figura del Cap América.	

Historieta	3. Montaje					
	Operación mediante la cual se define de qué manera se van a articular los espacios y tiempos significativos, para dar una narración y un ritmo determinado a la historieta.					
Captain America # 1	**3.A. Estructuras Narrativas**					
	Planos	**Angulo de visión**	**Tiempo cronológico**	**Formato**	**Composición**	**Enlace**
Secuencia 1 (1-5)	**General(2)** Gran General(1) Medio(1) Detalle(1)	**Contrapicado(3)** Picado(1) Medio(1)	*Introducción* Flashback: representación del secuestro de uno de los aviones usados en el atentado.		La primera viñeta se da estática Dinámica en el resto de la secuencia, líneas diagonales representa desequilibrio, amenaza y peligro.	-Manejo del espacio, efecto de travelling cinematográfico en las viñ. 2-5. (La cámara va retrocediendo).
Secuencia 2 (6-13)	**Detalle(3)** Gran General(2) General(2) Medio(1)	Medio(8)	*Introducción* Flashback: representación de Bin Laden y Al Qaeda en momentos en que ocurría el atenatdo.		Estática al inicio de la secuencia, suspenso, dinámica después para mostrar el júbilo de los terroristas al saber del atentado.	- Manejo del espacio, efecto de travelling cinematográfico en las viñ. 6-9. (La cámara va retrocediendo). Y viñ.10-13 (avanza hacia el detalle)
Secuencia 3 (14-19)	**Gran General(2)** General(2) Entero(2)	Medio(3) Contrapicado(3)	Paso del Tiempo: El héroes en la zona Cero.		Estática, quietud y tensión en la zona cero, al final de la secuencia el encuadre muestra al héroe abatido y aplastado por el espacio.	Manejo del espacio, efecto de travelling cinematográfico en las viñ. 14-18. (La cámara va avanzando).
Secuencia 4 (20-30)	**Detalle(4)** Primer Plano(2) Entero(2) General(1) Medio(1)	**Medio(8)** Contrapicado(3)	Paso del Tiempo: El héroes en la zona Cero.		Dinámica en casi toda la secuencia para representar la zona cero. Caos y desorden. Estática en viñetas detalle para la tensión.	-Enlace a través de la toma subjetiva en las primeras viñetas. Plano-contraplano en las viñ. 25-26-27. Manejo del espacio en el resto (aumenta hasta un plano general)
Secuencia 5 (31-41)	**Primer Plano(3)** Medio(3) General(2) Detalle(1) Plano Americano(1) 1 Viñeta sin imagen	**Medio(7)** Picado(2) Contrapicado(1) 1 Viñeta sin imagen	Paso del Tiempo: El héroes en la zona Cero.		Dinámica en casi toda la secuencia para representar la zona cero. Individualización del protagonista para representar el ánimo.	-Plano-Contraplano en toda la secuencia, muestra la interacción del héroe con el rescatista.
Secuencia 6 (42-61)	**Detalle(5)** Gran General(3) Medio(3) Entero(2) General(2) Primer Plano(2) Plano Americano(1)	**Medio(11)** Picado Completo(5) Contrapicado(3) Picado(1)	Paso del Tiempo: El héroes en la zona Cero.		Dinámica en casi toda la secuencia para representar la zona cero. Caos y desorden. Dinamismo en las viñetas, acción, tomas en diagonal. Estática en viñetas detalle para la tensión.	-Manejo del espacio, en las primeras viñetas 42-47. Plano-Contraplano para la relación Cap-Furia. Manejo del espacio en el encuadre final, se abre hasta un gran general.
Secuencia 7 (62-71)	**Detalle(5)** Primer Plano(4) General(3) Medio(2)	**Medio(9)** Contrapicado diagonal (1)	Paso del Tiempo: El héroe en la zona Cero. Flashback: representación del día 10 de septiembre del 2001.		Dinámica en la primera viñeta, toma oblicua que representa el estrés del héroe por lo acontecido. La secuencia despues se mantiene estática para la quietud y la tensión.	-Manejo del espacio, las viñetas nos llevan por las expresiones de reflexión y concentración del protagonista, en primeros planos, medios y close up.
Secuencia 8 (72-75)	**Detalle(3)** General(1)	**Medio(3)** Picado(1)	Paso del Tiempo: El héroe en la zona Cero.		Estática en toda la secuencia, representación de la quietud y el dolor del héroe	-Manejo del espacio, expresiones de dolor y angustia del protagonista ante las torres cáidas.
Secuencia 9 (76-99)	**Primer Plano(10)** Medio(5) Detalle(5) General(2) Entero(2)	**Medio(15)** Contrapicado(5) Picado(4)	Paso del Tiempo: El héroe en la zona Cero.		Estática al inicio de la secuencia, suspenso y en el final para sumir todo en calma. Dinámica en los momentos de peligro.	-Manejo del espacio en las primeras viñetas y últimas viñetas, plano-contraplano en los momentos de acción viñ.82-87 y para los momentos de tensión y calma, viñ.88-96.

5.4 Después del 11 de septiembre… (Números 2-6 de la serie *Captain America*, de mayo a septiembre de 2002)

Un nuevo arco argumental comienza una vez terminado el tratamiento sobre los eventos del 11 de septiembre del 2001. Siete meses después del atentado, el Capitán América es enviado por Nick Furia a un pueblo en Kansas llamado *Centerville*, donde sus pobladores han sido secuestrados por un grupo terrorista islámico liderados por un tal *Faysal Al-Tariq,* no sin antes haber bombardeado la ciudad, haberla sumido en cenizas y atrapar a todos los lugareños en una iglesia, aprovechando que se celebraba el Domingo de Pascua (podemos interpretar esta escena como un simbolismo, los musulmanes consideran que Occidente no es temeroso de Dios). El objetivo de los terroristas era capturar la atención del Capitán y castigar a la ciudad por fabricar componentes de bombas para la milicia norteamericana. De hecho, el uso del personaje *Capitán América*, dentro de un plano más militar donde se abarcan hechos con bastante correspondencia a la realidad ha causado controversia y la prédica de un discurso ideológico ambiguo que no se propugna ni a favor o en contra de la política exterior norteamericana, además de expresar su rechazo al terrorismo radical islámico dejando de lado la explicaciones acerca de las diferencias con el Islam como religión.

Como habíamos mencionado al principio del capítulo, las referencias que aparecen en algunas viñetas de estos comics en cuanto al contenido ideológico, alusiones antifundamentalistas y menciones acerca del terrorismo internacional y la política exterior norteamericana merecen ciertos comentarios que damos a continuación. Entre lo analizado de este número encontramos una descripción del enemigo que el Capitán enfrenta: reemplazo de villanos de antaño por terroristas musulmanes para darle a la historia un aspecto más “realista” (con ciertos tintes racistas). Sin embargo, al mismo tiempo, notamos una especie de autocrítica por parte del mismo protagonista al rememorar su pasado violento y lleno de sangre: desde sus correrías durante la Segunda Guerra Mundial hasta el haber fallado en el 11 de septiembre de 2001, lo que se muestra ya no es la figura de un *superhéroe*, el personaje es demasiado vulnerable en el momento en que se explora sus raíces como soldado y sus dudas sobre si es necesario tomar vidas humanas para eliminar las amenazas. La historia da un giro importante: hay una batalla interior, a nivel moral, recordemos que el simbolismo de que el Capitán porte un escudo, como única arma, es que se declara como un “protector”.

5.4.1 Capitán América, #2 "Una Nación"



"Una Nación" Captain America 2 (Marvel Comics, Mayo 2002)

Página 1: La siguiente secuencia de viñetas nos describe una escena típica en la vida diaria, las actividades matutinas del día: levantarse, preparar el desayuno, recoger el periódico en la entrada, etc., la amenaza que se muestra y se cierne sobre esta cotidianeidad es el punto fuerte de la trama en esta página. Las tres primeras viñetas describen este quehacer, el primer encuadre se da en un plano general de la habitación donde se muestra a la supuesta víctima en una actitud totalmente desprevenida, mientras que la presencia amenazadora se otorga a través de las cartelas, dentro de una composición estática, la narración nos describe una sensación de peligro: *"Sleep. While you can." (Duerme. Mientras puedas)*, el texto esta separado en dos cartelas lo que otorga una división en la prosa para logros del drama, logrando una *personalización* en el mensaje al hacer uso de la segunda persona lo que le da un efecto de *suspense*.

En la siguiente viñeta se observa un plano medio de la víctima ahora identificada físicamente: mujer caucásica, cabello rojo, aproximadamente 30 años de edad y contextura atlética. La base compositiva en esta viñeta nos lleva a una lectura de arriba hacia abajo, lo cual nos transmite la acción del personaje (observa como cae el agua), nuevamente la composición estática de líneas verticales destaca la quietud y la tranquilidad de la mañana. El hilo conductor del mensaje continúa en las cartelas con la misma sensación de *suspense*, la presencia de un *enemigo* al acecho, casi invisible que *"amenaza cada hogar de Norteamérica"* es el manifiesto que se ofrece. El encuadre siguiente nos presenta un plano detalle de la presunta víctima recogiendo su diario, inmediatamente las cartelas establecen el lazo y crean la tensión que precede al momento del clímax: *"The paper´s lying on the front porch. Lying to you about Terror". (El periódico esta en la entrada. Mintiéndote sobre el terror."),* el mensaje indica, nuevamente en un uso de la personalización, una crítica profunda al papel de los medios meses después del 11 de septiembre. A través de los medios de comunicación, el 11 de septiembre marcó un nuevo hito en la transmisión en vivo donde las imágenes primaron, prevalecieron y se anteponieron a discursos responsables de reflexión y acción: *"En su lugar, en el vacío que dejo el*

colapso de las torres gemelas y la ausencia de análisis objetivos, se apresuraron un grupo de metáforas, analogías y metonimias dominados por la negación ("Es una película"), la historia ("Es Pearl Harbor") y el horror no específico ("Es el fin del mundo como lo hemos conocido.").'[37], hay que tener en cuenta que los medios de comunicación son los que nos dan una respuesta inmediata debido a su velocidad y capacidad de permanencia, la crítica radica en ello, esta confiabilidad es minada por la falta de una alerta constante, una baja calidad informativa o más que nada del análisis juicioso que nos lleve a esclarecer los motivos de la amenaza y del cómo contrarrestarla. Esto lo observamos en el siguiente encuadre, la mujer es sorprendida por un individuo, tomada por los cabellos y amenazada con una pequeña navaja, mientras la narración literaria juega con la sensibilidad al hacer alusión a temas reales como la amenaza del ántrax: *"Terror´s not a four dollar knife. Or an envelope of powdered death." (Terror no es un cuchillo de cuatro dólares. Ni un sobre con polvos mortales.)*, dentro de la imagen el uso de esta clase de navaja nos remite a la escena de la primera parte en la historieta número uno, donde se reproduce el secuestro de un avión, siendo esta la primera referencia en la que se manifiesta que el *enemigo* al acecho es el fundamentalista islámico.

La última viñeta de la página muestra la presencia del enemigo que ahora se hace visible, la imagen y el texto hacen iteración en este mensaje, refuerzan la idea sobre la cual reside todo el discurso, la representación del *Ellos* ideológico se da en las últimas cartelas, las cuales terminan el *suspense*: *"It´s the hate. The blind hate. Burning in a stranger´s eyes." (Es el odio. El odio ciego. Que arde en los ojos de un extraño.)*, el texto alude a la presencia del fundamentalismo en Norteamérica. El discurso en este punto nos indica que el terrorismo no radica en actos o estratagemas, sino en su ideología o pensamientos ya descritos como *diabólicos*, *aberrantes* o de *carniceros*, así se manifiesta esta división entre el bien y el mal, *Nosotros* y *Ellos*, tal como lo muestra la imagen, la actitud del terrorista es sombría, tranquila, metódica, mientras la víctima no oculta su miedo, terror y sorpresa. La utilización de metáforas en el texto expresan la idea de que el terrorismo es sólo producto del odio no profundizando más, siendo claro la búsqueda del drama y el apego sensible. La primera página logra el ejemplo de *suspense* recurriendo al tradicional golpe de efecto dejando la situación bastante tensa dentro de una prédica bastante polarizada:, el terrorismo islámico muestra un esplendor siniestro y el pueblo norteamericano es la víctima.

---

[37] DER DERIAN, James. *11 de Septiembre: Antes, Después y en el Intermedio*. Ensayo extraido de las antiguas ediciones de www.infopeace.org

Página 8: En esta secuencia encontramos una nueva alusión al fundamentalismo islámico, se nos presenta la víctima de la primera página la cual resulta ser una reportera que es secuestrada por un grupo terrorista y obligada a leer mensajes en nombre de ellos. Podemos observar que el formato de los encuadres en rectangular horizontal lo que otorga un efecto de aislamiento[38] sobre la protagonista de la secuencia, se encuentra al extremo derecho del encuadre, su actitud es de seriedad y concentración a pesar de estar siendo amenazada con un arma en la nuca. La toma en la que observamos los hechos corresponde a una visión subjetiva, la imagen emula a la pantalla de televisión, notamos en la superficie de la imagen líneas horizontales que hacen referencia a las líneas que se producen en una pantalla, las cuales se dan de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo en intervalos regulares, esto produce una idea de verosimilitud al dibujo, sobre todo al usar a la televisión, de la cual sabemos que como medio colectivo es eficaz y poderoso pues influye en las opiniones y actitudes de una manera más efectiva que los otros medios (radio, prensa, etc.), lo que ocasiona una mayor entrega y credibilidad. Es evidente que la televisión está condicionada por las características y hábitos de su público, pero también ella misma constituye un factor condicionante en la formación de los hábitos sociales. En este aspecto presenciamos que el uso del medio dentro de la historia constituye la representación de una realidad en la que se desea plasmar la habilidad del enemigo para utilizar las mismas armas que posee Occidente, es decir los autores pretenden indicar que el enemigo es capaz de responder con los mismos métodos, lo que se traduce en una *guerra mimética* de imágenes, es decir una simetría de las dos partes en el uso de medios como la televisión[39]. La opción a una guerra responde a las



"Una Nación" Captain America 2 (Marvel Comics, Mayo 2002)

[38] *"El aislamiento es un conocido recurso teatral para hacer resaltar una situación. Muchos actores estelares insisten en que nadie se les aproxime demasiado durante las escenas culmiantes."* ARNHEIM, Rudolf. *Arte y Percepción visual, psicología de la visión creadora*. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, novena edición, enero de 1985; página 13.

[39] *"Poco después que los bombardeos empezaron, apareció en la cadena de televisión de Qatar al-Jazeera (la CNN del mundo árabe) en una declaración pregrabada que fue entregada astutamente como un contrataque al ataque aéreo de los Estados Unidos. Con un turbante y vestimenta de batalla Bin Laden presentó su propio punto de vista bipolar del mundo: estos acontecimientos han dividido al mundo en dos campos, el campo de los fieles y de los infieles. Pero si la oposición constituyó su punto*

representaciones: la autorepresentación positiva del *Nosotros* y la representación negativa del *Ellos*: *"La gente va a la guerra por cómo ven, perciben, imaginan a los demás y hablan de ellos: es cómo construyen la diferencia de los otros así como las similitudes de nosotros mismos a través de las representaciones. Desde la tragedia Griega y espectáculos de gladiadores romanos a reuniones fascistas y arte futurista, la mezcla mimética de imagen y violencia ha probado ser más poderosa que el discurso más racional.*" [40]

Observamos que los globos en esta secuencia tienen una forma convencional, eléctrica o estrellada, lo que indica salida de audio, una referencia más de la imagen en subjetivo, asumimos el papel de espectadores que se corta en la tercera viñeta con un plano detalle del *teleprompter* donde se establece el mensaje principal de la secuencia y define las intenciones del enemigo: *"To die" (Para morir)*.

El parlamento de la reportera nos indica lo que buscan los terroristas, dentro del universo de ficcción, la búsqueda por la presencia de la realidad ha llevado a que el enemigo vea en la figura del Capitán América la encarnación de todo lo que significa occidente, propiciando que su eliminación sería suficiente para ganar "la guerra", el propósito del discurso busca consolidar la posición de que los grupos extremistas de Oriente Próximo desean ver la derrota de Occidente sin importar los medios que sean necesarios, radicando ahí los conceptos de fanatismo y odio expresado en la página 1, sin embargo esta posición no describe el accionar de terroristas "reales" lo que convierte a estos personajes en meros "villanos" sin motivos más aparentes que la búsqueda de venganza: *"We´re here waiting for Captain Amerca -- The man known throughout the* ***world*** *as the* ***defender*** *of the American Dream -- to -- to* ***die****. To pay with his blood for the crimes of a* ***nation*** *of blood." (Esperamos al Capitán América… el hombre que el mundo conoce como el defensor del Sueño Americano… para… para que muera. Para pagar con su sangre los crímenes de un país sanguinario.*), apreciamos que el discurso sigue en el empleo de términos ambiguos como el del *america dream*, donde no se explica de que se trata o el valor que posee.

Por otro lado el deseo de reivindicación consistiría sólo en el asesinato del superhéroe, sin embargo los extremistas islámicos se caracterizan por la generalización brutal, sin distinciones, con el propósito de liberar a sus pueblos del yugo occidental: *"El mandato de matar estadounidenses y sus aliados –civiles y*

---

de vista del mundo, era una batalla de imitación histórica que sancionaba la contra violencia: Los Estados Unidos han sido llenados de horror de norte a sur, de este a oeste y gracias a Dios lo que esté probando es sólo una copia de lo que nosotros hemos probado." DER DERIAN**,** James. *11 de Septiembre: Antes, Después y en el Intermedio*. Ensayo extraido de las antiguas ediciones de www.infopeace.org

[40] Ibid.

militares- es un deber individual de todo musulmán que pueda hacerlo en cualquier país en el que sea posible (…) Ello concuerda con las palabras de Dios todopoderoso: "y luchad juntos contra los paganos, así como ellos lucharían todos juntos contra vosotros" y "lucha contra ellos hasta que desaparezcan el desorden y la opresión y prevalezca la justicia y la fé en Dios." "[41]

En la última viñeta observamos un nuevo detalle que nos sigue dibujando al enemigo: *"Up, whore. With your painted mouth --" (Arriba, zorra. Con tu boca pintarrajeada…)*, el texto hace referencia a la situación de la mujer en la cultura islámica: totalmente discriminada donde se menoscaba o anula el reconocimiento, goce o ejercicio por sus derechos y libertades. Las mujeres están prohibidas de ser vistas dentro de sus casas o de enseñar el rostro siquiera, lo que se representa en este discurso es el choque cultural que se presenta irracional a los ojos de occidente, el agresor reacciona violentamente e incluso insulta a su víctima por el simple hecho de llevar pintura en los labios, lo que se traduce en que la posición del enemigo es (desde el punto de vista occidental) irracional, incomprensible e imperdonable, sin embargo el gobierno norteamericano o el británico ha hecho muy poco por mejorar los derechos humanos de las mujeres en el Oriente Próximo: *"En noviembre del 2001 Colin Powell, el Secretario de Estado estadounidense, dijo: "Los derechos de las mujeres Afganas no serán negociables." Pero las mujeres de Afganistán han sentido con sus cuerpos enteros la falta de honestidad de tales declaraciones de los líderes estadounidenses y británicos - sabemos que ellos ya han dejado de lado los derechos de las mujeres de Afganistán al imponer al pueblo a los señores de la guerra más traicioneros. Sus bonitos discursos están hechos de conveniencia política antes que de genuina preocupación."*[42]

Por último la puesta en página de esta secuencia nos muestra un lectura homogénea y lenta, donde la protagonista, aislada en los dos primeros y dos últimos encuadres, manifiesta un testimonio de fiereza, lucha y obstinación que responde a la autorepresentación positiva frente al *enemigo invisible* representado por locuciones *en off*.

---

[41] Copia del comunicado emitido por Bin Laden y sus correligionarios en 1998. *Para los extremistas musulmanes, el mensaje está claro: "Vamos a contar con muchos movimientos islámicos independientes dispuestos a atacar Estados Unidos y que no distiguirán entre objetivos civiles y militares"* (palabras del jeque Omar Bakri depués de que el comunicado de Bin Laden fuera distribuido por el mundo). Ante este comunicado estudiosos moderados musulmanes se pronunciaron: *"La afirmación atribuida a Ossama bin Laden según la cual la ley islámica no hace distinciones entre civiles y militares está en contradicción flagrante con la jurisprudencia islámica más ampliamente conocida."*, palabras de Imad-ad-Dean Ahmad, presidente de Minaret of Freedom, *think tank* que colabora con estudios islámicos del todo el mundo.
DAVIS, Joyce M. *Mi cuerpo es un arma.* Argentina, Ediciones B, primera edición, febrero 2004; páginas 43-44.

[42] *Mujeres en Afganistán: Las violaciones continúan*, AI ASA 11/05/97/s.

***Página 13*:** La presente secuencia de viñetas se muestra de una manera bastante especial, observamos que se da una sucesión de 8 viñetas en una misma página, la mayoría dentro de encuadres rectangulares horizontales de pequeñas dimensiones, lo que señalan cortos períodos de tiempo, esta secuencia esta compuesta de varios planos detalles, esto le otorga a la narración gráfica una dinámica gracias a la redundancia de imágenes, se produce un efecto de *ralentí*, lo que modera la lectura produciendo este efecto temporal que es creado por la yuxtaposición y la disposición de cada una de las viñetas.



"Una Nación" Captain America 2 (Marvel Comics, Mayo 2002)

Encontramos que hay una imagen que constituye el fondo de la página, que es el momento culminante de la secuencia. La viñeta de fondo sobre la cual las demás siete viñetas parecen estar apoyadas tienen un efecto narrativo, en analogía pareciese que fueran ventanas sobre una pared, lo cual reviste una función también narrativa, el fondo proporciona el tema central de la secuencia, mientras que los demás encuadres representan los detalles para llegar al mismo, son comentarios acerca de la información que proporciona dicho fondo. Dentro del contenido en la secuencia, observamos una gresca entre el Capitán América y uno de los terroristas en la azotea de un edificio, dentro de los planos detalles vemos como el superhéroe salva de caer al terrorista de caer sobre un campo minado, inmediatamente el enemigo responde a este gesto con un acto de traición, saca un revólver de la espalda y apunta al héroe, el mismo que responde violentamente dejando al terrorista fuera de combate, al mismo tiempo que salva su vida. El juego de los ángulos ayudan a este dinamismo, de un ángulo medio se pasa a un contrapicado destacando, a pesar de las pequeñas dimensiones del encuadre, la profundidad de campo. En la cuarta viñeta se regresa al detalle, el terrorista aprovecha la situación para sacar un arma escondida, la siguiente viñeta ocupa el espacio central en la página, el contraplano de la acción, un primer plano del terrorista apuntando con su revólver, todo dentro de una visión subjetiva (asumimos el rol del Capitán) en donde se aprecian las facciones árabes del agresor, el papel de esta viñeta se centra en mostrar el rostro del que amenaza. Se regresa al detalle en los siguientes encuadres, el superhéroe suelta al terrorista para luego sostenerlo a través de su arma, lo desarma con un

golpe con el escudo y el encuadre final se abre en un plano entero del protagonista golpeándolo. Esta última viñeta, que ocupa el fondo de la página, sirve de soporte a los demás encuadres. La actitud del héroe se muestra benevolente y la del terrorista sumamente artera quien no duda en dar su vida por acabar con su enemigo, siendo esta una nueva alusión al terrorismo suicida o el *martirio*. En las locuciones se aborda este tema con mayor detenimiento, observemos:

-"Careful. It´s not much of a fall -- But there´s no telling what you´d land on down there." -"Death is peace -- for me. Hell for you." - "Not today."

(-Cuidado. No está muy alto… Pero a saber sobre qué aterrizarías allá abajo. -La muerte es paz… para mí. El infierno para tí. -Hoy no.)

La locución nos remite a menciones acerca del *martirio* en Oriente Próximo, el concepto de martirio esta arraigado a la palabra mártir, *shahid*, la cual suele utilizarse para describir desde niños muertos en guerra hasta a un grupo terrorista que abre fuego indiscriminadamente, por más que tales acepciones puedan faltar a la verdad de las enseñanzas de la religión. La palabra mártir posee la misma raíz que *shahida*, que significa presenciar o testimoniar, estos conceptos son los que marcan la diferencia con Occidente: *"El diccionario Webter´s define al mártir como "una persona que decide sufrir o morir antes que renunciar a su fe o sus principios; una persona muerta o torturada a causa de sus creencias; una persona que sufre grandes dolores o desgracias durante largo tiempo". En Occidente, el mártir suele ser un pacifista que sufre y muere, pero no mata*[43], la respuesta que da el Capitán América al terrorista frente a esta planteamiento que hace: *los fieles versus los infieles*, corresponde a la manifestación de una fisura entre los Estados Unidos y el Oriente Próximo, entre Occidente y el Islam, los norteamericanos no pueden ver de qué modo vincular el suicidio, es más al terrorismo suicida, con lo sacro o religioso, simplemente se trata de *"la personificación del mal y no merecen que se pierda el tiempo en tratar de entender sus motivos.",* el problema radicaría en que, en Occidente, la definición de mártir es la de alguien que sacrifica voluntariamente su vida por su causa, en el Oriente Próximo se considera mártir a cualquiera que pierda la vida en medio de una batalla.

[43] DAVIS, Joyce M. *Mi cuerpo es un arma*. Argentina, Primera Edición. Ediciones B, febrero 2004; página 22.

Página 19: Esta página consta de sólo cuatro viñetas y nos representa por, primera vez, el autocuestionamiento que se da en el protagonista dentro de su papel como soldado y ya no como *el superhéroe* o *benefactor gratuito*. A través de una evocación al pasado, un *flashback*, se desentierra sus raíces más profundas como soldado de la Segunda Guerra Mundial, la historia pretende ofrecer ciertos traumas en el héroe mostrando nuevamente (tal como se hizo en el número uno, la edición concerniente al 9/11) un personaje con miedos, dudas del papel y el rol que encarna, mostrando que quizás la verdadera batalla será en contra de dicha perplejidad, se dará una batalla moral en la que los valores y principios serán rebatidos en el cumplimiento del deber. Dentro de la misma narración, al *Capitán* se le coloca dentro de un campo de batalla, no en ruinas recogiendo escombros, por lo que el protagonista tendrá que hacer elecciones de soldado, las cuales marcarán sus actos futuros y toda la ideología que transmite. En este caso en particular, la retrospectiva nos coloca dentro de la parte débil del personaje, lo cual manifestado en el discurso, nos muestra una crítica al quehacer belicista del país del norte y de los efectos que consigue en sus soldados, considerando que sólo se puede convertir en uno cuando se lidia cara a cara con la muerte de inocentes. El pasaje descrito en esta página narra la situación después del bombardeo aliado sobre Dresde en Alemania, el 13 y 14 de febrero de 1945, los sentimientos de culpa y la perplejidad de un adolescente Capitán América frente a los eventos que lo marcarían de por vida.



"Una Nación" Captain America 2 (Marvel Comics, Mayo 2002)

La primera viñeta empieza con un primer plano del protagonista, ubicado en el centro del encuadre se evoca el efecto de aislamiento, el cual precede al flashback. Las tonalidades cambian a grises para diferenciar los eventos, a la par que, probablemente, se desea establecer una similitud con las viñetas concernientes al 11 de septiembre del número uno de la serie. El encuadre siguiente nos muestra un primer plano del héroe donde la juventud se expresa en sus rasgos físicos, igual que en su máscara que emula más a un casco, en segundo plano observamos a un soldado que lleva la bandera norteamericana bordada en su vestimenta, las palabras: *"Get used to it" (Acostúmbrate)*, y la expresión de sorpresa y horror del

personaje nos conducen a la escena macabra que se contempla en la tercera viñeta: el superhéroe parado inerme observando el cadáver de una madre con su pequeño hijo, la frase final del soldado: *"It´s war" (Es la guerra)*, afirmando que es un peso que siempre tendrá que cargar, la pérdida de vidas inocentes en inevitable en las guerras. El monólogo interior se divide en dos frases: que confrontan la personalidad del Capitán con el mundo exterior y su deber de soldado: *"But you weren´t a soldier… Until that day" (Pero no fuiste un soldado… hasta ese día)*, la introspección logra enseñar el preciso momento en que dejo de ser Steve Rogers para convertirse en el *Capitán América*, revistiendo un aspecto simbólico de paroxismo patriótico, el alma del personaje no esta completa sin un toque de tragedia, que es la función de esta pequeña secuencia: iterar en el concepto de la presencia de un "soldado" y no un superhéroe, incluso se comienza a justificar la acción cometida: para detener a los nazis personas inocentes debieron morir, lo cual no precisa que el *Capitán América* comparta o sea el abanderado de esta posición.

Como punto final podemos observan las similitudes en la composición de las viñetas, las dos últimas presentan el mismo plano general y la misma ubicación del héroe en el encuadre, lo que para efectos de la narración señala el *deja vú* que experimenta el protagonista, el cual posee una sensación de tragedia y sufrimiento personal.



Portada del primer número del Capitán América, Marvel Comics, marzo de 1941 por Jack Kirby y Joe Simon, el traje fue hecho inspirado en el diseño de la bandera norteamericana, el Capitán se convirtió en el más fiero enemigo de nazis y japoneses, además de ser una de las más aclamadas manifestaciones de patriotismo durante la Segunda Guerra Mundial, rápidamente representó todo por lo que el país clamaba por luchar. Observemos como el artista Jhon Cassaday respeta el diseño original de Kirby, en el traje y el escudo, lo que para los fanáticos y lectores comprendidos significaba algo sumamente importante, el Capitán no tenía problemas de ir y golpear a Hitler en el rostro, pero en los eventos post 9/11, la culpa lo acecha y cuestiona su papel en la Segunda Guerra Mundial, el ser un soldado no lo exime de las vidas que ha tomado por el bien de su nación, por otro lado el autocuestionamiento y la crítica logran una presencia más racional en la trama.

Página 23: Última página del número, en ella observamos el uso del suspenso en el desenlace. El héroe se ve rodeado por un grupo de terroristas, el cual el lector identifica inmediatamente como extremistas islámicos: los personajes poseen indumentaria árabe, muestran turbantes que les cubren el rostro mientras llevan armas y una especie de intercomunicador en el pecho. Los rasgos físicos indican que se trata de jóvenes o niños quienes son los encargados del ataque al Capitán América. En la primera viñeta observamos la actitud de amenaza y peligro que transmiten los agresores, la imagen se presenta en visión subjetiva (se nos da el papel del héroe), el ángulo de visión medio resalta la idea de peligro al tenerlo a la altura de los ojos, la base compositiva estática de la viñeta transmite quietud y tensión.



"Una Nación" Captain America 2 (Marvel Comics, Mayo 2002)

La imagen estática, el *tiempo representado*, nos muestra el detalle en que los terroristas saltan la cerca, mientras que lo *relatado* nos describe el uso de niños y adolescentes en las prácticas terroristas, un punto más a la representación negativa del *Ellos*, la siguiente viñeta nos muestra desde un ángulo de visión en picado al protagonista rodeado por los jóvenes terroristas, éste presenta una actitud dubitativa en contraste con la ferocidad del enemigo, la escena nos muestra claramente las diferencias físicas entre los personajes, los agresores al costado del Capitán América poseen la apariencia de niños, sin embargo su actitud no es la de tales, dos de ellos sacan hachas de sus abrigos. A pesar de las intenciones del discurso en mostrar siempre, en esta ficción, al radicalismo islámico y las posturas más oscuras de la cultura musulmana, en este caso su alusión no dista mucho de la realidad: muchos jóvenes son presa fácil de la prédica radical de los grupos extremistas, *"ya que el sufrimiento que ven a diario a su alrededor los hace económica, emocional y espiritualmente vulnerables"*[44]

Lo que impulsa a los jóvenes a tomar la opción de alzarse en armas contra el enemigo occidental y, aún peor, tomar la bandera del *martirio*, consiste en la falta en la que incurre los Estados Unidos en no analizar las cuestiones subyacentes al odio, *"(…) los atentados del 11 de septiembre no son más que un doloroso síntoma de un*

[44] DAVIS, Joyce M. *Mi cuerpo es un arma*. Argentina, Ediciones B, primera edición, febrero 2004; página 36.

malestar extremadamente grave, que seguirá amenazando a estadounidenses y al mundo occidental (…)"[45]. Esta página es el comienzo de un discurso en la que por primera vez se alude de una manera más directa a los conceptos de *martirio*, *shahid* y la *yihad* en los jóvenes y niños musulmanes, se nos habla de que poseen convicciones religiosas tan fuertes que incluso vencerían su temor a la muerte: *"En esta ciudad [Yenín] hay pocas cosas que hagan la vida más atractiva que la muerte. No hay trabajo, los adultos viven con rabia y depresión constantes, abrumados por la humillación israelí. Los jóvenes no ven más futuro que la guerra. Pasan los días sumidos en la única actividad que parece tener sentido: luchar contra los israelíes. Cuando alcanzan la edad de 19 o 20 años, la mayoría de jóvenes son veteranos de guerra."*[46], como se lee aquí los jóvenes parecen tener motivos aparentes, no justificables, para su lucha y propia inmolación, sin embargo en esta historieta se ofrece esta visión bajo el supuesto de que estos muchachos son controlados por un líder, han sido nutridos con un odio, sin más ni menos, lo cual es una visión demasiado simplista.

[45] Ibid.; páginas 35-36.
[46] Ibid.; página 180.

5.4.2 Capitán América, #3 “Blancos fáciles”



“Blancos fáciles” Captain America 3 (Marvel Comics, Junio 2002)

Página 7: Secuencia de cuatro viñetas en la que observamos la pelea del Capitán con los jóvenes terroristas, la primera viñeta nos ofrece un plano medio del protagonista en plena interacción violenta con los agresores, coloca su mano derecha delante para defenderse del ataque con un puñal de uno de ellos que lo tiene sostenido por atrás, mientras otro se aleja de una manera sospechosa. La viñeta muestra una composición dinámica de líneas desincopadas y quebradas que crean la sensación de confusión desde la misma base compositiva.

La siguiente viñeta nos describe el contraplano a la acción anterior, el detalle inesperado, la presencia de granadas produce un golpe de efecto, el terrorista saca el seguro de una de ellas produciendo un momento de tensión, el formato del encuadre disminuye de tamaño al mismo tiempo que la composición individualiza al personaje, el encuadre siguiente contiene un detalle mucho mayor, las dimensiones disminuyen hasta sólo mostrar los rostros del suicida, en cuanto a su actitud podemos observar cierta sensación de frialdad y crudeza, mostrando lo que en líneas anteriores describíamos como el *vencer el temor a la muerte*, sin embargo el mensaje transmitido en estas viñetas también nos acerca a la decisión y energía, podemos ver que los ojos lucen brillantes, esto muestra a la lector los alcances del extremismo, poseedor de una ideología tan fuerte y totalitaria que logra convencer a un joven a morir. La última viñeta de la página nos muestra dentro de un encuadre más grande el momento exacto de la inmolación del joven, observamos como el héroe se aparta del lugar llevándose consigo al otro agresor que tenia por la espalda, anteponiendo su cuerpo delante del mismo recibiendo él el impacto de la onda expansiva.

Esta representación de la realidad mantiene una similitud con lo expresado por los estudiosos y los expertos del Islam en relación con la *yihad* y al *martirio* necesario para la defensa de su religión:

“Los sacrificios suicidas realizados durante actos de terrorismo sectario en las últimas décadas tienen interesantes peculiaridades de acuerdo con varios investigadores. Los que se autoinmolan son personas no marginadas, pero pueden

caer en "categorías inciertas". Por ejemplo, en el estudio de Kramer sobre los jóvenes elegidos para atentados suicidas por Hezbollah y Amal, en Líbano, los seleccionados para ser sacrificados como mártires eran considerados como personas puras, pero consistentemente tenían algo que los señalaba como incompletos, o pertenecientes a categorías inciertas. Por ejemplo, eran adultos, aunque la mayoría no era casada; eran miembros de la comunidad, pero sin responsabilidades familiares; piadosos, pero no clérigos. En el caso de los jóvenes voluntarios participantes en misiones suicidas de la organización Hamas, de acuerdo con entrevistas con sus familias, han sido jóvenes no conflictivos, tímidos y nada sobresalientes, pero fueron aceptados en su cultura como héroes después de autoinmolarse. (…). En entrevistas con la familia de Mohamed Atta se percibe un patrón similar. Atta no sobresalió en la vida, pero sí en la muerte."[47]

Los estudiosos islámicos manifiestan que la yihad en su variante de la guerra contra los infieles (la pequeña yihad) no es una guerra individual sino colectiva: *"una responsabilidad común que debería llevarse a cabo bajo el liderazgo de una autoridad islámica gobernante (…)"*[48], así mismo el martirio, la inmolación, no debe ser visto como algo repudiable o que se le tenga temor, sino que debe ser visto como el mayor testimonio de fe islámica: *"Los estudiosos islámicos han escrito abundantemente acerca del deber de los creyentes de luchar y estar listos para morir con el fin de superar la opresión y la corrupción en el mundo. (…) los musulmanes de todo el mundo, especialmente en Oriente Próximo, escuchan con regularidad a los imanes ensalzar las virtudes del martirio. Al respecto, Damad* [ayatolá iraní Mohadghegh Damad, entrevistado por la autora] *señaló la aleya 74 de la sura 4: "Que quienes cambian la vida de acá por la otra combatan por Alá! A quien combatiendo por Alá, sea muerto o salga victorioso, le daremos una magnífica recompensa" (…) el islam enseña que el mártir no debe temer a la muerte pues no siente dolor al abandonar esta vida y ser inmediatamente transportado a la próxima. En este sentido, citó también la aleya 169 de la sura 3: Y no penséis que quienes han caído por Alá hayan muerto. ¡Al contrario! Están vivos y sustentados junto a su Señor."*[49]

El discurso en esta parte nos detalla el uso de jóvenes como suicidas, dentro de la guerra santa o *yihad* emprendida por los extremistas islámicos contra los Estados Unidos o todo lo que representa. Este tipo de mensaje sin la explicación concreta o

[47] ARGÜELLES, Lourdes y Jorge ERDELY. *La Nueva Jihad: mitos y realidades sobre el Pan-islamismo*. México, Publicaciones para el estudio científico de la religiones, primera edición, mayo 2003; página 67.
[48] DAVIS, Joyce M. *Mi cuerpo es un arma*. Argentina, Ediciones B, primera edición, febrero 2004; página 45.
[49] Ibid.; páginas 45-46.

lógica que busque entender las razones que llevan a esta actitud y qué es interpretada por los artistas en estas imágenes, conlleva a tomar parte del discurso antifundamentalista de una manera inmediata recurriendo al golpe de efecto dramático y al climax violento. Observamos como se mantiene la autorepresentación positiva del *Nosotros*, el Capitán América salva al otro agresor del daño de la explosión anteponiendo la vida. El mismo título de este número *"Blancos Fáciles"* hace una alusión a los peligros del extremismo, sobretodo por coaccionar o *fanatizar* a los jóvenes para que emprendan acciones como éstas, sin embargo cada vez es más visto que en defensa de la religión, de su tierra y para detener el gran mal que significa Estados Unidos dar la vida se esta convirtiendo en algo usual: *"Los terroristas suicidas son cada día más populares entre los palestinos. Los hombres encargados de decidir quién será el próximo hombre bomba dicen que no tienen que coaccionar ni seducir a nadie, pues siempre hay un colectivo de jóvenes dispuestos, entre los que aumentan el número de mujeres, que se presentan para tales operaciones"*[50].

[50] Ibid.; página 183.

Página 13: Nuevamente una secuencia de 4 viñetas nos enmarca la actitud del nuevo personaje que es introducido por la reportera secuestrada en la primera viñeta: *"Faysal Al-Tariq, the leader of the terrorist--" (Faysal Al-Tariq, el líder de los terroristas…)*, el encuadre nos muestra un plano medio de la reportera en primer término, mientras que en un segundo término se muestra a Al-Tariq en plano americano dirigiéndose hacia la reportera, su rostro muestra enojo y molestia: ceño fruncido, ojos semicerrados y comisura de los labios hacia abajo, mientras su actitud se presenta amenazadora al tener un arma en la mano derecha. El espacio en el que interactúan los personajes es un indicador del estado de conmoción y peligro en el que se encuentran, todo esta ardiendo, se quema y se pierde, ese es el accionar del enemigo, el que se quiere dar a notar, incluso el que se transmite por televisión, lo que buscan los terroristas es la presencia del Capitán América y ajusticiarlo en vivo, la labor de Al-Tariq consiste en atraer al individuo símbolo de la potencia Occidental que es Norteamérica y para ello no escatimará esfuerzo ni vida alguna.



"Blancos fáciles" Captain America 3 (Marvel Comics, Junio 2002)

La siguiente viñeta muestra un primer plano de la reportera siendo amenazada por Al Tariq con un revólver, la actitud de la reportera es de temor y sobrecogimiento, el encuadre nos muestra solo la parte inferior del rostro de Al Tariq, observamos que la boca se aproxima a la oreja derecha de la periodista, la imagen capta el preciso momento en el que el terrorista se dirige a ella con un susurro. Este hecho es señalado mediante la forma del continente del globo, líneas punteadas señalan poca intensidad en el volumen de voz, perfectos para transmitir confidencias o secretos, en este caso en particular, se usa con el propósito de hacer una leve advertencia a la periodista que no vuelva a cometer el error de llamarlo terrorista*: "I am not a terrorist" (No soy un terrorista)*.

En el encuadre inmediato observamos una escena en visión subjetiva, tenemos el papel del camarógrafo, del que observa a través del visor de una cámara, de ahi que sobresale el contorno negro de la derecha y las líneas horizontales en la imagen, esta viñeta nos muestra un plano medio del terrorista, emite un discurso donde se llama a sí mismo *mensajero*: *"I am a **messenger** – here to show you the truth of war." (Soy un mensajero… he venido a mostrarles la verdad de la guerra.)*,

el texto nos esboza al personaje principal, en primera instancia el uso de la segunda persona en su discurso busca la intimidación, a través del terror mediático (este secuestro es en vivo y en directo) amedrenta al televidente, observemos que además posee un detonador en la mano izquierda, esto representa un símbolo de poder, la vida de muchos rehenes está en sus manos, sin embargo este personaje sólo expresa en esencia una especie de megalomanía y no muestra realmente tener exigencias o peticiones. El discurso nos enmarca dentro de una especie de parlamento teocrático en la que no sólo se incluyen conceptos de *elegido* sino de *salvador*. El mensaje de Al-Tariq contiene componentes mesiánicos, llamarse a sí mismo *mensajero* connota darse un papel propio de *profeta*: *"he venido a mostrarles la verdad de la guerra",* todo ello obedece a un extraordinario culto por la personalidad en el islam, que el discurso en este comic trata de reflejar como insanía o locura a los ojos occidentales: " (…) *el Islam sigue siendo plural hoy en día y existen grupos no ortodoxos marginales, que reinterpretan y aun niegan enseñanzas esenciales del Corán. El espectacular culto a la personalidad que en algunas regiones del mundo árabe se ofrece a la persona de determinados líderes religiosos carismáticos, puede ser simplemente la expresión de alguna de estas tradiciones antiguas preservada en el ámbito popular. Éstos serían "mesías" o humanos divinizados de acuerdo con categorías histórico-sociológicas esencialmente árabes."*[51]

En la segunda parte del mensaje: *"**You are the terrorists!**" (¡Ustedes son los terroristas!)*, nos manifiesta el comienzo de una crítica a Norteamérica que viene en los motivos aparentes que posee este grupo radical para justificar su accionar, concretamente ellos claman venganza por la acción de los Estados Unidos en la guerra, se hace una alusión al uso de las minas antipersonales en la guerras sembradas por el ejército norteamericano, así el discurso consigue sacar temas relevantes en medio del leve maniqueísmo ideológico y sentimental en el que se ha ido manejando, lo que daría pie al debate complejo, lo cual es muy positivo.

Logramos apreciar el realismo en esta historia, el dibujo detallado y preciso de Cassaday contribuye a esta idea, la narración involucra temas que son paralelos a eventos mundiales, sociales y políticos con el objeto de generar controversia, el mismo hecho de generar la autocrítica es prueba de ello: *¡Ustedes son los terroristas!,* el mensaje dado en segunda persona precisa la identificación y una intención separatista, especificando que *ellos* son la respuesta a las atrocidades

[51] ARGÜELLES, Lourdes y Jorge ERDELY. *La Nueva Jihad: mitos y realidades sobre el Pan-islamismo*. México, Publicaciones para el estudio científico de la religiones, primera edición, mayo 2003; páginas 51-52.

cometidas por Norteamérica, sin embargo cada uno de estas acciones son calificadas por sus actores como justas y nobles, incluso justificándose con palabras parecidas: *"Bin Laden proclama que la violencia está justificada en defensa propia contra los infieles que invaden y ocupan tierras musulmanas y contra gobiernos brutales y corruptos que mantienen allí, palabras que tienen una considerable resonancia en la región incluso entre quiénes lo desprecian y temen. Bush y Blair proclaman, casi con palabras idénticas, que la violencia está justificada para erradicar el mal de nuestras tierras. (…) El hecho de que ambos bandos sean capaces de hablar sin avergonzarse de erradicar el mal a la luz de sus antecendentes debería dejarnos con la boca abierta, a menos que adoptemos el sencillo procedimiento de borrar incluso la historia más reciente."*[52]

[52] CHOMSKY, Noam. *Piratas y Emperadores. Terrorismo Internacional en el mundo de hoy*, Ediciones B, primera edición, junio de 2003; página 197.

Página 15: Secuencia de cinco viñetas donde, nuevamente, la puesta en página reproduce la amplia viñeta que sirve de fondo y soporte para las demás, en ellas vemos como el Capitán trepa hacia la azotea de un edificio donde se encuentra uno de los terroristas apuntando una *bazzoka* hacia la iglesia donde se encuentran los rehenes, el individuo es totalmente detenido al instante y el superhéroe se prepara para su ataque final contra Al-Tariq y su grupo.



"Blancos fáciles" Captain America 3 (Marvel Comics, Junio 2002)

La secuencia se maneja a través de planos detalle en los movimientos del Capitán, lo que reduce la acción a un efecto de *ralentí*, dándole más importancia a las locuciones y a las cartelas, que en este caso representan el monólogo interior del héroe, observamos que se da un plano medio de Al-Tariq que interrumpe esta serie, sin embargo su intromisión sólo contribuye al discurso justificatorio del Capitán América basado en que la vida de los rehenes esta primero antes que todo tipo de reivindicación. La cartelas en la primera viñeta, la que constituye de fondo, entremezclan un mensaje de dudas y cierta frustración del héroe por entender que esta aconteciendo, continuando con la línea de autocrítica:

-"Are we only hated because we´re free -- Free and prosperous and good?" (¿Nos odian sólo porque somos libres…? ¿Libres, prósperos y buenos?).[53]

-"Or does the light we see cast shadows that we don´t -- Where monsters like this al-tariq can plant the seeds of hate?" (¿O la luz que vemos arroja sombras que no vemos… Dónde monstruos como Al-tariq pueden plantar las semillas del odio?).

A pesar de ello, el mensaje sigue siendo ambiguo en el uso de metáforas y al parecer sólo se queda en la intención de abordar este punto, y ahí se queda, perdiendo una oportunidad de esclarecimiento para definir las razones inmediatas que provoca esta ira de Oriente Próximo hacia los Estados Unidos además de la información objetiva, accesible y necesaria para la opinión pública sobre la cultura

[53] *"Muchos ciudadanos estadounidenses se quedaron genuinamente perplejos ante a magnitud del odio en el mundo árabe por EE.UU. (…) La respuesta de la administración Bush fue que era precisamente lo mejor de EE.UU. lo que producía miedo y odio: nuestra libertad, nuestra riqueza y nuestra sociedad abierta. Los críticos de la política externa de EE.UU. (…) sotenían que era lo peor de EE.UU. lo que motivaba ese odio: su política exterior agresiva, su apoyo a dictadores corruptos en el mundo árabe así como en Israel, y su estatus geenral de superpotencia."* KELLNER, Douglas. *Medios de Comunicación y Guerra,* en: Signo y Pensamiento, Bogotá, número 40, Pontificia Universidad Javeriana 2002, volumen XXI; p. 17.

árabe y el mundo islámico. Al igual que en otros medios de comunicación, da la impresión que no hay mucho interés en ello.

Las preguntas que se hace el Capitán América en el monólogo son manejadas bajo la premisa de que no tienen respuesta, encontramos: *"The question don´t matter. Not here. Not now." (Las preguntas no importan. Ni aquí. Ni ahora.)*, sin embargo las respuestas existen: el desprecio por la autonomía de los países de Oriente Próximo ha caracterizado a la política exterior de los gobiernos norteamericanos durante las últimas décadas, esa es la razón principal por la cual se odia a los Estados Unidos de América.

Según Chomsky uno de los hechos positivos al atentado del 11 de septiembre de 2001 fue que la prensa puso al descubierto algunas de estas cuestiones: *"A mi juicio la mejor fue la actitud del Wall Street Journal, que publicó enseguida informes serios sobre las razones por las cuales la gente de la región, por más que odie a Bin Laden y desprecie todo lo que hace, de todas maneras lo apoya de muchas formas y hasta lo considera la conciencia del Islam. (…) Están muy enojados con EEUU por su apoyo a los regímenes autoritarios y brutales, su intervención destinada a obstruir todo movimiento hacia la democracia, y a detener el desarrollo económico, sus políticas de devastación de sociedades iraquíes, su apoyo a Saddam Hussein en la época en que cometía sus peores atrocidades, incluida la aniquilación de los kurdos, algo que Bin Laden menciona siempre y que ellos conocen (…) Y por supuesto, el apoyo estadounidense a la ocupación militar israelí severa y brutal. EEUU ha estado proveyendo el soporte económico, militar y diplomático y sigue haciéndolo. Ellos lo saben y no les gusta. Cuando Bin Laden da estas razones, la gente las reconoce y las apoya."*[54]

Existen respuestas a las interrogantes del mensaje, el Capitán como símbolo, símil del estándar norteamericano viene a representar este *nihilismo informativo*, es decir no desea indagar, observar o investigar cualquier razonamiento o valor que no sirvan a la intención de la prédica la cual busca el apego afectivo antes de la explicación racional y lógica.

[54] CHOMSKY, Noam, *El terror como política exterior de Estados Unidos*. Argentina, Libros del Zorzal, 2003; páginas 44-45.

Página 18: Secuencia en la que el Capitán América detiene al líder del grupo terrorista, en las primeras tres viñetas observamos la acción en planos detalle, Cassaday conduce la narración a través del manejo del espacio, en los tres encuadres la acción se va reduciendo al momento en que Al-Tariq esta a punto de apretar el botón del detonador y así matar a los rehenes dentro de la iglesia, el efecto de *ralentí* produce una secuencia con mucho clímax dramático cuyo desenlace supone que es el inesperado: el *Capitán América* de un golpe furibundo asesina al líder terrorista rompiéndole el cuello.



"Blancos fáciles" Captain America 3 (Marvel Comics, Junio 2002)

Para representar el golpe *se escoge el momento*[55] donde se desea subrayar la tensión del momento que se esta por suceder (la caída de AlTariq) y el dinamismo de lo que apenas ha acontecido (el ataque directo del Capitán al rostro de AlTariq), gracias a ello las líneas cinéticas no son necesarias para reflejar la dinámica de las acción, sin ellas esta clarísima, Al Tariq recibe un golpe que le tuerce el cuello[56].

En esta página se nos muestra el desenlace a la lucha interna que entablaba el héroe, es el resultado de las dudas y la autocrítica impuesta por sí mismo, en la que su condición de soldado debía prevalecer de todas maneras, la misma prédica verbal sirve como justificante a la acción que se desarrolla: *"The man you are can only **pray** -- As the soldier **strikes** -- To **end** the battle." (El hombre que eres sólo puede rezar… mientras el soldado ataca… para acabar la lucha)*, el texto alimenta la lógica del "fin justifica los medios"[57], la opción del superhéroe de eliminar al enmigo

---

[55] *"(…) dado que en general percibimos las situaciones como unidades tanto espaciales como temporales articuladas (y no como simples flujos de cosas que suceden), se destaca un pequeño elenco de movimientos priviligiados para representarlas. Representar uno de esos momentos es el modo más eficaz de reproducir toda la situación"*
BARBIERI, Danieli. *Los lenguajes del comic*. España, Editorial Paidós, primera edición, 1993; página 145.

[56] *"La acción ha sido bloqueada en suspenso: un instante antes y no hubiéramos visto la consecuencia del puñetazo, un instante después y no hubiéramos entendido cuál era la causa del desplome(…)"*
Ibid.

[57] *"Los individuos responsables de crímenes contra la humanidad del 11 de septiembre creyeron que su causa era tan recta que invitaron a otros a asesinar en su nombre. Esta creencia no es exclusiva de una corriente particular del Islam extremista; sino que fue la base para la violencia Cristiana por muchos años y sigue siendo empleada por algunos cristianos extremistas (por ejemplo quienes bombardearon clínicas de aborto) para justificar violencia. Estas ideas religiosas son un subjunto de un grupo de ideas más amplias, usualmente utópicas, que frecuentemente han sido asociadas con la extrema violación de los derechos humanos. Me refiero a ellas como "ideas cuyos fines justifican los*

fue la más clara y la vida de los rehenes fue la determinante para la toma de esta decisión, el texto de la primera viñeta exhibe dicha posición: *"To turn two hundred lives into clouds of blood and fire and shrapnel." (De convertir doscientas vidas en nubes de sangre, fuego y metralla)*, por lo que la iniciativa es totalmente justificada.

Observamos en la viñeta de grandes dimensiones que la acción se desarrolla dentro de un plano entero de los personajes en un ángulo de visión medio, en primer término tenemos la confrontación que termina en la muerte de Al-Tariq, mientras que en un segundo término tenemos a los demás terroristas, correligionarios de Al Tariq, que al parecer son tomados por sorpresa y parecen huir. La imagen muestra la confrontación de los dos polos enemigos en la que el Capitán, abanderado en el discurso de la autorepresentación positiva del *Nosotros*, sale airoso.

La intensidad del golpe es sentida a través de la presencia de un sonido onomatopéyico: *"THOKK"*, representa fractura o torcedura de huesos que es lo que provoca el golpe furioso del superhéroe.

Para propósitos del discurso esta escena muestra una representación simbólica en lo que significa el accionar militar de los Estados Unidos, eliminar a los terroristas para salvar la vida de inocentes constituye la labor del ejército de proteger a la población, sin embargo para el Capitán este hecho significaría el fin de su humanidad para dar paso a la condición de *arma* protectora del pueblo a servicio de los intereses gobiernistas, el mensaje dado se expresa en que para la lucha contra el terror no hay alternativas más que el combate a muerte. Sin embargo, en este caso en particular el héroe reacciona a partir de un ataque a suelo americano, no ha ido a combatir al Medio Oriente o invadido un país, la reacción del héroe se manifiesta como la propia y la correcta en un caso de extremo peligro como el que se presenta, el único problema es que la figura del enemigo sólo constituye un *estereotipo*, con muy poco de realismo en lo que concierne al radicalismo islámico, y sobretodo, no representa para nada el problema que tiene Norteamérica con tal, que va más por el campo de la investigación, el entendimiento y la tolerancia que por el lado de una imposible invasión militar musulmana en suelo americano.

Más adelante, como colofón de esta secuencia, el héroe realiza una *mea culpa* frente a una cámara de televisión, la misma que cubría en vivo el secuestro perpretado por Al-Tariq, frente a los teleespectadores el Capitán se declara como único culpable de la muerte del terrorista, manifestando que hombres, mujeres o

---

medios". Pascal reconoció el poder de dichas ideas de generar terror cuando decía "el hombre nunca hace maldad más grande y de manera más alegre que durante el servicio de altos ideales." "
SIKKINK, Kathryn. *Un enfoque en los Derechos Humanos al 11 de Septiembre. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/nuvenf.pdf.*

niños americanos no deben sufrir las consecuencias del odio, el fanatismo y el terrorismo, por lo que se quita la máscara y descubre ante todos su verdadera identidad. La actitud del personaje percibe una actitud de sacrificio, el mensaje es claro y eleva la cualidad del personaje hacia la más alta, decide llevar sobre sus hombros todo el peso de las posible venganza o acciones posteriores como consecuencia de la muerte de Al-Tariq, las distinciones entre el soldado y el hombre desaparecen revelándose como una sola entidad: Steve Rogers, el personaje recupera su humanidad perdida en el asesinato a través de un gran sacrificio: ser blanco primario de terroristas.



"Blancos fáciles" Captain America 3 (Marvel Comics, Junio 2002)

La prédica del Capitán América en la última parte de "Enemigo" termina con una sensación de entrega y sacrificio sin límites, jugando entre la ficción y la realidad se pretende mostrar como actuaría el superhéroe dentro de un contexto que pretende ser real: la incursión del terrorismo en suelo americano, bajo la sombra del 11 de septiembre el Capitán América sólo ve una manera de parar la matanza indiscriminada producto del radicalismo islámico, dar la cara y exponerse ante el enemigo: "Desde donde estoy… no veo guerra. Veo odio. Veo hombres, mujeres y niños que mueren… porque el odio es ciego. Lo bastante… para acusar a una nación de los actos de un hombre. No puedo ser parte de esto. Después de lo que he visto hoy. América no ha matado a Faysal Al-Tariq. Fui yo.", después de todo el Capitán América, en este acto simbólico altamente altruista, hace honra a su nombre y defenderá los intereses de su nación, sin embargo aquí no sólo pone en peligro su identidad y la de los suyos, sino pone en peligro toda la inteligencia militar a su alrededor, lo que simboliza la ruptura con su lado humano y la ruptura con el soldado, lo que lo convierte en lo que el mismo llamaría: "ser un americano y no ser América".

5.4.3 Capitán América #4 “Señores de la Guerra” Primera parte



Captain America 4 (Marvel Comics, Julio 2002)

Viñetas 46- 47: Un nuevo arco argumental se abre a partir de este número en el que el Capitán América investiga el incidente de los rehenes en el pueblo de Centerville, para ello se dirige hacia una base militar ubicada en Virginia. La acción se desarrolla dentro de una discusión del héroe con sus superiores: el secretario de estado Dahl y Nick Furia, personajes de ficción que representan en la trama el poder militar de los Estados Unidos, incluso recordemos que fue el mismo Furia quien encargo al Capitán buscar a Bin Laden. En esta pequeña secuencia observamos el enlace del plano-contraplano, en el mismo que notamos la aspereza en la relación del Capitán con Furia, la frase: *“No sus secretos”* termina dentro de un primer plano del superior en una actitud melancólica y avergonzada, directamente es acusado por generar desconfianza.

La narración destaca mucho en las diferencias entre el superhéroe y la representación gobiernista: *“I´m here to protect the people. And the dream – Not your secrets.” (Estoy aquí para proteger al pueblo. Y el sueño. No sus secretos.)*, el mensaje si bien se maneja, nuevamente, en los conceptos ambiguos del sueño americano no deja de ser claro y conciso al hacer las distinciones, se busca involucrar más al personaje con la persona común y corriente, no es ya un superhéroe o un soldado que cumple órdenes. Pero también hay que acotar que cuando el apego afectivo se vuelve el principal medio para la aceptación de su mensaje altruista, sin una posición definida que investigue, profundice y desarrolle estos conceptos originales (como el enfrentar al Capitán América no sólo con musulmanes sino también con militares norteamericanos) el discurso sólo se vuelve una prédica repetitiva y autocomplaciente de frases lacónicas y moralistas.

Página 12: Secuencia de cuatro viñetas, hay que destacar que en estos números la media de viñetas no superan las cinco, por lo que la narración es bastante gráfica y se basa en un mutismo general, no hay mucho que leer, por lo que los gestos de los personajes son los primarios en la lectura. La narración es calmada, pausada, suave y sin sobresaltos, la composición de la página tradicional reitera esta sensación. En la primera viñeta encontramos que el Capitán abandona la base militar, de primera instancia observa el saludo marcial que le hace un soldado en la entrada, la acción se desarrolla dentro de un plano medio de los dos personajes, mientras que la profundidad de campo nos describe el espacio. La actitud del héroe es de ligera extrañeza y curiosidad, mientras que el soldado, efectuado el saludo, queda en esa posición ante la presencia asombrada del protagonista. De inmediato observamos otro tipo de relación entre el Capitán y los militares, la que se traduce en admiración y respeto, no por los líderes o superiores, sino por los soldados, los combatientes, con los cuales el protagonista se identifica bastante.



Captain America 4 (Marvel Comics, Julio 2002)

Las dos viñetas siguientes mantienen la *main idea* en esta secuencia, el Capitán América responde al soldado con el mismo saludo, y le manifiesta su extrañeza de inmediato: *"I´m not a officer, Lieutenant." (No soy un oficial, teniente.)*, este pequeño texto muestra la extensión de la brecha entre la milicia norteamericana y el Capitán, incluso ni siquiera merece tal tipo de saludo. En el siguiente encuadre, el contraplano a la acción anterior, el soldado responde sin quitar el saludo: *"I know who you are, sir. We all know." (Sé quién es, señor. Todos lo sabemos.)*, el parlamento expresa gran admiración por la actitud del Capitán frente al conflicto en Centerville, además que esta clase de reconocimiento se hace generalizada: "**Todos** lo sabemos", lo que refuerza el rol justiciero y altruista del protagonista, obteniendo la confianza que buscaba para continuar con su causa la cual ya no sólo esta relacionada a destruir el radicalismo islámico sino a proteger a la misma gente de sus gobernantes, es decir, comenzar a protegerlos de sí mismos, lo cual corresponde a la actitud de autocrítica que se viene dando y manteniendo, con sus altas y bajas, de una manera constante hasta el momento.

La última viñeta de la secuencia muestra un primer plano del Capitán America en un actitud cordial y agradecida, la posición de los dos dedos, índice y medio, nos indica que termina el saludo, se despide del teniente con un parlamento que indica cierto alivio a la lucha interior que mantiene, una cierta crisis de identidad que no lo define aún como soldado o héroe: *“Thanks. I´m glad someone does.” (Gracias. Me alegro de que alguien lo sepa).*

Página 15: En la presente secuencia se nos muestra una posible interpretación del *american dream* de la cual predica tanto el superhéroe. En primera instancia observamos que la puesta en página ofrece bastante dinamismo al presentar los encuadres puestos uno encima de otro, por lo que connotamos ciertas posiciones jerárquicas en el montaje, así tenemos que son cuatro las viñetas que constituyen el fondo: el plano general en la que se observa el contraluz del Capitán en motocicleta yendo por la carretera, dos planos detalle del Capitán mientras observa que tres misiles se dirigen a su posición y finalmente el regreso al plano general del héroe huyendo. Estas viñetas constituyen un primer momento de la narración donde la *continuidad* no es interrumpida, sobre estos encuadres se desarrolla un segundo momento donde las ideas o *deseos* del personaje son expresados de manera gráfica como parte de un discurso sensible, en estos dos encuadres observamos dos planos generales de una casa en los suburbios.



Captain America 4 (Marvel Comics, Julio 2002)

Este segundo momento de la narración no desea mostrarse como una interrupción a la continuidad de la historia sino como un extra, algo que sobresale y que forma parte del monólogo del héroe: *"You could have had a home. You could be there now. In a little white house. On a quiet street" (Podrías haber tenido un hogar. Podrías estar ahí ahora. En una casita blanca. En una tranquila calle soleada)*, el mensaje expresado en segunda persona nos expresa la maxima identificación con el público, con el ciudadano común, el superhéroe sólo desea una vida normal y tranquila, cosas demasiado sencillas: una casa en los suburbios, siendo esta una de las interpretaciones del *sueño* por el que tanto se declara defensor: *" (…) para la clase media tener la propiedad de una casa en un suburbio es la meta de la vida: the american dream. La casa, varios autos, el perro, los niños, la felicidad. Hay suburbios más ostentosos y otros más pobres, pero todos comparten el mismo principio, que es el del espacio rodeado de verde, con un gran garaje para guardar uno o dos autos, las herramientas, y todo lo que se compra arrebatadamente en las ofertas de las grandes tiendas y que nunca se usa. En los suburbios no hay veredas y, por lo tanto, tampoco hay gente caminando en ellos. Cada casa es una isla*

privada, donde el individuo es rey, aunque esté metido en un mundo homogéneo, de similitudes aplastantes. La gente sólo se mezcla en los eventos comunitarios, como los partidos de fútbol de la nena o el nene, en los enormes shoppings a lo largo de la ruta, que son los mismos en todo el país." [58]

En la siguiente viñeta encontramos en forma gráfica más de esta interpretación del *sueño*, acompañado de una prédica delicada que complace a la representación positiva del superhéroe norteamericano, la identificación con los receptores y al apego sensible de su discurso: *"Listening to the neighbors´ kids squeal, running through the sprinkler one more time. While she works on her tan. The one you love. The one who loves you" (Escuchando los gritos de los niños del barrio, corriendo entre los aspensores. Mientras ella toma sol. Alguien que amas. Alguien que te ama)*, la página llena de pequeñas acotaciones y frases logra hacer la narración bastante solemne, expresa un mensaje de melancolía y soledad frente a los hechos que se desarrollan, estos acontecimientos son contrastados con la tranquilidad que se desea en la expresión, al menos ya un poco más concreta en la figura de los suburbios, del *sueño*.

Luego de la Segunda Guerra Mundial Norteamérica había regresado con una fuerza económica increíble y comenzó a expandirse, transformándose a ritmo precipitado, en especial con la entrada de los suburbios, así el *american way of life* adquiría un nuevo significado: *"Ya en 1957, el escritor John Keats escribió en "The crack in the picture window" una ácida crítica a los suburbios: "por casi nada, usted puede encontrar una caja propia en una de esos villorrios al aire libre que estamos construyendo en los bordes de las ciudades norteamericanas... Están habitadas por gente cuya edad, ingreso, número de hijos, problemas, hábitos, conversaciones, vestidos, posesiones, y quizás grupo sanguíneo, son precisamente como el suyo"."* [59]

Una secuencia bastante emotiva es el marco para la representación de lo que significa la esperanza perdida, el atentado del 11 de septiembre despertó a los norteamericanos y les hizo sentir que ya no estaban seguros, que sus sueños no se podrían realizar y que todo parecía terminar, esta actitud es reflejada en la del Capitán América, la sensación de pesadumbre y pesimismo es grande, pero es aceptada como parte de su responsabilidad, teniendo en cuenta que aún defendiendo el sueño, no podrá experimentarlo (parte del "New Deal" de Cassaday).

[58] AIZEN, Marina. *Los Norteamericanos: armas, consumo y miedo,* en: Clarín.com, junio 2003, Año VII, número 2624. En la siguiente dirección telemática (URL): http://old.clarin.com/suplementos/zona/2003/06/08/z-00215.htm
[59] Ibid.

Página 19: Secuencia de tres viñetas, donde la primera de grandes dimensiones, constituye el fondo de la página, el encuadre nos muestra un gran plano general del Capitán América saltando al vacío desde una presa de agua, el ángulo en contrapicado nos da una idea de majestuosidad en el personaje, la posición de su cuerpo toma la forma de una cruz al mantener los brazos separados y las piernas juntas lo que le da una apariencia semidivina. La reproducción de la profundidad muestra un uso habitual y lo suficientemente realista, la imagen hace énfasis en la precipitación hacia el vacío del héroe, se retrata en el plano inferior una bandera norteamericana que flamea, sobre la cual el protagonista se dirige para ser acogido. Observamos que se hace un uso de la *perspectiva aérea*[60], la bandera presenta trazos más legibles que los trazos que constituyen el fondo (los terroristas, el Capitán y la misma presa) sin embargo observamos que el superhéroe lleva también un tipo de destaque, el del color, su traje se torna oscuro (por el efecto de distorsión propio de la perspectiva aérea), pero los colores rojos y blancos se quedan intactos, dando la impresión que el encuadre busca dos elementos a destacar: *"Puesto que es más fácil que el primer plano sea la posición del elemento más importante, mientras que la del contexto constituye el fondo, habitualmente este mecanismo de subrayado se armoniza con el efecto de perspectiva aérea. Pero sucede a veces que el objeto o la persona a destacar se encuentran en segundo plano, y así, contra toda ley perspectiva, algo lejano destaca más que lo más próximo."*[61]



Captain America 4 (Marvel Comics, Julio 2002)

El efecto que se reproduce es impactante: el protagonista esta a punto de ser recibido por la bandera en su intento arriesgado de escape de los terroristas, dentro de un discurso patriótico donde se presenta al Capitán América como un ser excepcional dispuesto a dar la vida por su país, a diferencia del *enemigo* que, respondiendo a la representación negativa (usual en este discurso) toma la vida de otros para lograr sus fines.

[60] *"Los trazos cercanos, en primer plano, son más gruesos que los que representan cosas lejanas (…) Esto quiere dar la idea (fue una invención de Leonardo da Vinci) de la presencia del aire, que hace las cosas lejanas menos límpidas y por tanto menos definidas y más inciertas."* BARBIERI, Daniel. *Los Lenguajes del Comic*. Barcelona, Editorial Paidós, primera edición, 1993; página 103.
[61] Ibid.

Los dos encuadres que están sobre la viñeta principal se da el mensaje de esperanza, la primera presenta un plano detalle donde el héroe estira el brazo para agarrar la bandera, en el siguiente encuadre lo consigue, la acción se maneja dentro del espacio que disminuye hasta el detalle de la mano aferrada a la tela. El monólogo interior se divide en dos frases en la que una vez más se habla del sueño americano: *"If you don´t believe -- Who will?" (Si no crees tú… ¿Quién lo hará?)*, el texto exhibe un mensaje de esperanza la cual es personificada en la figura del Capitán América, como único defensor de tal estigma frente a la nación y a sus enemigos externos (y también internos), parece ser que esa es su carga al asumir el papel de defensor de la hegemonía y el *status quo* norteamericano. El plano detalle del Capitán aferrándose a la bandera avala un discurso patriota y sensible, mientras que los agresores se quedan atrás sin mostrar reacción, totalmente impávidos y sorprendidos frente a la actitud de sacrificio, ésta es una de las características de este superhéroe que sirve de soporte a la postura de dominio hegemónico a través de la idea de *seguridad*: Norteamérica se autoemplaza como el guardián o *sheriff* en cada nación del planeta.

5.4.4 Capitán América #5 "Señores de la Guerra" Segunda parte: "Por encima de la ley"



Captain America 5 (Marvel Comics, Agosto 2002)

Viñetas 57: La narración nos lleva al enfrentamiento del Capitán América con un grupo de terroristas luego de haber sufrido un atentado, la presente viñeta exhibe el parlamento del último terrorista ileso al ataque del Capitán, la acción nos presenta el contraplano al terrorista, un plano detalle al rostro del Capitán América quien al parecer manifiesta una actitud de extrañeza y sorpresa, las sombras en la imagen evoca la idea de misterio reflejado en el mismo parlamento del enemigo: *"Your world is over. All power lies within the walls of Alamut" (Su mundo acabó. Todo el poder está entre los muros de Alamut)*, lo rescatable en el presente texto es la alusión que se hace a una secta de fanáticos religiosos ismaelitas que data del siglo XI[62], el término *Alamut* corresponde al nombre de la ciudadela inexpugnable en el Kuhistán (lo cual es actualmente Irán) en la que la secta de los *Asesinos* establecieron un pequeño estado independiente que duró 200 años hasta que la fortaleza fue arrasada en el siglo XIII por los mongoles al mando de Kublai Khan, nieto de Gengis Khan. *Alamut* en idioma persa quiere decir "nido de águila". En este aspecto la historia nos lleva hacia la definición de un nuevo enemigo: un grupo de fanáticos que trata de emular un paralelo de sus actividades con las de la secta tan famosa y terrible como la de los *Asesinos* que en muchos casos han sido reconocidos como los primeros en emprender actividades terroristas en el Medio Oriente[63]. La palabra *asesino* se deriva del vocablo árabe hassasis, o hashischin (bebedor de hasis o haschisch, una droga vegetal), los *Asesinos* eran contratados para matar a los príncipes y capitanes cristianos, en la época de la expansión musulmana en Europa y de las Cruzadas cristianas en Tierra Santa.

---

[62] *" (…) eran fanáticos que formaban parte de una secta religiosa, quienes al iniciarse hacían el voto de matar a quien fuese, siempre que el jefe se los ordenara. El fundador y primer gran jefe de la secta de los asesinos fue un fanático musulmán del siglo XI de nombre Hasani Sabbah, a quien se le llamaba "El Viejo de la Montaña"."*
SÁNCHEZ, Luis. *Asesinos, en:* La Prensa, marzo del 2004, edición No. 23382. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.laprensa.com.ni/archivo/2004/marzo/05/opinion/opinion-20040305-04.html

[63] *" (…) durante los doscientos años que duró el imperio de la secta de los asesinos, todos los asesinatos políticos y religiosos ocurridos en el Medio Oriente les fueron atribuidos. Sólo el nombre de los asesinos inspiraba terror y fueron organizadas muchas campañas para liquidarlos, pero todas fracasaron. Particularmente los cruzados trataron de someterlos, lo mismo que los Mamelucos que eran unos combatientes egipcios particularmente feroces, pero no pudieron."*
Ibid.

Página 12: Secuencia de siete viñetas donde se detalla la muerte de uno de los terroristas que captura el Capitán América, su deceso se produce en medio de su interrogatorio y con la llegada de un helicóptero al lugar de los hechos.



Captain America 5 (Marvel Comics, Agosto 2002)

La dos primeras viñetas detallan una acción de plano-contraplano, un visión en contrapicado del terrorista nos muestra la llegada de un helicóptero mientras continúa con su parlamento amenazador: *"And you Americans -- You fly your flag so high. Now" (Y ustedes americanos… Tan orgullosos de su bandera)*, el texto nos muestra un desprecio claro hacia Occidente y todo elemento o símbolo patriótico de Norteamérica, el cual es una de las características principales de todo movimiento islámico fundamentalista actual.

El siguiente encuadre posee un plano medio del Capitán observando al enemigo en medio de un contraluz que es producido cuando el helicóptero se posa en tierra atrás de él, el parlamento continúa: *"But your "freedom" -- your precious "liberty" -- You would trade for this" (Pero su "independencia"… su preciosa "libertad"… La cambiarías por esto)*, de inmediato el formato en el siguiente encuadre cambia a uno rectangular horizontal de pequeñas dimensiones que ayuda al detalle que muestra el terrorista y que es visto en visión subjetiva desde el Capitán, una placa de metal con una pequeña luz verde, el terrorista termina el parlamento: *"Freedom from death. This is the freedom that matters --" (Libertad ante la muerte. Ésta es la libertad que importa…)*, el texto manifiesta que la libertad occidental esta alejada del contexto de lo sagrado, de la sumisión ante Dios a diferencia del Islam, en el Medio Oriente para el pensamiento radical la muerte de un terrorista o *mártir* es el paso o el camino hacia Alá. El formato en esta viñeta se mantiene como el centro de atención en la puesta en página, se muestra un elemento clave en el discurso del terrorista, este pequeño aparato es el instrumento que le permite conseguir *"la libertad ante la muerte"* que tanto pregona[64], el texto

[64] El artefacto, dentro de la ficción de la historia, es identificado como CATtags (Casuality Awareness Tracking) *Rastreo Detección de bajas*, este instrumento es usado por terroristas y militares norteamericanos por igual, donde su función principal consiste en provocarle la muerte al portador en

muestra parte del discurso radical islámico donde se proclaman una vez más los conceptos de *martirio* vistos líneas más arriba, en la que la búsqueda de la muerte en cada acto terrorista significará la llegada al paraíso: *"No te muestres nervioso, sé feliz y alegra tu corazón, confía porque estás haciendo un trabajo que la religión acepta y ama. Y entonces llegará el día en que estarás con hermosos angeles [huraen] en el paraíso. Oh, joven, muestra un rostro jovial. Estás de camino hacia el paraíso eterno.*"[65]

Las siguientes cuatro viñetas muestran la secuencia en la que fallece el terrorista, los formatos son rectangulares verticales por lo que cada acción esta sumamente individualizada por lo que la secuencialidad esta ralentizada, observamos un plano detalle de los ojos del enemigo, el globo ocular se mueve hacia arriba, el personaje entra en un estado de shock y cae precipitadamente, como se observa en el siguiente encuadre, de inmediato nos vamos al contraplano y se nos muestra el primer plano de un Capitán América resignado al comprender como actúa el misterioso aparato que le muestra el terrorista, en el último encuadre se muestra un plano detalle de este mismo artefacto ahora con la pequeña luz en color rojo, lo que indica precisamente la muerte de este individuo.

Esta secuencia nos muestra el sacrificio que hace el terrorista basado en las creencias propias del *martirio*, prefiere morir al verse acorralado, por lo que la pequeña placa metálica que lleva colgada en el pecho le permite cumplir con este cometido, el discurso nos muestra la idiosincrasia del enemigo cuyo valor pesa más en la otra vida, tal como lo expresa la creencia islámica, manifestándose aquí el enlace entre la realidad y la ficción: *el suicido como medio para cometer sus fines y llegar al paraíso coránico*.

El paralelo entre el nuevo enemigo del Capitán América y la antigua secta de los *Asesinos* esta establecido desde la mención de la fortaleza *Alamut* en la viñeta 57, así observamos que el uso o el evocar a esta antigua y mítica agrupación, busca otorgar al discurso un aspecto relevante, casi histórico al relacionar al *enemigo* de Norteamérica con esta peligrosa secta del medioevo.

---

caso de ser atrapado por el enemigo. A partir de la imagen del artefacto podemos dilucidar una teoría interesante: la historieta recicla una noción que ha sido consolidada por muchos de los teóricos que combaten el comportamiento hegemónico del gobierno estadounidense: que es el propio gobierno, la propia inteligencia norteamericana la que arma a los terroristas y que, de manera indirecta, posibilitó el ataque sangriento terrorista contra los civiles de la ciudad de Centerville. Esto equivale a una crítica profunda, sobre el papel de la CIA en la formación militar de Bin Laden y Al-Qaeda.

[65] Parte de la nota que, según autoridades norteamericanas, dejó Mohamman Atta en la cual se detallaban algunos versos coránicos que solían envalentonarle para la operación terrorista del 11 de septiembre del 2001. DAVIS, Joyce M. *Mi cuerpo es un arma*. Argentina, Ediciones B, primera edición, febrero 2004; página 153.

Al igual que los *Asesinos*, a este grupo se le promete el ingreso al paraíso, la libertad a partir del cumplimiento de su deber como *mártires* al morir por sus creencias y con la esperanza de alcanzar un estado superior.

Hassan ben Sabbáh, conocido como el "viejo de la montaña", fundador de la secta y jefe de los ismalíes en Persia, fanatizaba a sus tropas con el uso del *haschisch*: *"Los habitantes de Alamut eran, principalmente, jóvenes de los míseros pueblos de los alrededores, reclutados hábilmente por Hassan entre los incipientes núcleos ismaelitas que se iban creando por todo el norte de Irán. Estos jóvenes se sometían absolutamente a la voluntad de su líder, el cual los entrenaba e inflamaba en la defensa de su fe con promesas del paraíso coránico para aquellos que morían por ella. Y es aquí donde la coincidencia con la actualidad es total: aquellos jóvenes de siglos pasados eran capaces de cualquier acto que se les ordenara, incluida la propia autoinmolación, porque sabían que la muerte significaba la vida en el paraíso de Alá. Y creían en ello a ciegas porque habían llegado a conocer un sorbo de las delicias prometidas. Hassan fue muy hábil: detrás del castillo de Alamut, en su parte más secreta y jamás pisada por sus jóvenes adeptos construyó un verdadero paraíso musulmán, donde los jardines estaban repletos de mieles y frutas deliciosas, las fuentes rebosaban vino y centenares de huríes estaban al servicio del recién llegado colmándolo de placeres. Era el paraíso mismo, y era real. Pero tan sólo accedían a él aquellos muchachos destinados a alguna misión inminente. Días antes de partir, Hassan drogaba a los escogidos sin que se dieran cuenta, los trasladaba en estado de trance hasta su réplica secreta del paraíso y tras dejarles probar los mil placeres prometidos, eran devueltos a sus habitaciones en Alamut creyendo que habían vivido, por voluntad de Hassan, un instante de la vida soñada del más allá. No es de extrañar que ansiasen llevar a cabo las misiones suicidas encomendadas, ávidos de morir pronto y reencontrarse con tantas delicias.*"[66]

Como habíamos indicado, la alusión a esta secta en la narración busca darle más relevancia a la historia, evocando aspectos históricos, pero todo ellos concernientes a la historia islámica, por lo que la predisposición a establecer al *enemigo* como proveniente del Medio Oriente es clara, se señala con precisión que la amenaza terrorista que se cierne sobre Norteamérica no es otra que el producto del fundamentalismo radical islámico.

[66] DEL REY, Roser. *Los fanatismos suicidas no son nada nuevo.* septiembre del 2001. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.twostones.org/mundo/art_fanatismos.shtml



Captain America 5 (Marvel Comics, Agosto 2002)

Páginas 16, 17: Primera secuencia de viñetas que nos muestra una conversación entre una muchacha alemana y el Capitán América bajo la personalidad de Steve Rogers, los eventos se desarrollan el cinco de julio, un día después de que el héroe se hiciera cargo de un grupo de terroristas. Rogers se dirige rumbo a Dresden, Alemania para continuar su investigación acerca de la fabricación de armas cuyo uso es repartido entre terroristas radicales islámicos y militares norteamericanos.

En la primera página encontramos la parte introductoria a esta secuencia, un plano general y las cartelas nos muestran el lugar, el espacio y tiempo en el que se desarrolla la acción, el día cinco de julio, un avión en pleno vuelo. En el encuadre siguiente las dimensiones aumentan y nos enseñan a los protagonistas que interactúan en la escena, en plano medio los dos personajes mantienen una interacción visual y verbal, la muchacha es la primera en entablar comunicación con Rogers: *"I know you-- from television, the news-- You´re Captain America!" (Te conozco… de la televisión, las noticias, ¡Eres el Capitán América!)*, recordemos que Rogers mostró su rostro en televisión nacional durante el rescate de los rehenes en Centerville al asesinar a su líder, la posición de Rogers para emprender tal acto fue que deseaba que las represalias se dirigieran en su contra y no contra civiles inocentes norteamericanos. El formato en estos dos primeros encuadres sirve para

acompasar un narración lenta y pausada propia para la introducción a esta secuencia, de inmediato los formatos cambian, los encuadres se presentan para individualizar a los personajes y lograr que la narración sea mucho más dinámica.

En el tercer y cuarto encuadre observamos el uso del plano-contraplano para la interacción de Rogers con la joven, la imagen busca hacer énfasis en cada uno de los personajes y en sus rasgos físicos el *piercing* en la ceja derecha, el peinado en la joven indican moda europea, así se nos presenta la actitud jovial y fresca de la muchacha en contraste con la actitud fría y calmada del protagonista, el parlamento mismo es la base en la que se relacionan los caracteres y el inicio de su plática, el texto evoca el pasado del Capitán América durante la Segunda Guerra Mundial:

"-You broke my great-grandfather´s jaw-- in Worl War II, of course. -I´m afraid I can´t apologize. -Oh, no, no. He was quite grateful-- afterward. He would have faced a war crimes tribunal, later. If you hadn´t, mm… -Stopped him?"

(-Le rompiste la mandíbula a mi abuelo… en la Segunda Guerra Mundial, claro. -Me temo que no puedo disculparme. -Oh, no, no. Estaba agradecido después. Hubiera tenido que afrontar un juicio por crímenes de guerra si no lo hubieras, mm…

-¿Detenido?)

En la plática se nos permite conocer más sobre los personajes, la muchacha posee ascendencia alemana, sin embargo su inglés perfecto nos hace suponer que fue criada en Norteamérica, la respuesta del héroe nos indica su disposición al diálogo con la joven y le manifiesta su posición frente a su participación en dicha guerra, no tiene nada de que arrepentirse en especial por el trato a los nazis. Sin embargo la muchacha responde de una manera afirmativa a la respuesta y más bien toma un tono burlesco al manifestar que su acción provoco que su abuelo se salvara de ser sentenciado, en el parlamento la muchacha busca un término para nombrar el accionar del Capitán sobre los nazis, Rogers se adelanta a la respuesta: *"¿detenido?"*, asumiendo que lo que ha hecho a sido lo correcto y, de alguna manera, se lo restriega en la cara como respuesta a su tono burlón. La siguiente viñeta, de igual formato, nos muestra un plano medio de la joven, las facciones de su rostro indican cierta complacencia con la respuesta de Rogers, sin embargo decide no dejarlo así y continuar con la plática a la par que le muestra dos peones de ajedrez, uno blanco y otro negro, como simbolismo de un reto: *"I can´t tell whether you´re being direct or being clever. Will you give me a game?" (No sé si estás siendo directo o siendo listo. ¿Jugarías una partida conmigo?)*, hay que anotar que en la primera parte del texto: *"I can´t tell whether you´re being direct or being clever"*, la palabra ***clever***, es usada en sentido peyorativo: avispado, listo, listillo o vivo.

El encuadre siguiente en la página posterior nos expone un plano detalle del juego de ajedrez entre Rogers y la muchacha alemana, la imagen nos muestra que ella porta las fichas negras y el Capitán las blancas, lo cual dispone un otro simbolismo: sombra y luz, oscuridad y claridad, etc., esto forma parte de la autorepresentación positiva, el héroe representa el lado *humano*, *puro*, *inmaculado* del país del norte, mientras que la muchacha parece ser el símil del lado inquisidor de esa misma representación, la muchacha al inicio del juego pregunta: *"What do you think about war?" (¿Qué piensas sobre la guerra?)*, lo que indica un golpe directo, en alusión a la política exterior y la *Guerra contra el terrorismo* emprendida por el gobierno del presidente Bush.

El encuadre de la siguiente viñeta disminuye las dimensiones y nos muestra un primer plano de Rogers el cual continúa con su actitud sobria y calmada, la respuesta del héroe ofrece el deslinde manifestado en viñetas anteriores: el enfrentamiento del héroe con los militares norteamericanos y el alejamiento del Capitán del manejo de la política exterior. Por lo que en el discurso, el héroe asume una posición: el de ser la representación del espíritu del país, de la gente y no del gobierno o sus intereses, pero la respuesta que da aún contiene tintes ambiguos, motivando un desconocimiento de lo que sucede en su entorno que no se desea ver o reconocer: *"Which war?" (¿Qué guerra?)*.

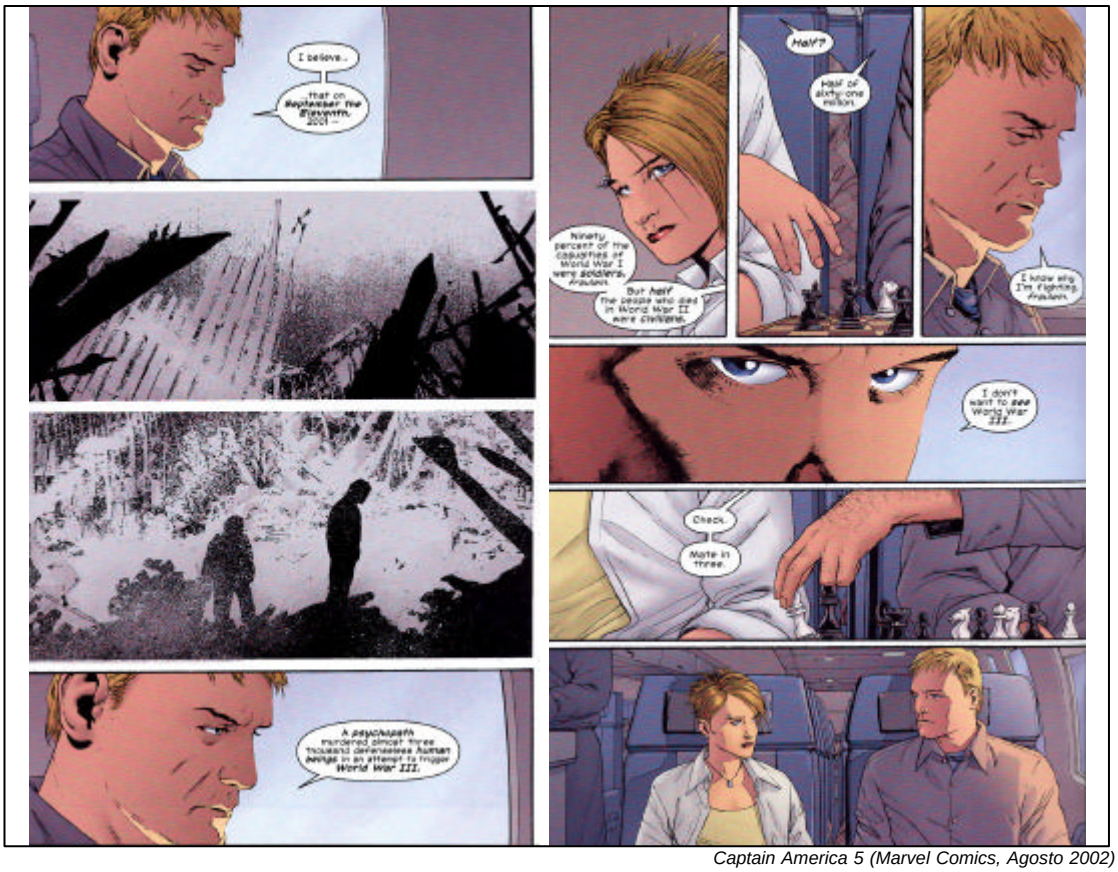
La viñeta inmediata posee el mismo formato de la anterior, es el contraplano a la acción anterior, icluso la composición en el encuadre es la misma la secuencialidad en estas dos viñetas provocan la ilusión de *travelling*: un movimiento de derecha a izquierda, esta vez se muestra un primer plano de la muchacha, sus gestos faciales indican cierta perspicacia ante la respuesta del héroe, expresa incredulidad y vuelve a hacer alusión a los eventos actuales (la publicación de este número es de Agosto de 2002): *"What, is there more than one war that matters to Americans? Your war on terror." (¿Qué hay más de una guerra que preocupe a los norteamericanos? Su guerra contra el terror.)*, la plática se vuelve inquisitiva, prácticamente se ataca a Rogers y se le obliga a que dé respuestas por ser *él* quien lleva a América en el nombre y por lo tanto en sus espaldas.

En el encuadre siguiente las dimensiones aumentan y se ofrece un primer plano de la joven, el tamaño parece destacar en relieve el discurso que ofrece, mientras que Rogers aún no concibe respuesta y la crítica se hace mucha más aguda: *"It´s so confusing to the* ***rest of us****-- your allies that you ignore. It changes every day.* ***Who*** *you´re fighting.* ***Where*** *you´re fighting-- What the great* ***evil*** *is that America must destroy today" (A los demás nos resulta confuso… A sus aliados que ignoran. Cambia cada día. Contra quién luchan. Dónde… Cuál es el gran mal que América*

debe destruir hoy.), de inmediato el texto recoge la expresión *"a los demás"*, lo que nos lleva hacia un apartado separatista: norteamericanos/resto del mundo. Dicho en este sentido, gobierno y ciudadanos son tomados como un solo *espectro* que apoya el curso de una guerra, lo que puede ser visto de una manera crítica también, la brutal generalización es lo que provoca los atentados y las matanzas al tomar al enemigo como un conjunto deshumanizado donde todos por igual merecen el exterminio.

Ahora, *resto del mundo* comprende a la suma de críticas internacionales al gobierno Norteamericano y en especial a la actitud individualista del mismo frente al Medio Oriente y al hacer caso omiso de los pedidos de la ONU: *"A sus aliados que ignoran"*, frente a estos acontecimientos la crítica suma el ataque o incursiones militares del país del norte a Irak y otros países musulmanes que no tuvieron que ver con el 11 de septiembre. La última parte del mensaje nos habla de las dudas que poseen los países "resto del mundo": qué combate exactamente los Estados Unidos: al Islam, a los terroristas, al sistema teocrático militar de los países como Irán o Siria, a Bin Laden. La crítica fue trabajada en muchos aspectos por diferentes medios y opositores de Bush, declarando que la prédica sensible y patriotera no convence al mundo del papel de *sheriff* que mantiene los Estados Unidos.

Las últimas dos viñetas de la página repiten el formato anterior, dos encuadres cuadrangulares que representan detalles, en el primero observamos un movimiento de ajedrez que mantiene en jaque el juego a favor de la muchacha alemana, la imagen es bastante sugestiva y va de acuerdo con la reflexión del personaje: *"I don´t think you know why you´re fighting-- Check." (No sé por qué luchas… Jaque.)*, esta afirmación pone en dudas la posición del Capitán y toda la ideología que soporta su apoyo a la cruzada antiterrorista. El siguiente encuadre muestra un primer plano de la joven, en actitud triunfalista manifiesta su posición final: *"I don´t think you know* ***what*** *you believe" (No creo que tú sepas* ***qué*** *creer)*, el texto representa la crítica principal y pone a la luz ciertas ambivalencias: la identificación de *quién* es el enemigo o la definición propia del *sueño americano*, incluso su posición frente a actuar como soldado y obedecer órdenes o tratar de reconocer los errores en que incurre el país y exhibir una postura autocrítica, la cual no ha estado presente a pesar en que ciertos momentos de la historia se enfrentó al Capitán con militares americanos, dejando estos interesantes arcos argumentales para caer en el simple aspecto patriótico (como se ve en la historieta número 4, página 19).



Captain America 5 (Marvel Comics, Agosto 2002)

Páginas 18, 19: Secuencia en la que finaliza la plática entre Steve Rogers y la muchacha alemana, luego de las interrogantes de la joven y la reflexión final: *"No creo que tú sepas* ***qué*** *creer",* la primera viñeta nos ofrece un primer plano del protagonista, en actitud melancólica emite una respuesta, la misma que da pie a la evocación al pasado en las dos viñetas siguientes: *"I believe… that on* ***September the Eleventh****, 2001--" (Creo… que el* ***11 de septiembre*** *de 2001…)*, vemos que la rotulación del texto resalta la fecha, dentro de este aspecto, se observa que el descargo del héroe se basará en una reflexión *post-9/11*. El formato en este encuadre sirve para dilatar el tiempo en la narración, las dimensiones aumentan para dar importancia a lo que dice el personaje y a sus gestos faciales.

Los dos encuadres siguientes representan el *flashback*, las imágenes de la zona cero, la visión de estas ruinas busca el impacto en la lectura. el Capitán América, quien evoca esta realidad con propósitos ideológicos, mantiene las imágenes de desolación y ruina como parte importante de su discurso.

En estos dos encuadres se reproducen, escenas percibidas en el primer número de la serie, ya analizada con mayor detenimiento, en tal número el impacto social, político, económico del 11 de septiembre provocan en el Capitán un cambio radical que muchas veces se orienta hacia el autocuestionamiento, en este caso la manera de capitalizar atentado sería en su uso frente a las críticas internacionales:

el dolor, la pérdida, la ira y la indignación frente al enemigo son transmitidas en estas escenas como justificación a lo que se produciría más adelante.

El encuadre final de la página nos devuelve a Rogers dentro de un acercamiento a su rostro, el parlamento que ofrece refuerza las imágenes anteriores: *"A **psychopath** murdered almost three thousand defenseless human beings in an attempt to trigger **Worl War Three**." (Un psicópata asesinó a casi tres mil seres humanos indefensos intentando empezar la **Tercera Guerra Mundial**.),* el texto busca el apego sensible con el uso de cifras, se establece el motivo personal de su lucha y que a la vez representa el justificante de sus acciones, la entrega del Capitán América consiste en velar por las víctimas inocentes de las guerras, sin embargo la acusación esta hecha: "psicópata", es el calificativo que se le otorga a Bin Laden, es contra él y sus correligionarios contra los que emprende su lucha, la cual, y es ahí la paradoja, acarreará muertes de civiles de todas formas.

El cambio en el protagonista ofrece un molde que va desde lo ambiguo de su misión hasta la exaltación patriótica, la paranoia de la Tercera Guerra Mundial es representada como el justificante inmediato para cualquier acción posterior. Por otro lado, podemos observar la separación del protagonista con el ejercicio del gobierno, en otras palabras *parece cumplir a medias la función de propaganda*: no reconoce apoyar una guerra, duda de su propio mando militar, se encuentra en medio de una investigación sobre si el estado norteamericano esta armando a los terroristas, etc. por lo que el simbolismo del Capitán América no esta centrado en el poder militar, sino en la actitud de la gente de Norteamerica y de la población entre los fuegos cruzados: *"asesinó a casi tres mil seres humanos indefensos".*

En la última página se da la secuencia final, los tres primeros encuadres dentro de un formato rectangular vertical individualizan cada una de las acciones, en el primer encuadre el rostro de la muchacha cuya expresión a cambiado, ya no se muestra jovial ni risueña, el siguiente encuadre nos muestra un plano detalle de su siguiente movimiento en el juego de ajedrez, y a continuación un primer plano de Rogers en una actitud que refuerza su posición reflexiva y melancólica. En la plática, el discurso del héroe continúa dentro de la prédica sensible, nuevamente se vale de cifras y evoca sus raíces en su pasado militar:

"-Ninety percent of the casualties of World War I were soldiers, fraulein. But half the people who died in Worl War II were civilians. -Half? -Half of sixty one million. I know why I´m fighting, fraulein."

(-El 90% de las bajas en la Pimera Guerra Mundial eran soldados, fraulein. Pero la mitad de los que murieron en la Segunda eran civiles. -¿La mitad? -La mitad de 61 millones. -Yo sé por qué lucho, fraulein.)

El uso de estas cifras hace más susceptible el mensaje, vemos en la imagen que esto intimida a la muchacha y busque sorprender al lector, el término *fraulein* es voz alemana que significa *señorita*, a pesar de las críticas y las preguntas inquisidoras el héroe la trata con amabilidad y cortesía. La última frase es la introducción para la reflexión final.

En la cuarta viñeta de esta página el formato cambia a rectangular horizontal para revalorizar la imagen, un plano detalle de los ojos abiertos del Capitán, el ceño fruncido y la mirada dura reflejan decisión y firmeza en el corolario de la discusión: *"I don´t want to see World War III" (No quiero ver la Tercera Guerra Mundial)*, reafirma su compromiso expresado en viñetas anteriores, el cual es tambien un justificante para cualquier acción emprendida: *encabezar una lucha para evitar la Tercera Guerra Mundial y la masiva muerte de civiles inocentes que ese conflicto acarrearía*.

La penúltima viñeta de la secuencia muestra un plano detalle dentro del mismo formato, el Capitán ganando el juego de ajedrez *(Check. Mate in three "Jaque. Mate en tres")*, una imagen figurativa de lo que acontece en la escena, el protagonista logra afirmar su posición y consigue vencer en esta "batalla", sin embargo dicha posición no sería la correcta, vemos que no se celebra ninguna victoria. En el último encuadre observamos a los dos personajes mirándose uno al otro en actitudes de reflexión y preocupación, la muchacha no busca más una réplica para continuar con la discusión, al parecer se adhiere a la prédica de Rogers sin objeciones. A pesar del sentido de cierta autocrítica, la separación del superhéroe-símbolo militar y de la presencia de tintes pacifistas en el Capitán América, no podemos dejar de observar las omisiones a las preguntas formuladas por la joven, el lado positivo en esta secuencia es que estos temas no se tratan mucho en las historietas, la intención de hacerlo es buena, pero ante un personaje que le muestra al Capitán America los problemas, las dudas que tiene la mayoría del mundo con la política exterior americana hace parecer al héroe un poco ido o dispuesto a la negación, al no contestarle nada, aunque también es demasiado listo y sabe que no puede responder porque las acusaciones tienen fundamento solo en observar la coyuntura internacional.

La última viñeta posee una imagen sobrecogedora: los dos personajes mudos y absortos ante las conclusiones obtenidas. Lo importante en esta escena es que el Capitán América se maneja dentro de la reflexión *post-9/11*, sobre la cual cuestionaría cualquier acto bélico (incluso los de su propio gobierno), que tome las vidas humanas inocentes dentro de un contexto global, no sólo de Norteamérica, como veremos más adelante en sus reflexiones sobre el bombardeo aliado en Alemania durante la guerra y la muerte de civiles.

Página 21: Secuencia de cinco viñetas en donde se muestra una evocación al pasado, un *flashback* del Capitán América que sucede dentro del autocuestionamiento sobre su papel durante la Segunda Guerra Mundial. En exactitud el héroe evoca escenas del bombardeo aliado a la ciudad de Dresde en Alemania el 13 y 14 de febrero de 1945. El pesar en el Capitán radica en el paralelo que hace con los eventos del 11 de septiembre, afirma que la gente que murió en las dos ocasiones no eran soldados, no habían pedido participar en esa guerra. En páginas anteriores el héroe manifiesta dentro de un monólogo interior: *"No comprendiste lo que habíamos hecho aquí… hasta el 11 de septiembre. Antes… hubieras dicho que hicimos lo que debíamos… para derrotar a Hitler y los Nazis. Aplastar el Eje. Acabar con su mal (…) Esa gente no eran soldados. Pero murieron."*, el discurso tomo un nuevo rumbo de una manera imprevista, recupera las raíces del personaje en la Segunda Guerra Mundial y las expone de una manera cruda y bastante aleccionadora: la *autocrítica* era un valor que no era del todo abarcado en esta historia, sin embargo ahora somos testigos de la humanidad del superhéroe, dejando de lado el deber de soldado. Al no poder remediar los sucedido en el pasado decide vivir con la culpa, tratando en todas sus actitudes reivindicarse de alguna manera, pero como observamos en estas escenas, el personaje sufre la congoja llevando en sus espaldas la responsabilidad de toda una nación por la pérdida de vidas inocentes. Es interesante y bastante alentador poder observar estas apreciaciones que provienen de un personaje que parecía ser el símbolo de la respuesta al peligro terrorista, el texto que se presenta en la página, escrito en tercera persona nos exhibe el dolor y la desesperación de las víctimas del bombardeo, lo cual refuerza esta idea de Norteamérica culpable: *"Agazapados en la oscuridad. Atrapados. Mientras el fuego rugía sobre sus cabezas. Rostros pegados a los muros que los encerraba. Arañando la fría tierra hasta que se puso demasiado caliente para tocarla. Y cuando ya no quedaba más que respirar en la oscuridad, murieron",* la comprensión *post-11 de septiembre* de estos eventos en el Capitán América sugiere una equivalencia entre las fuerzas aliadas en la Segunda Guerra Mundial II y los terroristas de Al-Qaeda que atacaron aleatoriamente a civiles



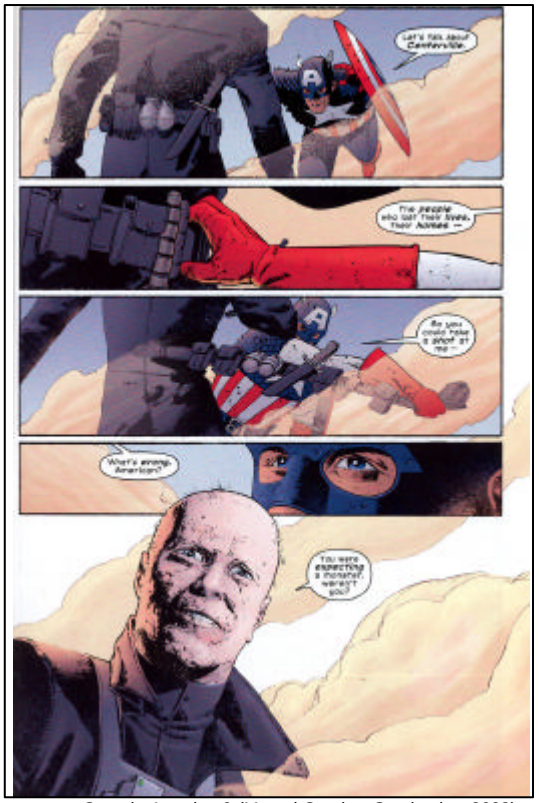
Captain America 5 (Marvel Comics, Agosto 2002)

inocentes. La relación justamente radica en este ataque aleatorio contra la población civil, capaz pueda considerarse la comparación como ilógica o inclusive obscena, ya que el primer caso se encuentra englobado dentro de una guerra mundial sumamente sangrienta sin restricciones de ningún tipo, sin embargo el hecho palpable se encuentra en la muerte de civiles inocentes y en la opción del héroe, los terroristas, de tomar otro camino para llegar a sus fines.

La puesta en página genera un caso particular en el ritmo gráfico en la narración, el fondo blanco deja de ser el espacio divisorio formal para comprimir a la imagen y al texto con el objeto de subrayar, poner en relieve y valorizar cada una de las terribles imágenes de personas carbonizadas y cada una de las líneas del texto el cual, por su división, contiene un carácter de verso en su lectura.

En la última viñeta observamos el final de este *flashback* con la entrada del protagonista a un edificio, el monólogo interior prosigue en la misma línea de culpa y cargo de conciencia: *"Los bomberos lucharon contra las llamas antes de poder empezar a buscar sobrevivientes."*, en la tercera y cuarta viñeta el monólogo interior es introducido dentro del encuadre, la imagen de una bicicleta carbonizada provoca la reiteración en el mensaje trágico: *"No había sobrevivientes"* mientras que la imagen en contraluz del Capitán, en el último encuadre de la página, muestra el corolario reflexivo que esta en completo acuerdo con la escena reflexiva, estática y pasiva que se observa: *"History repeats itself. Like a machine gun. A* ***madman*** *lights the sparks-- And the people pay the price." (La historia se repite. Como una ametralladora. Un loco prende la mecha… y el pueblo paga el precio)*, esta última reflexión corresponde a la comparación entre personajes tales como *Hitler* y *Bin Laden*, quienes son los *provocadores*, cuyas acciones conllevan la ira de los pueblos y los deseos de venganza, en lo que a su vez son los civiles quienes pagan el precio de la guerra. El texto final, que abre con una metáfora: *"La historia se repite. Como una ametralladora"*, comienza a hablarnos de la belicosidad de los distintos hechos, estableciendo un paralelo: el acercamiento al 11 de septiembre y al bombardeo a Dresden en 1945 mantiene una crítica profunda a las consecuencias de la guerra y a la presencia de estos "provocadores", para efectos del discurso esta comparación favorece a la representación negativa del *Ellos*: los fundamentalistas islámicos equivalen a los nazis de nuestro tiempo, lo cual viene a desarmar el aspecto de autobalance, de autocrítica que se estaba llevando a bien, para caer nuevamente en la prédica: *"tuvimos que hacerlo"*, por lo que (una vez más) el personaje se presta para expresar las justificaciones que apoyan la política exterior que toma el gobierno americano con respecto a los terroristas en el Medio Oriente.

5.4.5 Capitán América #6 “Señores de la Guerra” Tercera parte y última parte.



Captain America 6 (Marvel Comics, Septiembre 2002)

Página 7: Secuencia de cinco viñetas en donde se describe la confrontación entre el Capitán América con un cabecilla terrorista. La puesta en página es convencional, el formato de las viñetas es rectangular horizontal y observemos que conforme sigue la secuencia el tamaño de los formatos va cambiando de acuerdo a las escenas, las mismas que se van reduciendo de planos generales a detalles. Así observamos que en el primer encuadre el enemigo se encuentra de espaldas esperando la arremetida del héroe, en esta viñeta se nos da un acercamiento a este *enemigo*, su vestimenta indica una formación militar y el color de su chaqueta, negro totalmente, lo reviste de un aire de misterio. La composición en el encuadre se mantiene estática, señalando bastante tensión, mientras que la posición de los elementos en la viñeta oculta el rostro del enemigo. El parlamento emitido por el Capitán nos indica que este nuevo personaje esta detrás de todo lo acontecido en los números anteriores: *“Hablemos de **Centerville**”*.

El segundo encuadre de la página ofrece un plano detalle de la mano del héroe agarrando el cinturón del terrorista lleno de armas, demostrando la primera intención en su ofensiva: desarmarlo por completo. El parlamento del Capitán sigue hostigando al enemigo: *“De la **gente** que perdió sus **vidas**, sus **casas**…”*, quien al parecer no concibe respuesta ante las acusaciones y se mantiene incólume ante la agresión.

La tercera viñeta regresa al medio plano del primer encuadre, el Capitán despoja de su cinturón al enemigo mientras la posición de su cuerpo, manos levantadas, nos indica sorpresa y falta de previsión, la imagen continúa ocultando el rostro de este personaje, sin embargo el parlamento del héroe parece ir describiéndolo como un ser que busca su cometido sin importar los medios de los que se valga, reflejando su *radicalismo*, lo cuál parece relacionarlo con la representación negativa que se ha ido desarrollando a lo largo de la serie respecto a la religión islámica y sus interpretaciones fundamentalistas: *“Para que **tú** pudieras atacarme…”*.

El cuarto encuadre termina con dibujar el alma de este nuevo personaje, las dimensiones se reducen bruscamente para el énfasis del elemento sorpresa que se ve reflejado en el plano detalle la sorpresa del Capitán América al observar el rostro del enemigo. Un globo en off nos detalla la presencia de este personaje: *"¿Qué pasa americano?"*, el texto se maneja dentro de un tono sarcástico: la búsqueda del héroe a terminado pero lo que ha encontrado parece espantarlo, además, que el producto de dicha actitud sea la figura física del enemigo, constituye un elemento que refuerza la representación ideológica del *Ellos*: *perversos* y *malvados*, logrando que hasta el mismo Capitán América sienta pavor. Sin embargo, hasta el momento, las motivaciones que posee el enemigo o su grupo de seguidores aún no son claras, la única respuesta que se ha obtenido con respecto a ese tema era la intención de llegar al Capitán América, nada más. La última viñeta, que además sirve de fondo de la página, nos muestra el rostro de este enemigo una vez dibujada el alma en las viñetas anteriores, el encuadre nos ofrece una visión en subjetivo desde el Capitán América, el ángulo en contrapicado realza su presencia dándole cierta maginitud e importancia, la escena nos presenta al enemigo como un ser de rostro deforme, sin cabello, cejas, la piel pálida, además de una sonrisa diabólica. El parlamento prácticamente lo describe: *"You were **expecting** a monster, weren´t you? (Esperabas un monstruo ¿Verdad?)*.

En toda esta etapa del Capitán América hemos observado el intento por retratar temas como el terrorismo, sus causas, consecuencias, la política exterior de los Estados Unidos, etc. con profundidad y realismo, en especial por la calidad del dibujo de Jhon Cassaday. Pero el resultado no es del todo satisfactorio, en este encuadre el cabecilla terrorista tiene el rostro deformado, reforzando la idea de *maldad* y *monstruosidad* en sus actos de una manera caricaturesca, parece *supervillano* del comic, estereotípico cuyo único rasgo de personalidad es sólo ser malvado, odiar al Capitán América y a Norteamérica. Con anterioridad habíamos afirmado el paralelo de esta etapa con la Edad de Oro del cómic (la etapa comprendida durante la Segunda Guerra Mundial), en la que el enemigo era consabido como nazi o japonés representado con dibujos deformados los cuales contenían tintes racistas. La representación negativa del *Ellos* parece repetirse, los supervillanos de la Edad de Oro son cambiados por nombres y trajes árabes. El argumento representa al enemigo sin ninguna motivación más allá de destruir a los Estados Unidos, la omisión a explicaciones concretas sobre la naturaleza del fundamentalismo y el radicalismo islámico reduce al *enemigo* a un villano monodimensional o a una simplificación exagerada que sólo causa problemas, se perdió una oportunidad valiosa para el debate y la necesaria reflexión.

Página 15: Secuencia de doce encuadres en las que se relata la lucha cuerpo a cuerpo entre el Capitán América y el cabecilla terrorista, la secuencia del combate es larga, en cada viñeta se encuadran una serie de detalles que van describiendo los aspectos más importantes de la batalla, a la vez que el efecto de *ralentí* da a la narración la velocidad necesaria para ofrecer una sensación de angustia y desesperación, en especial para el héroe: *se encuentra acorralado dentro de un edificio en ruinas que se esta incendiando*.



Captain America 6 (Marvel Comics, Septiembre 2002)

El primer encuadre es el introductorio a la acción, los dos personajes caen en las ruinas dentro de un plano que puede considerarse como general, el siguiente presenta un primer plano del enemigo, donde el rostro deforme evoca imágenes propias del cine de terror. De inmediato los encuadres siguientes ofrecen a los personajes agrediéndose entre sí, la intempestiva alternancia de estas escenas con planos generales y con primeros planos de los protagonistas provocan que el tiempo de lectura sea más largo con respecto a la acción relatada, la descripción de esta lucha encarnizada esta basada en una dinamicidad que sustancialmente le permita prolongar la lectura a través de un efecto temporal provocado por la disposición de las viñetas en secuencias estándar: *cuatro hileras de tres viñetas cada una*. La extensión del tiempo de lectura sobre lo que se narra logra revalorizar y subrayar el *tiempo subjetivo* de los personajes: *logra reproducir las sensaciones de fatiga, cansancio y desesperación*.

Otro elemento que contribuye a la extensión del tiempo de lectura son los parlamentos de los personajes. En este aspecto observamos que cada frase del diálogo es puntual y precisa, por lo que el ritmo que le da a la narración es vertiginoso y contribuye al efecto temporal deseado[67].

Por otro lado el contenido del texto, nos da un elemento más que contribuye a la *subjetividad* de la escena: quien habla en un 90% de la misma es el *enemigo*, su

[67] *"La longitud de los diálogos es por eso un elemento de importancia fundamental para la construcción del ritmo de una historia de cómic. La cantidad de palabras presentes en una viñeta determina en amplia medida el tiempo de lectura necesario, y al mismo tiempo la duración representada (y la contada) por la viñeta. Este efecto es además determinante para la construcción de las secuencias (…)"* BARBIERI, Danieli. *Los lenguajes del comic*. España, Editorial Paidós, primera edición 1993; página 244.

parlamento refuerza la idea de maldad de este *supervillano moderno*, se vanagloria de los asesinatos que ha cometido y de los que está por cometer, incluso especifica que tales crímenes serán cometidos contra norteamericanos: *"I´ve killed **hundreds** of your countrymen. And I could kill thousands more **tomorrow**." (He matado cientos de tus compatriotas y mataré miles más mañana.)*, sin explicar motivación alguna, el enemigo parece que ha sido creado para ser *malo* y con ello espantar a un Capitán América sensible por los eventos del 11 de septiembre. Este *enemigo* es concebido para representar los miedos y los temores de la población, nada más: *"I could kill you **all**-- and **still** not be satisfied" (Podría matarlos a **todos**… y no estaría satisfecho)*, es de alguna manera insultante para el sentido común que esta clase de personajes sirva de epíteto a la representación negativa del *Ellos:* el terrorismo fundamentalista y radical. Se considera que es negar los antecedentes de este problema, negar sus causas, negar el conflicto en el cual Occidente tiene tanta responsabilidad como los terroristas en las pérdidas de vidas humanas. Hemos observado a lo largo de esta historia, que esta clase de ideas reflejan la idiosincracia de occidente, la misma que es transmitida por los medios de comunicación, sin la investigación o la reflexión correcta, a todos los países del mundo. En las viñetas siguientes el monólogo del enemigo invita a participar al Capitán de una respuesta:

*"-But I´ll **surrender**, American-- Turn every assassin under my **command** in to your authorities. Give you the keys to my **fortress**, Alamut-- If you can tell me where I´m **from**. –From hell."*

*(-Pero me **rendiré** americano… entregaré a todos los asesinos bajo mi **mando** a las autoridades. Te daré las llaves de mi **fortaleza**, Alamut… si sabes decirme de **dónde** vengo. -Del **infierno**.)*

La respuesta dada por el Capitán America no hace sino que reforzar el aspecto negativo en este discurso que hemos venido criticado, la sensación profunda de autocrítica vista anteriormente se pierde frente a una interpretación de lo *maligno* completamente estereotipada, sin antecedentes o la explicación necesaria para conocer contra *quién* se pelea y *por qué*, para un comic que busca ser realista y profundizar en un tema de gran coyuntura, como el terrorismo internacional o los crímenes de guerra, es absolutamente necesario responder a estas interrogantes y no recurrir a la autocomplacencia, a la caricatura y al estereotipo no sólo del enemigo, sino de una realidad.



Captain America 6 (Marvel Comics, Septiembre 2002)

Página 16, 17: Secuencia en la que, en medio de la lucha, los globos y la explicación en las cartelas provocan el advenimiento de un *flashback* en el cual se explica los motivos del enemigo para odiar a Norteamérica*: "Guerrillas gunned my father down while he was at work in the fields-- with American bullets. American weapons." (La guerrillas mataron a mi padre mientras trabajaba en el campo… con balas americanas. Armas americanas)*, a modo de narración el texto se sostiene sobre la base de una acusación directa contra la política exterior de los Estados Unidos, quien a través de los años se ha caracterizado por apoyar actos terroristas en diferentes países con el fin de mantener su hegemonía.

En la primera parte de la secuencia apreciamos que la puesta en página se conjuga para ofrecer en mayor detalle el *flashback*, así observamos que estos encuadres permanecen como el fondo de la página, el color cambia drásticamente y sirve de contraste con la primera y la última viñeta de la página las cuales conservan los colores cálidos de la acción que se desenvuelve dentro de las ruinas de un edificio en llamas. Las viñetas que muestran el *flashback* se desarrollan dentro de tonos fríos como el azul, el celeste y el turquesa, los cuales transmiten sensaciones de tristeza en el relato.

En el primer encuadre la imagen describe a un hombre que es acribillado, el tiempo representado, la imagen estática, nos muestra el momento preciso en que es golpeado por las balas y la sangre sale disparada, el espacio describe el campo lo

que responde al parlamento de la primera viñeta de esta secuencia: *"No hay plantas del infierno de donde vengo. Ni semillas, ni cosechas… ya no",* el texto expone el origen humilde del terrorista, aquí se recoge la paradoja en el discurso del Capitán, el cual clama por proteger a las víctimas inocentes de la guerra, sin embargo ahora pelea contra una de ellas, el resentimiento es canalizado hacia el Capitán América por ser *símbolo* del rol activo que toma Norteamérica en su guerra contra el terror[68].

En el encuadre siguiente se da un plano detalle de un instrumento de arado mientras un charco muestra el reflejo de dos de los presuntos agresores, la toma se ofrece desde una visión subjetiva, lo que aumenta el efecto dramático (obsérvese los cascos de bala y los hoyos en el suelo), las didascalias en las viñetas iteran en el mensaje gráfico de dolor, tragedia y revancha de este personaje, se le da una motivación al villano, incluso una motivación que justifique un odio, de por más irracional, el cual puede servir como oportunidad para explorar temas interesantes sobre la responsabilidad de Estados Unidos y sus manejos en la política exterior, lo interesante es observar que se recupera el sentido de autocrítica al bajar a Norteamérica de su pedestal.

La última viñeta de la página no muestra a los dos personajes en un escena donde la toma se abre para dar paso a la confrontación, se produce un primer plano del enemigo el cual continúa con el relato y le exige una respuesta al Capitán: *"Where am I* ***from****?" (¿De dónde soy?)*, la tendencia de esta interrogante es exigirle al héroe que reconozca los pecados de su nación, los errores premeditados en que ha incurrido y las tragedias ocasionadas que llevan justo a la creación de esta clase de seres, sin embargo el silencio del héroe manifiesta un posición que otorga al enemigo cierta preponderancia, además de ser un interesante giro a la historia que en verdad lo necesitaba.

La siguiente página muestra un diseño similar a la anterior, el número de viñetas disminuye a cuatro, el primer encuadre nos muestra la pelea entre los protagonistas, el terrorista coloca sus brazos en el cuello del Capitán mientras sigue esgrimiendo sus argumentos en contra de los Estados Unidos, los cuales toman cada vez mayor interés histórico y geopolítico: *"My father didn´t know that the Cold*

---

[68] *"But at least one prepared to take a more active role. Captain America had stayed out of Korea, Vietnam, and Iraq, but writer Jhon Ney Rieber and artist Jhon Cassaday plunged the super-patriot of World War II into the fight against terrorism. "I don´t think every generic superhero needs to be saving the world from terrorist right now", explained Cassaday. But he added, "there are some books where it´s appropiate and maybe it´s our responsibility to provide that… Captain America is a creature born of propaganda. He´s the perfect venue for what´s going on right now". It remains unclear where this comic book shadow war will lead, but Captain America joining the battle against terrorist signals perphas a new era for the political relevance of superheroes."*
WRIGHT, Bradford W. *Comic Book Nation, the transformation of youth culture in America*. Estados Unidos, Jhons Hopkins University Press, Jhons Hopkins Paperbacks edition 2003, página 290.

War ws at its height-- Remember? When the Soviets were your great enemy? The evil empire?" (Mi padre no sabía que la Guerra Fría estaba en su apogeo… ¿Recuerdas? ¿Cuándo los soviéticos eran vuestro gran enemigo? ¿El imperio del mal?), la alusión a la Guerra Fría y los conflictos que acarreó es muy clara, el terrorista fue víctima del horror de la guerra provocado por Norteamérica, el mismo horror que el héroe ha proclamado evitar. Nuevamente es interesante observar el autocuestionamiento colocando al personaje principal entre las cuerdas y no dándole oportunidad de respuesta ante las acusaciones, parece que es inadmisible para el héroe admitir los pecados de su nación y del gobierno.

Los siguientes dos encuadres vuelven al *flashback*, la puesta en página coloca las viñetas como fondo, la primera imagen nos muestra en un plano general a una mujer corriendo y a un muchacho detrás de ella, los dos de apariencia humilde, la toma es inclinada por lo que se da una sensación desestabilidad y confusión. Una vez más la acción de las cartelas logran reforzar la imagen sobrecogedora del *flashback*: *"My mother didn´t know that our nation was in the throes of an undeclared civil war between your allies and the allies and the allies of evil--" (Mi madre no sabía que nuestro país pasaba una Guerra Civil no declarada entre vuestros aliados y los aliados del mal…)*, el texto nos acerca más al punto central del conflicto que ha provocado el origen de este *asesino*, al hacer referencia a la Guerra Fría y a la Unión Soviética se hacen alusiones al papel de los Estados Unidos, durante el conflicto iniciado por la invasión rusa a Afganistán, en la que la CIA se encargaba de entrenar y organizar ejércitos terroristas afganos para detener la ofensiva soviética[69]: *"… con balas americanas. Armas americanas"*

El segundo encuadre del *flashback* nos muestra otra escena desde visión subjetiva, esta vez desde el mismo terrorista que observa como un grupo de hombres armados y encapuchados se le acerca, mientras de fondo observa su casa quemarse, el papel que fungen las cartelas en la narración comienzan a describir detalles que recrudecen el drama: *"My mother was interrogated and shot. Our home*

---

[69] *"En enero de 1980 no había duda alguna de que EEUU estaba organizando a los "afghanis" y a su fuerza masiva militar para tratar de perjudicar al máximo a los rusos. Para los afganos era legítimo combatir la invasión rusa. Sin embargo, la intervención estadounidense no les era de gran ayuda. De hecho, colaboró fuertemente con la destrucción del país. Finalmente, los "afghanis" obligaron a los rusos a retirarse. Mientras tanto, las fuerzas terroristas que la CIA estaba organizando, armando y entrenando seguían su propia agenda. No era ningún secreto. Uno de los primeros actos ocurrió en 1981 cuando asesinaron al presidente egipcio Anuar al Sadat, uno de sus creadores más entusiastas. En 1983 un hombre-bomba, probablemente ligado a este atentado, nadie lo sabe, obligó al ejército estadounidense a retirarse del Líbano. Y la función continuó. Esta gente tenía su propia agenda. EEUU estaba encantado de movilizarlos para que pelearan por su causa, pero al mismo tiempo ellos seguían otro plan. Luego en 1989, cuando los rusos se retiraron, se dirigieron hacia otras regiones: Chechenia, China Occidental, Bosnia, Cachemira, el sudeste asiático, Africa del norte."*
CHOMSKY, Noam. *El terror como política exterior de Estados Unidos*. Argentina, Libros del Zorzal, 2003; página 44.

was burned. That fire gave my face. But fire didn´t make me a monster." (Interrogaron y dispararon a mi madre. Quemaron nuestra casa. Ese fuego me dejó la cara así. Pero el fuego no me convirtió en un monstruo.), es importante señalar que el texto contribuye a la extensión del tiempo de lectura en la secuencia, las cartelas, la igual que los globos son los condicionantes a la permanencia del mensaje trágico y doloroso que reproducen las imágenes, es un modo de subrayar la prédica[70].

La frase final en la cartela nos deja en la interrogante: ¿si el fuego, la muerte de sus padres no lo volvió un mostruo entonces *qué fue*?, la misma interrogante es planteada por el terrorista en la última viñeta de la secuencia: *"You know your **history**, Captain America. Tell your monster where he´s from." (Tú sabes **historia**, Capitán América. Dile a tu monstruo de dónde viene)*, el mensaje expresado en estas líneas exige la respuesta del Capitán América a que reconozca las atrocidades cometidas por militares americanos o guerrilleros apoyados por americanos, es un pedido expreso, sobretodo en el uso de pronombres de posesión: *"Dile a tu monstruo",* el terrorista atribuye toda su desgracia a la figura del *Capitán* a quién, como defensor del *american way* debe tener una explicación que justifique los crímenes cometidos en contra de gente inocente, lo cual desembocó en el nacimiento de este *enemigo*. La política exterior, los crímenes del gobierno son los culpables, dentro de este marco podemos afirmar que el personaje representa *el pedido de justicia de una manera intransigente e irracional* propias de los grupos radicales islámicos, pero el hecho de que la misma mano de Norteamérica lo haya provocado es un factor que es mostrado en el discurso de esta secuencia. Se pone al protagonista al límite y por la expresión confusa de su rostro parece no encontrar respuestas ante la esencia del mensaje del *enemigo*: *" Ustedes me convirtieron en esto."*

Es grato observar en esta secuencia el desarrollo de un tema que parecía vedado, la alusión de conflictos como los de la Guerra Fría le da importancia a la trama y expone ideas críticas que se pueden considerar el inicio de un debate esclarecedor, limpio y alturado que es lo que necesita Norteamerica.

---

[70] *"(…) cuando encontramos unas didascalias, son siempre externas a los hechos contados, y alargan el tiempo de lectua sin alargar la acción relatada. Se trata de palabras sobre la historia, que conciemen a la historia, y no de palabras en la historia como son los diálogos.*
(…)La explicación más pausible es que las didascalias subrayan las acción representada en las viñetas; y la subrayan de dos maneras. (…)reafirmando con palabras lo que ya muestra la imagen(…) y en segundo lugar moderando la lectura en relación al evento, haciendo que el tiempo de lectura del lector se dilate."
BARBIERI, Danieli. *Los lenguajes del comic*. España, Editorial Paidós, primera edición 1993; página 248.



Captain America 6 (Marvel Comics, Septiembre 2002)

Página 18, 19: Secuencia que describe los últimos momentos de la batalla entre el líder terrorista y el Capitán América, en esta secuencia se aprecia el argumento del héroe frente a las razones que expuso el enemigo en la secuencia anterior.

La primera página nos ofrece tres viñetas de grandes dimensiones en las que se subraya la posición del Capitán y sobretodo su prédica, el gran tamaño de las viñetas provoca que el tiempo de lectura se prolongue más de lo que representa, así esta primera parte logra que la narración disminuya en intensidad a diferencia de la lectura en las secuencias anteriores, se desea subrayar la presencia del héroe en la batalla, la cual estaba desaparecida.

Por otro lado, el argumento esgrimido por el Capitán termina por completo con la posición autocrítica del discurso: *"We´ve changed. We´ve learned" (Hemos cambiado. Hemos aprendido)*, observamos como el héroe recoger el potencial reflexivo y lo desecha por completo, le quita la profundidad, distorsiona el rumbo de debate en el que el discurso parecía dirigirse. La respuesta del Capitán América busca la autocomplacencia, es simplista, contra toda lógica y razón, no se apega a la realidad (a pesar de que acepta los errores cometidos no continúa con dicha apreciación y termina distorsionándola: *"hemos aprendido"*) lo cual es un punto importante ya que la historieta, desde un principio, manifiesta su pretensión de ser realista y profunda.

La réplica del enemigo continua en la línea de exponer sus debilidades y manifestar la reflexión internacional sobre la política exterior americana: *"You can´t **answer me**, you mean. You played that game in too many places… The sun never **set** on your political chessboard-- your empire of **blood**" (Querrás decir que no puedes responderme. Han jugado a eso en tantos países… el sol nunca se ponía en su ajedrez político… su imperio de sangre.)*, el texto comienza el uso de metáforas, se ofrece una comparación sintetizada sobre la política exterior americana, fácil de entender y asimilar: *"el sol nunca se ponía en su ajedrez político".*

Esta réplica puede ofrecer el inicio de un nuevo debate en esta línea, es una clara oportunidad para elevar el discurso, su contenido social e intelectual, esclarecer los argumentos y esgrimir una confrontación ideológica, esto se pudo haber hecho muy bien, en especial porque los argumentos del enemigo se hacen más contundentes: *"In Africa. Asia. South America. We **died**. And your people--" (En África. Asia. Sudamérica. Nosotros morimos y su pueblo…)*, sin embargo el parlamento de la segunda viñeta nos sigue mostrando la renuencia del Capitán a admitir culpa alguna de los Estados Unidos y tratar de voltear la prédica a una equivocación del enemigo producto de su cólera y odio ciego: *"This is wrong" (Esto está **mal**.)*, no hay discusión, ni debate, es inadmisible lidiar con estas acusaciones, negar tales consideraciones manifiesta una diatriba que, como hemos afirmado antes, sólo satisface intereses propios, lo cual es muy peligroso ya que equivale a la desisformación o al engaño, los cuales llevan a la población a avalar guerras innecesarias y a la muerte de inocentes.[71]

La tercera viñeta describe la ofensiva final del terrorista, una patada que el héroe esquiva con facilidad, mientras el parlamento manifiesta el comienzo de su objeción frente al argumento final del terrorista: *"Nosotros morimos y su pueblo…",* es el inicio de un discurso triunfalista que se desarrolla como colofón a la saga: *"My people never knew!" (¡Mi pueblo nunca lo supo!)*, el texto sugiere que todos los actos cometidos por el gobierno y las atrocidades en otros países fue permitido por el desconocimiento del pueblo civil norteamericano. Acusa al público de ignorancia frente a lo que acontece, de falta de previsión, conciencia y fiscalización con lo que

[71] *"Pero el imperio del siglo XXI no tiene que ser territorial, como lo fue el de Roma. Los mecanismos de dominación y control son mucho más sofisticados. Los norteamericanos ni se dan cuenta del planeta donde viven. Son ignorantes geográficos. Pero se saben poderosos y les encanta. En el medio de la guerra contra Irak, una mujer, que quería expresar su adhesión a las tropas, fue entrevistada por la National Public Radio. "Yo apoyo la guerra la guerra en.....en...en....", dijo vacilante, sin poder mencionar el lugar donde ocurría la batalla. "En ese país", agregó finalmente, como si evitara un papelón."*
AIZEN, Marina. *Los Norteamericanos: armas, consumo y miedos,* en: Clarín.com, junio 2003, Año VII, número 2624.
En la siguiente dirección telemática (URL): http://old.clarin.com/suplementos/zona/2003/06/08/z-00215.htm

hacen sus gobernantes, por lo tanto dentro de este oscurantismo se justifica su inocencia frente a las represalias de los *enemigos de América*. Sin embargo recordemos las protestas multitudinarias en contra de la guerra en Vietnam, la oposición de muchos intelectuales a la política violenta y terrorista en los demás países, la presencia de organismos civiles de ayuda humanitaria como el OXFAM (Oxford committee for Famine Releif), Christian Aid, etc., estos organismos condenaron los bombardeos sobre Afganistán por ser la causa de los mayores daños: la amenaza de acciones militares y el bombardeo habían interrumpido la ayuda humanitaria a Afganistán perjudicando de 3 a 4 millones de personas.

La siguiente página describe la confrontación final, si bien la primera parte de esta secuencia en la página anterior se desarrollaba en viñetas de grandes dimensiones, en la puesta en página siguiente encontramos cinco viñetas de pequeñas dimensiones que representan detalles de la lucha con lo cual la lectura se hace más dinámica, en medio de la pelea el héroe emite el parlamento final.

La primera viñeta continua la secuencia de acción, la interacción violenta entre el Capitán y el terrorista, el formato rectangular horizontal de pequeñas dimesiones muestra el detalle del héroe esquivando un golpe, parece haber recuperado sus fuerzas y la presencia que se había perdido dentro de las argumentaciones del terrorista (que aún no han sido rebatidas). El parlamento emitido continúa con la propaganda derechista: *"We know **now**. And those days are **over**-- We´ve **learned** from our mistakes. But you-- ". (Lo sabemos ahora. Y esos días pasaron… Hemos aprendido de nuestros errores. Pero tú…)*, el discurso como enunciado decisivo plantea señalar que *Norteamérica no ha cometido errores que justifiquen lo acontecido el 11 de septiembre de 2001*, aquí se condensa la intencionalidad del discurso.

Observamos que el texto se interrumpe para propósitos de la narración, así en las tres siguientes viñetas tenemos el final de la confrontación, la secuencia esta enlazada por un montaje espacial, el enfoque de la acción se va concentrando en el rostro derrotado del terrorista. El espacio se va concentrando provocando un efecto de *travelling cinematográfico* hacia delante, nuestra vista recorre el espacio escrutando cada movimiento violento del Capitán, lo cual refuerza la sensación de impacto en la lectura: en primer lugar el héroe arremete con su escudo y estrella contra la pared al terrorista, en el siguiente el espacio de reduce hacia un primer plano del personaje mientras éste recibe un golpe directo en la cara por parte del Capitán, la pared agretiándose y pedazos de cemento saltando con cada golpe acentúan la fuerza y el vigor de la acción, en reemplazo de las líneas cinéticas que serían las indicadas para tal tarea, sin embargo (como apreciamos en el siguiente

encuadre) al usar este recurso la sensación de violencia es percibida con mayor realismo y notoriedad.

En la siguiente viñeta se termina con el terrorista, en un plano detalle se observa al escudo del Capitán golpear el rostro del enemigo contra la pared, dentro de una imagen simbólica donde las barras y las estrellas golpean al terrorismo, prácticamente destrozándole el rostro.

El parlamento del Capitán no responde a las acusaciones del terrorista sobre América y su política exterior, contraataca basándose en el extremismo del *Otro* donde sus acciones no reconocen entre el enemigo a los civiles inocentes, sino como a todo *un espectro* que debe ser eliminado, lo cual dibuja su carácter y se refuerza en la representación negativa: fanáticos que desean destruir a Norteamérica convencidos de que su rabia es bendecida por Dios: *"You say you´ve seen the innocent die-- Known that loss. Felt that suffering." (Tú dices que has visto morir inocentes… Conoces su pérdida. Sientes su sufrir)*, al leer el texto estamos presente ante una contradicción, el héroe ha manifestado su pesar por las muertes de civiles en Dresde durante la Segunda Guerra Mundial y ha obrado de una manera que, ahora dentro de la *"reflexión post 9/11"*, lo atormenta. De igual modo nos encontramos que la realidad es distinta a la mostrada en esta historia, Nortemérica se ha caracterizado por no tomar responsabilidad por todas las muertes de civiles que provoca el mantener su poder hegemónico[72].

La última viñeta de la secuencia nos ofrece un primer plano del protagonista al finalizar la lucha, observa al terrorista y emite un juicio que termina con el discurso: *"You´re blind" (Estás ciego)*, esta adjetivación responde al punto concluyente en la representación del *Ellos*, la visión que se propone en la historieta del *Ellos* esta representada en toda corriente radical islámica que atente contra América, la alusión a *ceguera* en el terrorista, simbólicamente, apunta al odio indiscriminado, al fanatismo, el totalitarismo y a la generalización de los que consideran sus enemigos: *"Los más radicales, en cambio, consideran que no es posible ningún compromiso con la sociedad musulmana actual, y optan por el camino de la violencia a través de la yihad (guerra santa): eliminación por la fuerza de un régimen político considerado ilegítimo, ímpio y enemigo del Islam, para establecer en su lugar, un sistema inspirado en él y regido por la ley islámica. (…) la yihad se concibe como una guerra*

[72] *"Durante estos últimos 200 años, Estados Unidos expulsó o casi exterminó a la población indígena –varios millones de personas-, conquistó la mitad de México, llevó a cabo depredaciones en toda la región, en el Caribe y en Centroamérica, y a veces más allá. Conquistó Hawai y las Filipinas, matando a 100 000 filipinos. Desde la Segunda Guerra Mundial Estados Unidos ha extendido su dominio mundial d eun modo que no necesito describir. Pero siempre lo hizo matando a otros, con una lucha extramuros."* CHOMSKY, Noam, *El terror como política exterior de Estados Unidos*. Argentina, Libros del Zorzal, 2003; página19.

justa y legítima, total y permanente, dirigida, en primer lugar, contra el despotismo y la aptía de los dirigentes, contra el imperialismo y el sionismo. Pero tampoco se libran de ella los malos musulmanes (intelectuales, musulmanes modernistas y ateos). Los activistas radicales sostienen que se han visto obligados a recurrir a esta guerra santa porque Occidente se opone al renacimiento islámico."[73]

Es realmente una lástima ver el giro servil que se le da al argumento haga del personaje del Capitán América un ser ambiguo que en cuanto a su posición frente a los acontecimientos actuales.

[73] ESCRIBANO, Liliana, *El Fundamentalismo Islámico*. Madrid, Acento Editorial, 2001; páginas 19-20.



Captain America 6 (Marvel Comics, Septiembre 2002)

Páginas 21, 22: Secuencia final de la historia, en ella observamos el discurso final del protagonista frente al enemigo derrotado. La puesta en página se desarrolla de una manera convencional sobre la base de *tres hileras de tres viñetas cada una*, lo que le da un efecto ralentizado a la narración de cada una de las hileras, cada encuadre tiene un formato rectangular verticular que sirve para individualizar cada momento o instante descrito en la viñeta.

En la primera hilera se muestra la interacción entre el héroe y el terrorista, en el primer encuadre se da un primer plano del terrorista vencido, sangrante, dentro de esta visión subjetiva (tomamos el papel de héroe) se opera con una identificación a la mirada del lector con la del personaje, con ella, al transformarse el relato de tercera persona a primera, la recepción del mensaje se da con mayor fuerza y subraya en la idea de la victoria sobre el terrorismo internacional (recordemos que este enemigo tiene una procedencia foránea, es parte de la guerra a extramuros de América).

El segundo encuadre muestra un plano detalle de una placa de acero en las manos del Capitán. Dicha placa, habíamos observado con anterioridad, tenían la función de eliminar al portador en caso de ser atrapados por el enemigo, el plan del terrorista consistía en usar este aparato para matar soldados estadounidenses en masa una vez que esta clase de tecnología este sembrada dentro de sus tropas, asumiendo, como justificación, que los militares son también blanco de esta clase

de odio y pueden ser engañados, es decir, atacados de manera imprevista. Esta clase de argumento constituye, en analogía, una comparación con lo ocurrido el 11 de septiembre, el plan de los terroristas va más allá de cualquier clase de sospecha. En esta viñeta se inicia el monólogo interior en la secuencia, el Capitán observando la placa emite un discurso que alude a la presencia constante del *enemigo*: *"They´ll always be with us" (Siempre estarán entre nosotros)*, el texto manifiesta que la amenaza será constante e insta a mantener la alerta en la población, esto constituiría un ánimo por mantener en vilo a la población, mantenerlos dentro de una cultura del miedo que provoque una atmósfera por la cual, por seguridad, se dependa del Estado y se anule las garantías constitucionales y los derechos civiles: *"Según el profesor de la Universidad de California, Barry Glassner, autor del ensayo The culture of fear (La cultura del miedo), hay una voluntad explícita de mantener un clima permanente de miedo en los EEUU, pero sabido es que lo que ocurre en el Imperio rebota a todo el mundo. La televisión norteamericana, y especialmente los canales de cable, se han convertido en portavoces de esa atmósfera de miedo. En cualquier programa televisivo escabroso-sensacionalista, puede aparecer un icono intermitente en un ángulo de la pantalla con la leyenda "Alerta máxima", como termómetro de la amenaza de ataque terrorista, sin explicación ni prueba alguna. Programas televisivos atizan el miedo con noticias de asesinatos, robos y violaciones sin el menor rigor informativo, creando un ambiente propicio para enterrar garantías judiciales y procesales y creando la sensación de que vivimos en una sociedad terriblemente violenta, al tiempo que se arroja por el sumidero la presunción de inocencia, fundamento esencial de una sociedad democrática."*[74]

El tercer encuadre muestra el contraplano a la acción anterior y se nos ofrece un primer plano del rostro del Capitán, sus gestos faciales indican concentración y preocupación al observar el aparato, dentro de este contrapicado la reflexión del héroe continúa incidiendo en el perfil del enemigo que amenaza Estados Unidos: "*Los Genghis Khans. Los Calígulas. Los Hitlers.*", el mensaje recoge un prédica antibélica mostrando los nombres de los más infaustos líderes cuya ambición a causado la vida a millares de seres humanos, sin embargo es interesante observar la ausencia de los nombres de *Osama Bin Laden* o de *Saddam Hussein*, lo que indicaría una restricción al respecto o una declaración activista contra la guerra actual. A pesar de la posición ambigua del discurso y la propaganda, a ultranza derechista: *"hemos cambiado, hemos aprendido de nuestros errores"* en la

[74] CAÑO, Xavier. *Miedo contra libertad y justicia*, en: Centro de Colaboraciones Solidarias, febrero de 2004. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.ucm.es/info/solidarios/ccs/articulos/pto_politico/miedo_contra_libertad_y_justicia.htm

secuencia anterior, hay que dejar en claro que el Capitán América no ha promovido ningún acto que apoye, específicamente, el bombardeo a Afganistán o la incursión militar a Irak.

En los tres siguientes encuadres observamos que el Capitán arroja la placa al fuego, la primera viñeta presenta un ángulo contrapicado que eleva la figura del héroe, a la par que vemos como se deshace de la placa, el monólogo interior nos guía a través de esta acción: *"The **monsters**. With their **blood hunger** and their **murderous toys**… And their **lies**" (Los monstruos. Con su ansia de sangre y sus juguetes asesinos. Y sus mentiras)*, el mensaje en primer lugar emplea adjetivos para definir al enemigo: *monstruos*, usando este nombre para retratar a los causantes de miles de muertes. La reflexión *post 9/11* del Capitán se esmera por mantener dentro de una clasificación a todo lo que concierne *el mal* dentro de una visión occidental, y si bien al *enemigo* que derrotó se le podría clasificar como *fanático* y era líder de una secta que emulaba a asesinos islamitas del siglo XI, en esta última parte del discurso las referencias no apuntan sólo hacia al radicalismo islámico, prueba de ello esta en que entre los principales monstruos no figuran *Al Qaeda* o *Hamas* por ejemplo, además si apreciamos en retrospectiva la narración de toda la saga observamos que el Capitán ha planteado paralelos entre el 11 de septiembre y la Segunda Guerra Mundial, no ha apoyado la *Guerra contra el Terrorismo* y al contrario ha respondido con un mensaje antibélico, se les ha dado razones a los terroristas para sus acciones a las que el Capitán no ha obtenido un contraargumento o ha asentido de manera tácita (Al-Tariq atacó *Centerville* por ser un lugar donde se fabricaban bombas para la milicia norteamericana, y el organizador principal de la avanzada terrorista argumenta su resentimiento contra Estados Unidos en las atrocidades cometidas durante la Guerra Fría que relata en detalle) y por último el discurso ha mostrado al gobierno Nortemaericano como una entidad siniestra cuyas metas no conciernen a la seguridad del pueblo, así tenemos la discusión entre el Capitán América y el Secretario de Defensa Dahl en la base de S.H.I.EL.D. en Virginia, donde el héroe pide una explicación sobre el ataque a *Centerville* y el apoyo logístico-táctico que han tenido los terroristas, los mismos que tuvieron la facilidad de lanzar bombas desde aviones dentro de 500 km de espacio aéreo Norteamericano sin ser detectados.

En este discurso, con la noción de *"monstruos, con mentiras…"*, no sólo podría aludir al radicalismo islámico y al fanatismo que cada vez arrastra a los jóvenes en el Oriente Próximo al *martirio*, sino, también, a la idea de una Norteamérica culpable que ha alimentado el odio contra su pueblo y el éxito de los ataques (el del 11 de septiembre de 2001 y, el ficticio, en *Centerville* siete meses despúes).

Las tres últimas viñetas de la página nos muestran estados reflexivos en el Capitán América que no celebra la victoria obtenida. El primer plano del héroe nos acerca al mensaje en la cartela: *"But we can stem the tide of blood. Defy the shadow" (Pero podemos detener la marea de sangre. Desafiar las sombras)*, el texto comienza con una posición de contraste con el mensaje anterior, para continuar con la identificación en el uso del *nosotros* y el uso de metáforas que buscan la estilización de un mensaje patriótico: *detener la marea de sangre*, *desafiar las sombras*, las cuales son comparativas a los acontecimientos que mantenían en alerta a la opinión pública norteamericana (Bin Laden, amenazas terroristas, Irak y las indagaciones concernientes al atentado del 11 de septiembre en Noviembre de 2002, para lo cual se formó por ley una comisión investigadora del congreso).

El segundo encuadre muestra un plano entero del héroe, dentro del contraluz observamos al Capitán apesadumbrado, meditando en medio de las ruinas, esta viñeta en particular constituye el nexo entre la cartela siguiente y la anterior, en este encuadre es donde se descansa la lectura y se aprecia el tiempo que se toma el personaje para concluir con su prédica, finalmente la última viñeta nos entrega un plano detalle del escudo, las barras y las estrellas, un simbolismo en especial que refleja la esencia patriótica y el símil entre la entidad Capitán América/ Norteamérica, a su vez que el escudo implica defensa y no ataque observamos el afán protector del héroe por un aspecto que se considera bastante ambiguo: *"Defend the dream" (Defender el sueño)*, el cual, como habíamos afirmando, en la falta de una explicación coherente de lo que significa, lo que abarca y la dirección de una interpretación que se debe hacer de acuerdo al discurso del Capitán, se mantiene como un punto demasiado flaco para servir de conclusión a la secuencia.

La última página presenta las dos últimas viñetas de la historia, el primer encuadre de formato rectangular horizontal de pequeñas dimensiones describe un primer plano del Capitán América, el color del ambiente va cambiando en el ligero contraluz que se ofrece en la imagen, la actitud del protagonista es más sosegada y tranquila, por la posición de su cuerpo se aprecia que lleva algo sobre sus hombros, esta pequeña imagen introductoria sirve de comentario de la viñeta del fondo de la página, el monólogo interior refuerza la imagen: *"We the people-- We all have the freedom and the power to fight-- " (Nosotros, el pueblo… Todos tenemos la libertad y el poder de luchar…)*, finalmente la exhortación del héroe es hecha con pleno uso de la *personalización* y su *inclusión* en el mensaje de acción: *"tenemos la libertad y el poder"*, refiriéndose a la intensidad, al soporte patriótico y al derecho legítimo que cada norteamericano posee para aportar a la nueva lucha, sin embargo la última frase de la historia refleja la asonada pacifista que ha venido manifestándose

ligeramente en el discurso: *"For peace" (Por la paz),* descartando toda posición desafiante ante el enemigo tal como lo demuestra la última escena: el Capitán América sacando al líder terrorista de los escombros del edificio envueltos en llamas en medio de un plano general, con mucho parecido con la representación de la *zona cero* en el primer número de la serie.

Notamos la diferencia con la última viñeta de la historieta *Amazing Spiderman #36* en la que se muestra a un conjunto se superhéroes acompañados de militares y servidores públicos en una posición desafiante que hacen recordar a la propaganda de la *Edad de Oro* de los comics durante la Segunda Guerra Mundial[75].

El mensaje sale de su ambigüedad en el corolario del discurso, se clama por un mensaje enteramente pacifista, en medio de tanta destrucción aún se pueden establecer los caminos adecuados para establecer la paz y lograr, por medio de la justicia, que los criminales paguen por sus actos *sin tomar ninguna vida humana*. El problema radica en conocer la historia detrás de los eventos, identificar a los verdaderos responsables en ambos bandos, evitar las generalizaciones y, sobretodo, en ofrecer los suficientes elementos para el debate y la reflexión, en este caso, el discurso del Capitán América parece tener la intención de enrumbarse en ese camino y, a pesar que al final toma una postura pacifista, la autocrítica se quedo a medio camino debido a la necesidad de dar un mensaje que sea complaciente.

[75] *"Of all superheroes, Spider-Man was the most certifiable New Yorker, his irrevent character and webswinging adventures intrinsic to the culture and structures of the city. But all he and the other Marvel heroes could do was help clear the wreckage. The last page of the story, strongly reminiscent of the comic books that appeared in the wake of Pearl Harbor, portrayed the comic book heroes behind the real ones: the firefighters, rescue workers, police and armed forces—the approach taken by most of the superheroes in the first year of the "War on Terror".*
WRIGHT, Bradford W. *Comic Book Nation, the transformation of youth culture in America*. Estados Unidos, Jhons Hopkins University Press, Jhons Hopkins Paperbacks edition 2003; página 290.

5.5 Análisis de portada de los comics *Captain America* #1-6

En el capítulo anterior analizamos la portada de *Amazing Spiderman* junto a la viñeta 1 por su gran similitud estética y simbólica. Ahora nos centramos en el estudio de las carátulas de las historietas correspondientes a la serie *Captain America*.

Las carátulas, del mismo modo que el afiche (tal como afirmamos en el capítulo uno, correspondiente a la metodología) son un recurso publicitario que buscan llamar la atención y dar un mensaje de impacto[76]. La diferencia dista en que la ilustración de la portada en las historietas representa un resumen gráfico del argumento contenido en la historia que será leída, por lo que su composición apropiada será la de representar un *golpe visual*. Esta apertura semántica de la imagen supera a la del lenguaje verbal, y los efectos de sentido que le atribuya el espectador dependen de muchos factores: expectativas, deseos, estado de ánimo, tipo de imagen, relación con un texto, *background* cultural, competencias, experiencias, es decir todo el conjunto de conocimiento necesario para poder interpretar una imagen.

Como señalábamos en el capítulo primero, Justo Villafañe propone un repertorio que formaliza los elementos de la imagen y que constituyen un *alfabeto visual* basado en el proceso de la representación. El repertorio señalado por Villafañe constituye un conjunto de trece elementos agrupados en tres grupos de acuerdo a la función de su naturaleza plástica: 1) los *elementos morfológicos*, aquellos que tienen una permanencia material y tangible en la imagen; 2) los *elementos dinámicos*, aquellos que constituyen la naturaleza dinámica de la imagen asociada a la temporalidad y por último 3) los *elementos escalares*, aquellos que poseen una naturaleza cuantitativa formando una estructura icónica que permita establecer las relaciones entre los dos primeros elementos para la armonización en el resultado final. A partir de esta propuesta hemos elaborado un marco de diez puntos de análisis con los que se propone establecer una explicación de cómo, a partir de determinados aspectos gráficos (principios) y ciertos elementos que poseen una naturaleza espacial (herramientas) se produce la codificación de este espacio visual, los elementos son: balance, unidad, simplicidad, ubicación en el espacio, la línea, el color, la dimensión, la forma, los recursos y el movimiento. Posteriormente la interpretación del mensaje se hace bajo tres premisas: *tema predominante, rol de concientización y reflexión política, social o económica*.

---

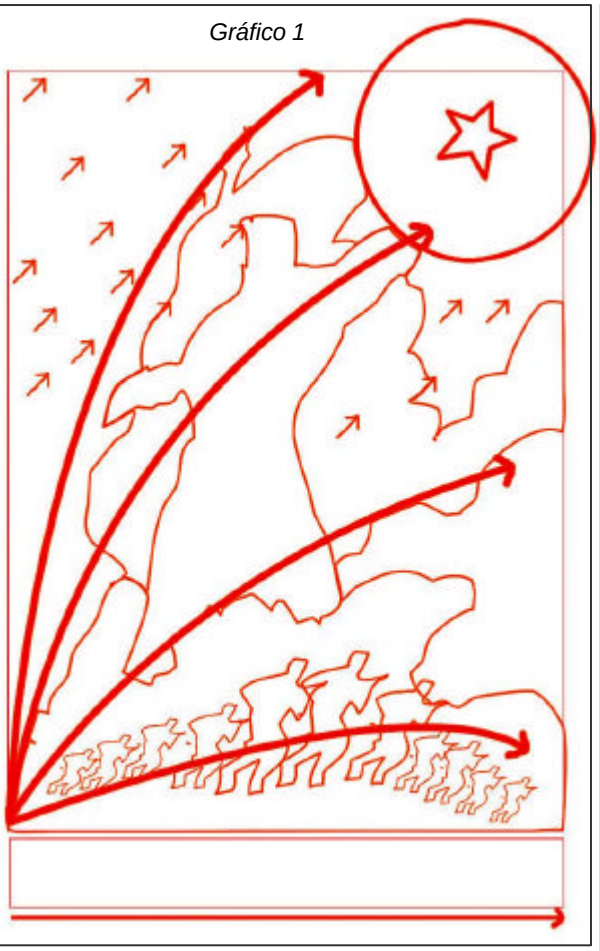
[76] *"(…)al dirigirse prioritariamente a la sensibilidad emocional del sujeto por los valores que propone (felecidad, placer, prestigio, poder, etc.), más que a su capacidad reflexiva, tiende a inducir conductas en tanto respuestas emocionales y es a través del registro emocional que suele alcanzar el mensaje al plano de la significación ideológica articulada"* GUBERN, Román. *La mirada opulenta*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987; página 210.

5.5.1 Captain America #1, abril 2002

Carátula 1



Gráfico 1



Balance: En esta primera portada encontramos un tipo de balance *informal*. La imagen prima sobre el elemento texto, la misma que constituye el estímulo más fuerte. Dentro del espacio visual observamos que la imagen del superhéroe es la que ocupa mayor área, seguida de la imagen del escudo y la bandera. En el segundo plano, de mayor a menor espacio, se aprecia: el humo, los aviones de combate y el conjunto de soldados.

Unidad: Observamos que la carátula presenta el modelo *tradicional* de imagen sobre texto, el título sirve como énfasis en la lectura global de la carátula: le da al lector la referencia indicada para identificar e interpretar los elementos que constituyen el gráfico. El texto *Captain America* en la ubicación inferior del espacio visual responde al estímulo menor, constituye la base argumentativa de la imagen, así observamos que se reitera en difundir todo el contenido patriótico (la A en la frente del personaje por la palabra *America, etc.*) que los demás elementos representan (los aviones de combate, los soldados y la bandera).

Simplicidad: La imagen contiene una saturación de elementos simbólicos, es compleja pues necesita de varios de estos símbolos que aportan a la interpretación de su significado. Por ejemplo, encontramos de primera mano el traje del héroe y el escudo, los cuales emulan a la bandera norteamericana (incluso gráficamente el héroe sostiene una con la mano izquierda) por lo tanto observamos que se subraya en el símbolo patrio hasta en tres ocasiones: traje, escudo y bandera. De inmediato tenemos a los soldados y los aviones, quienes transmiten una imagen de la Segunda Guerra Mundial, evocando cierta comparación con los eventos que surgen en la trama de este número de la historieta: *los eventos posteriores al atentado terrorista del 11 de septiembre del 2001*.

Ubicación en el espacio: La carátula esta planteada para mantener un espacio visual codificado individualmente en la figura del Capitán América. El personaje esta ubicado en el centro del encuadre. De grandes dimensiones la posición del héroe toma bastante importancia, tanto así que los soldados están ubicados en la infralidad denotando su dependencia a la voluntad y orgullo del héroe (se encuentran a sus pies) quien los guía como una figura mítica en la batalla. Del mismo modo sucede con los aviones, quienes ubicados en la supralidad están sujetos a la actitud del protagonista, les indica el camino que tienen que recorrer (el escudo levantado hacia la derecha). El Capitán América es el símbolo icónico de los Estados Unidos, representa valores cualitativos (libertad, democracia, justicia, etc.) del país que lidera una coalición para la guerra. El texto *Captain America*, el nombre de la historieta, esta ubicado en la zona inferior, haciendo el papel de base de la figura, tal como habíamos explicado con anterioridad cumple una función de rótulo, subrayando la presencia del personaje portador del discurso

Línea: Observamos que el gráfico hace uso de la línea curva, citando ejemplos: en el diseño de la bandera que sostiene el Capitán, esto expresa suavidad en la lectura específica de esta representación. También observamos la línea curva en el humo que acompaña al conjunto de soldados, lo cual connota la presencia de un manto protector que protege la ofensiva. Las líneas rectas están representadas en el brillo del escudo, lo que deja la noción de firmeza y uniformidad en tal imagen, dicho brillo la hace resaltar del gráfico dándole el papel principal junto a la figura del protagonista, observemos que los contornos en la figura del héroe son más pronunciados, lo que genera intensidad visual en este elemento y lo separa del entorno creando la sensación de profundidad.

Color: En cuanto a este punto observamos un énfasis en colores cálidos como el rojo y el naranja, sobre un fondo de color blanco, completamente neutro y que hace el papel de lienzo prácticamente. Dichos colores evocan la sensación de

peligro, exaltación y violencia, a la vez que, según la teoría sinestésica del color, acercan más al espectador.

Sobre ellos tenemos a la representación patriótica: azul, rojo, blanco, la cual se repite en todo el gráfico. Seguido a ellos tenemos colores fríos, terrosos como el marrón claro y los tonos de violeta y morado para los soldados, que son justamente los que indican la posición ofensiva, son ellos los que se encuentran en el campo de batalla. El texto en color negro sobre el fondo blanco tiene la función de concentrar la atención en el título de la historieta.

Dimensiones: El protagonista en el gráfico es el Capitán América, ocupa casi las 3/4 partes de la imagen. Es obvia la importancia que tiene la imagen del portador del discurso en la carátula. Del mismo modo observamos que el texto posee también grandes dimensiones: 13 cm. Dentro de un ancho de 17 cm.

Formas: Entre las formas podemos apreciar el círculo y el rectángulo. Observamos formas circulares en el escudo, los cuales llevan un efecto concentrador en la estrella blanca. Del mismo modo tenemos la utilización de formas rectangulares verticales en la imagen del héroe, lo que provoca la individualización del personaje, de igual modo encontramos esta individualización en el mismo formato de la carátula.

La formas rectangulares horizontales la encontramos en el texto en la parte inferior el cual facilita la lectura del título *Captain America*, da la impresión de solidez y equilibrio.

Recursos: Los recursos usados en la carátula ofrecen en primer lugar una metáfora, establecen una comparación sintetizada con la posición bélica que muestra la política exterior del gobierno del presidente George W. Bush actualmente. Del mismo modo presenciamos otra comparación al evocar imágenes relacionadas con la Segunda Guerra Mundial: el tipo antiguo de los aviones, vestimenta de soldados de los años cuarenta, etc. Igual observamos la metonimia: azul, rojo y blanco = Estados Unidos.

Movimiento: En la carátula podemos seguir el movimiento horizontal de izquierda a derecha (es el inicio y el fin de una lectura en occidente), del mismo modo se sigue un movimiento vertical de abajo hacia arriba, es decir, la lectura se dirige hacia la zona de importancia. En el *gráfico 1* observamos que la dirección del movimiento la otorgan elementos como los soldados, el humo, el escudo y los aviones, todos ellos indican una trayectoria *ofensiva* desde la esquina inferior izquierda a la derecha. El escudo del Capitán realiza un juego de perspectiva, las líneas son más gruesas lo que la hace resaltar del resto, por lo que viene a ser el móvil principal en la lectura ya que armoniza y dirige el movimiento de los demás

elementos. Por lo tanto obtenemos una lectura que estimula a la victoria, a la decisión y al combate, hay que tener en cuenta que todas las líneas parten de un mismo punto y se dividen para abarcar todo el espacio de manera *oblicua,* se manifiesta una inclinación a la derecha que significa *ascenso o avance*, todas menos una y es precisamente la línea que define la lectura del título *Captain America*, el cual debe ser leído de una manera natural y directa.

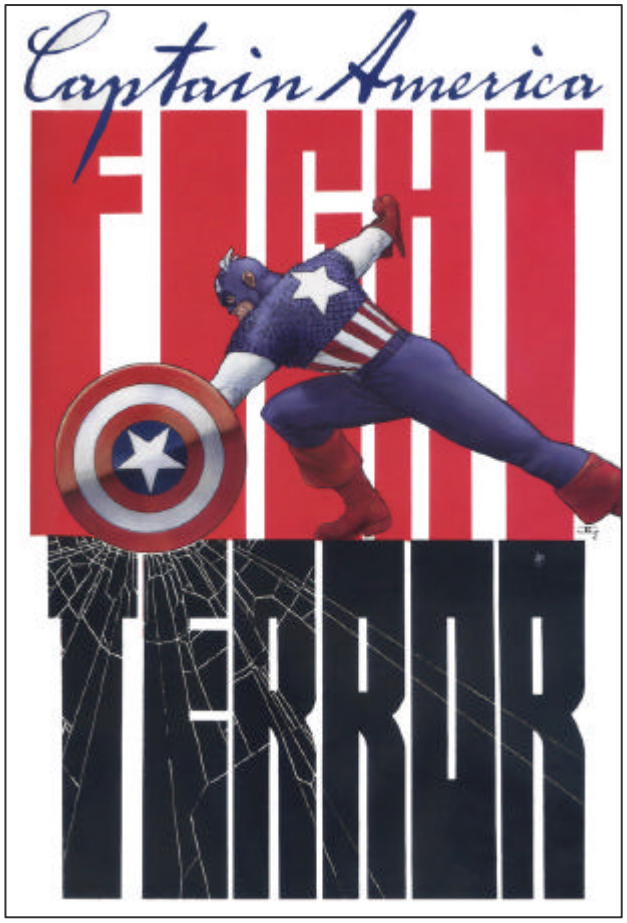
Tema predominante, rol de concientización y reflexión final: Una vez que hemos visto y analizado los elementos gráficos dentro de la carátula vamos a la interpretación. La carátula es una alusión a la guerra, se establecen patrones que nos dan una lectura que manifiesta una propaganda de aliento para ganar un conflicto. Las comparaciones establecidas con la Segunda Guerra Mundial, aprovechando el *background histórico* del personaje (luchó contra los nazis y los japoneses en los comics a partir de su nacimiento en 1941), nos llevan a que el discurso desea establecer ciertos paralelos con eventos pasados que lleven a la justificación y necesidad de un conflicto armado como respuesta al ataque del 11 de septiembre.

Hay que destacar el uso predominante del elemento patriótico como eje en el diseño, la reiteración de las barras, las estrellas y los colores rojo, blanco y azul son el símbolo de la reacción norteamericana: observamos que el diseño de los aviones corresponden a las estrellas de *la bandera* dentro de la construcción simbólica de este elemento, generando sensaciones muy nacionalistas que son persistentes en las demás carátulas como veremos a continuación.

El mensaje final consiste en proclamar que las fuerzas armadas están preparadas, listas, cuentan con el apoyo de sus más emblemáticas figuras y van a salir victoriosas en el resultado de un conflicto. La reflexión final expresa que *los Estados Unidos es una potencia que exige el derecho de defenderse frente a la amenaza terrorista*.

Cuadro resultado	
Carátula 1	
Balance	Informal, el Capitán América supera en tamaño al texto que lo representa.
Unidad	Tradicional, imagen sobre texto.
Simplicidad	No hay simplicidad, muchos elementos simbólicos
Ubicación en el espacio	Centralidad, el personaje principal esta ubicado en el centro de la portada.
Línea	Líneas curvas en el diseño de la bandera (suavidad), líneas rectas en el brillo del escudo (uniformidad).
Color	Énfasis en el rojo y el naranja, evocando violencia, los soldados muestran colores fríos, terrosos lo que indica una posición ofensiva, son los que se encuentran en el campo de batalla.
Dimensión	El protagonista es el Capitán América, siempre está presentado de manera grande en relación al resto.
Recursos	Metáfora (a la posición bélica norteamericana), Comparación (evoca situaciones de la Segunda Guerra Mundial: aviones, vestimenta de los soldados).
Forma	Formas geométricas: el círculo y el rectángulo Texto: Recta, uniforme.
Movimiento	Horizontal de izquierda a derecha: significado positivo (inicio al fin de las lecturas), Vertical de abajo hacia arriba: lectura hacia la zona de importancia.
Discurso	
Tema predominante	Guerra Antiterrorista.
Rol de concientización	Se toma como necesaria la guerra.
Reflexión política, social o económica	Estados Unidos es la potencia que exige el derecho de defenderse frente a la amenaza terrorista, el gráfico evoca una similitud con la Segunda Guerra Mundial.

5.5.2 Captain America #2, mayo 2002



Carátula 2

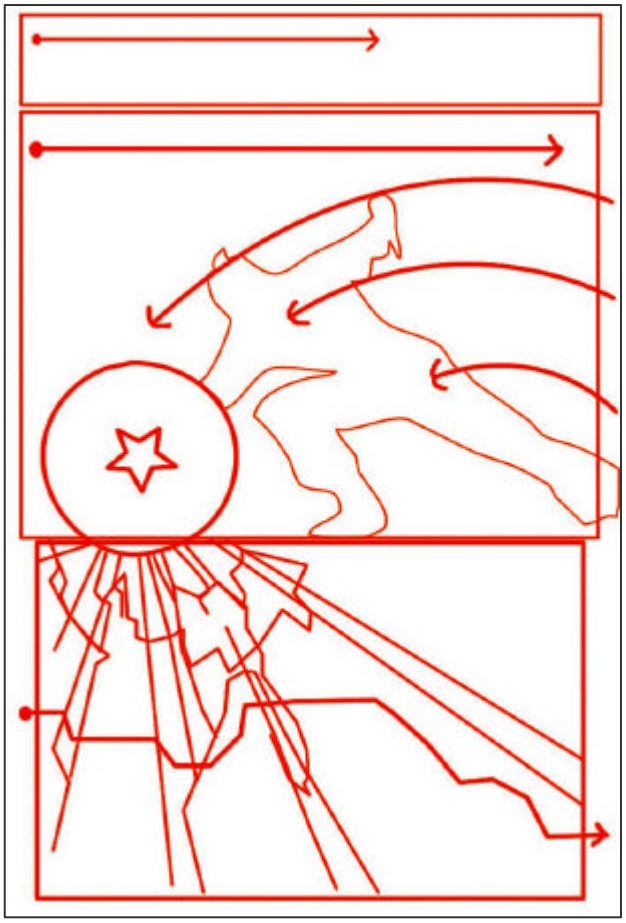


Gráfico 2

Balance: Ubicamos en la segunda carátula un balance mixto, entre *formal* e *informal,* observamos que la figura del héroe es superada por el texto, sin embargo este elemento cumple ciertas funciones iconográficas: sirven de soporte para enfatizar la actitud violenta del héroe (FIGHT, lucha), el mismo personaje interactúa con las letras, y la palabra TERROR contiene grietas producto del golpe que realiza el Capitán con el escudo. El lector recurre al texto, va de vuelta al personaje y viceversa, ambos lenguajes son agrupados en una sola unidad, el estímulo de carácter estético, el estímulo fuerte es constituido por texto e imagen, dejando como estímulo menor el texto que lleva el papel de rótulo, *Captain America*.

Unidad: La imagen y el texto actúan como un solo *texto visual*, se genera una unidad mixta (entre *tradicional* y *moderna*), la imagen del Capitán se encuentra sobre el texto ocupando el centro del espacio visual formando una sola imagen con las letras, constituyendo un gráfico principal: tenemos al Capitán sobre la palabra FIGHT mostrando una posición ofensiva, el color rojo del texto prepara mayor

intensidad en la figura del héroe, mientras que la palabra TERROR es destrozada de un golpe por el escudo del Capitán.

Simplicidad: A diferencia de la carátula anterior en esta imagen no encontramos mayor cantidad de elementos que saturen la lectura, seguimos con los simbolismos patrióticos como el traje y el escudo. De inmediato apreciamos el texto que expresa el antagonismo, FIGHT TERROR: *Lucha contra el terror*, la primera plabra mantiene un matiz representativo hacia la posición americana en contra del terrorismo (la actitud violenta del Capitán y el rojo producen exaltación) debido a los eventos del 11 de septiembre, la palabra TERROR recoge el terrorismo en todo tipo de expresión radical, aquí se podrían definir ciertas asociaciones inteligentes con esta palabra siguiendo una línea metonímica guiada por la coyuntura, esta palabra trae a la mente: Osama Bin Laden, Afganistán, los Talibanes, los terroristas suicidas, etc. La palabra TERROR, al igual que FIGHT, es un concepto derivado a partir de los eventos del 2001.

Ubicación en el espacio: Nuevamente el personaje principal es ubicado en el centro del espacio visual, en medio de las dos palabras el héroe interactúa y remarca una posición: FIGHT en la supralidad, zona de importancia, TERROR, en la infralidad, zona negativa. Las palabras *Captain America*, ubicadas en la parte superior del espacio constituyen el rótulo de la serie y el nombre de quien manifiesta el discurso.

Línea: En toda la imagen la composición se mantiene en el uso de líneas rectas verticales, lo que le da cierta uniformidad al mensaje. De inmediato observamos la línea curva constituida por el trazo del escudo, dentro de esta composición vertical este elemento resalta notablemente tal como lo apreciamos en el *gráfico 2*, del mismo modo el uso de esta línea en el personaje denota elasticidad y buena condición física. Las líneas diagonales y partidas dentro de la palabra TERROR reflejan la sensación de fractura, así tenemos una interpretación del terrorismo como una unidad que ya esta quebrada, fraccionada o partida por la democracia norteamericana (uno de los valores que representa la figura del Capitán América). Aquí se muestra una facultad de la línea, la de generar cierta textura que contribuya al impacto visual.

Color: Tenemos el color rojo en la palabra FIGHT que evoca a la violencia y la exaltación, llama la atención y como color cálido parece avanzar hacia el espectador. A su vez tenemos que la palabra acompaña a los colores patriotas azul, rojo y blanco del traje del personaje. TERROR se mantiene en color negro que viene a connotar a lo negativo y lo oculto. Finalmente *Captain America* en color azul viene a destacar como el título de la serie sobre un fondo blanco.

Dimensiones: Las dos palabras dentro de la imagen son de gran tamaño, ocupan casi todo el espacio visual dejando en segundo plano al personaje principal que más bien forma parte del conjunto, estos tres elementos son los que abarcan mayor espacio y son los que generan el discurso.

Forma: Entre las formas utilizadas encontramos tres bloques según lo que indica el *gráfico 2*, en el primero la forma rectangular horizontal representa a la frase: *Captain America* que constituye el título en la parte superior, la forma del texto muestra un tipo de fuente que simula la mano alzada, esto denota mayor confianza, filiación y compañerismo. Seguido encontramos la letra FIGHT que contituye una gran forma cuadrangular sobre la que el protagonista actúa, en esta parte encontramos la forma circular del escudo que nuevamente hace énfasis en la estrella y es quien lleva la batuta en el movimiento de lectura.

La siguiente forma esta ubicada en el nivel inferior del espacio y constituye al de la palabra TERROR, sirve de base donde el héroe se para, esto provoca un efecto propio de la perspectiva aérea donde este elemento da la impresión de estar más cercano dentro del espacio. Lo que le da un valor representativo al discurso de la carátula, el TERROR es mostrado como fragmentado y destruido en primer término.

Recursos: En esta carátula se hace uso nuevamente del recurso de la metáfora: el Capitán América golpea la palabra TERROR hasta quebrarla, esto establece una comparación con la política exterior, el accionar, el uso de la violencia para contrarrestar la maldad, oscuridad o muerte y, al mismo tiempo, demostrar un apoyo a la *Guerra contra el Terrorismo* emprendida por el gobierno Norteamericano. De igual modo que en la carátula anterior observamos la metonimia: azul, rojo y blanco = Estados Unidos, claro que en menor medida.

Movimiento: El movimiento observado en esta carátula es horizontal de izquierda a derecha, lo cual mantiene un significado positivo: lecturas limpias, concisas y claras de las palabras *Captain America* y FIGHT, a pesar de que la figura del Capitán esta sobre la palabra esta se puede leer perfectamente, la imagen simula la existencia de profundidad en el espacio que separa los dos elementos haciéndolos totalmente reconocibles a cada uno de ellos. El *gráfico 2* nos muestra la trayectoria del escudo de derecha a izquierda, un movimiento que contradice a la lectura de la siguiente palabra TERROR, se indica la contraposición de los dos polos del discurso de una manera gráfica, incluso dicha representación se acentúa con el movimiento intempestivo del escudo, se denota bastante fuerza. El escudo golpea la letra T en el inicio de la lectura de la palabra TERROR, el movimiento de izquierda a derecha es quebrado, no se rompe o interrumpe, la lectura sólo se

encuentra fragmentada por el “golpe”. Las grietas producto de tal acción se expanden por toda la palabra reforzando su significado negativo.

Tema predominante, rol de concientización y reflexión final: Como tema principal tenemos la respuesta norteamericana a la amenaza del terrorismo. La carátula, al igual que la primera analizada, representa una contestación que va de la mano con la necesidad del uso de la fuerza o de un conflicto armado, el Capitán América arremete contra la imagen representativa de esta ideología radical con el objetivo de erradicarla. La presencia de elementos simbólicos como el escudo y el traje de la bandera americana conllevan a que la lucha se da a partir de sus figuras emblemáticas y que dicha acción (la respuesta inmediata al terrorismo) debe ser la más importante.

Se vuelve a representar el elemento nacionalista aunque en menor medida esta vez ya que en esta ocasión se pretende remarcar la presencia y el golpe visual, así tenemos la palabra FIGHT: *lucha* que resalta por el color rojo vivo en toda la imagen a pesar de tener varios elementos encima que podrían dificultar su lectura, todo lo contrario, la refuerzan, repiten y subrayan con la presencia del personaje como la línea que hace la diferencia entre los dos discursos antagónicos: civilización/terror.

Como reflexión final, la lectura de esta carátula prepara un discurso que manifiesta *la derrota del terrorismo por la fuerza democrática estadounidense.*

Cuadro Resultado	
Carátula 2	
Balance	Mixto, entre formal e informal, la figura del Capitán América es superada por el texto, el cual mantiene funciones icónicas (como ejemplo la palabra TERROR, con grietas producto de un golpe)
Unidad	Unidad mixta entre tradicional y moderna.
Simplicidad	No hay simplicidad, muchos elementos simbólicos.
Ubicación en el espacio	Centralidad, el personaje principal esta ubicado en el centro de la portada.
Línea	Líneas rectas en toda la composición, uniformidad.
Color	La palabra FIGHT evoca a la violencia, exaltación con el uso del color rojo. La palabra TERROR en negro evoca a lo negativo y oculto.
Dimensión	El protagonismo del Capitán América resalta sobre la figura del texto, el cual es de mayores dimensiones.
Recursos	Metáfora (a la posición bélica norteamericana).
Forma	Tres bloques cuadrangulares en toda la imagen, forma circular del escudo que lo hace resaltar del resto. Forma del texto: Recta, uniforme en las palabras FIGHT y TERROR, en el texto “Captain America” se observa una fuente tipo mano alzada lo que muestra más familiaridad y compañerismo.
Movimiento	Horizontal de izquierda a derecha: significado positivo (inicio al fin de las lecturas en el nombre: “Captain America”, FIGHT y TERROR), en esta última letra la lectura se encuentra fragmentada por el “golpe” del escudo, el movimiento del Capitán es contrario al de la lectura de la palabra TERROR, lo que indica su contraposición al significado de la misma. Eso esta reflejado en la trayectoria de derecha a izquierda que representa el escudo el cual golpea en la letra T, el inicio de la lectura de TERROR. Las grietas se expanden por toda la palabra reforzando su significado negativo.
Discurso	
Tema predominante	Guerra Antiterrorista.
Rol de concientización	Se toma como necesaria la guerra.
Reflexión política, social o económica	El terrorismo debe ser derrotado por la fuerza democrática estadounidense.

5.5.3 Captain America #3, junio 2002



Carátula 3

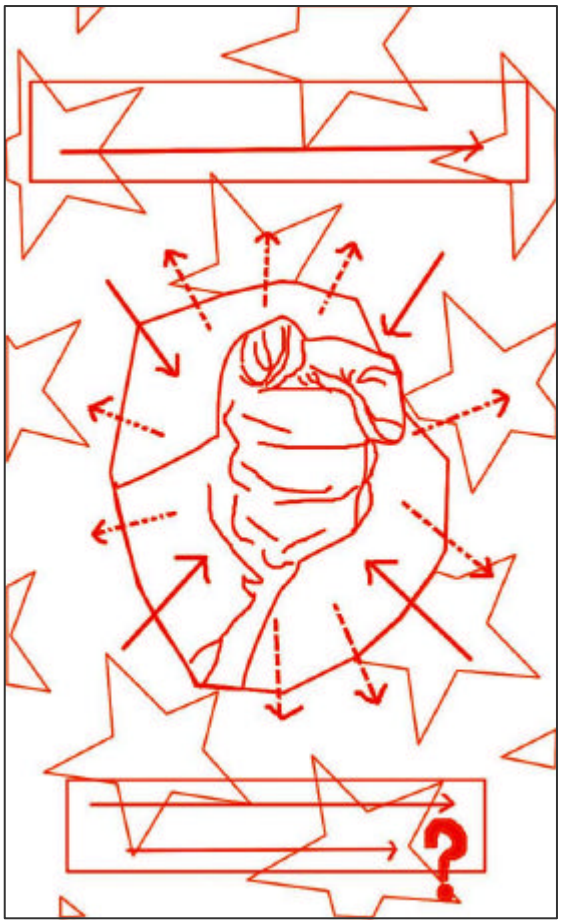


Gráfico 3

Balance: El tipo de balance en esta carátula es *informal*, observamos el predominio de la imagen sobre el texto, asimismo los lemas e imágenes alusivas son profundamente patrióticos. Como imágenes tenemos al puño y el dedo del Capitán América señalando hacia el espectador atravesando el fondo de la bandera norteamericana el cual ocupa todo el espacio visual en la carátula, el estímulo de carácter estético llama la atención desde un primer momento, dejando al texto como parte que complementa al elemento icónico en su interpretación.

Unidad: Nuevamente se muestra un tipo mixto de ubicación en el conjunto de este *texto visual*. La imagen no esta sobre el texto, sino que se ubica en todo el espacio, a su vez que el texto toma un lugar que lo hace resaltar sobre la imagen. De este modo, si separamos el fondo, encontramos que el foco de atención en la carátula se concentra en la mano del Capitán, señalando hacia el lector, esta imagen reposa sobre el texto: *Are you doing your part? (¿Estás haciendo tu parte?)*, la cual aporta el soporte lingüístico necesario para el mensaje del elemento estético: se muestra la acción (la mano señalando al lector) y el propósito de la misma (hacerle una interrogante).

Simplicidad: Se observa la intensa saturación de elementos patrióticos, colores y frases lo que indica que la misión principal del mensaje consiste en realzar valores de esa índole.

Ubicación: El motivo principal de la imagen esta ubicado en el centro del espacio, se da la sensación de *tridimensionalidad*, el elemento irrumpe de manera violenta, provocando un efecto de choque que atrapa al espectador, el dedo señalando al frente expresa un mensaje de intensa identificación: al igual que en los recursos estilísticos que se usan en el discurso político, apreciamos la *personalización*, el uso de la segunda persona para identificar o dar algún atributo al destinatario. Tomando en cuenta las tres dimensiones encontramos que el mensaje se personaliza aún más, la posición de la mano se da en la *anteralidad* del espacio visual, siendo éste el espacio más cercano al espectador nos indica afecto e interés.

En la supralidad tenemos las palabras: *Captain America*, que nuevamente cumplen la función de rótulo, destacando por estar ubicado en la zona de importancia. En la infralidad tenemos la frase *Are you doing your part?* que como hemos afirmado cumple la función de agregar mayor significado a la imagen representativa.

Línea: En esta imagen observamos el uso de las líneas gruesas: rectas y curvas que enfatizan en la imagen ubicada en el centro del espacio separando dos planos entre sí. El contorno de la imagen central, cualitativamente, diferencia dos áreas de distinta intensidad visual: la salida de la mano del Capitán y la ruptura del fondo que ofrece el efecto de profundidad en la carátula. De igual modo, observamos las líneas gruesas que sirven de contorno a la frase *Are you doing your part?* la cual hace que esta sea subrayada del fondo. Derivado de la portada anterior, las líneas en las letras de la frase *Captain America* son delgadas lo que indica sensaciones de suavidad, confianza, amabilidad en el nombre.

Color: Los colores en toda la carátula evocan conceptos patrióticos norteamericanos, aluden a la bandera: azul, rojo y blanco. Además podemos apreciar el uso del color rojo para hacer resaltar los elementos más importantes, el texto de la parte superior e inferior y la mano del Capitán América en el centro del espacio. Asimismo los colores azul y blanco representan el fondo de la imagen, podemos observar las estrellas blancas sobre un lienzo azul, describiendo de una manera sinecdótica a la bandera estadounidense.

Dimensión: Observamos que la mano del héroe resalta en la carátula, las grandes dimensiones señalan importancia y bastante cercanía, sobresale del resto dejando al texto y al fondo como complementarios.

Forma: Podemos apreciar varias formas en esta carátula. En primer lugar apreciamos el fondo de estrellas que viene a simular la bandera estadounidense, la posición de la estrellas es errática, así que tenemos la idea de que estamos sobre una bandera en pleno movimiento. Después tenemos, de acuerdo al *gráfico 3*, dos formas rectangulares horizontales que constituyen el rótulo y la frase principal, la forma en estos dos elementos les otorga solidez a su lectura. Finalmente identificamos una forma poligonal en el centro del espacio, con la que mantiene un poder concentrador, es el centro de atención en la imagen.

La forma de la letra muestra rectitud y uniformidad, es recta en la frase: *Are you doing your part?*, esto indica una actitud de firmeza, autoritaria e imperativa frente al espectador. A contrario de las letras del rótulo que conservan el tipo de letra a mano alzada que indica, al igual que la carátula anterior, filiación y compañerismo.

Recursos: El uso de la sinécdoque se hace presente, esta vendría a ser la postura de la mano del Capitán América, ella vendría a representar al personaje en su conjunto, el personaje viene a ser tan popular y reconocido que no es necesaria su representación completa para establecer el mensaje del discurso patriótico: *"¿estás haciendo tu parte?".* Del mismo modo que en las carátulas anteriores encontramos la metonimia: azul, rojo y blanco = Estados Unidos.

Movimiento: En el *gráfico 3* observamos que la lectura se concentra en el centro mismo de la imagen, el efecto de tridimensionalidad y el juego con la profundidad en el espacio producen un mensaje bastante llamativo al experimentar con la proximidad de los elementos. Con la lectura concentrándose en esta imagen, el fondo y los demás elementos son vistos como el apoyo o *background*, los cuales tienen la función de aportar a la interpretación del elemento principal y lo hacen de una manera directa, la lectura de izquierda a derecha es clara: el rótulo da el nombre del personaje portador del discurso y el texto que establece el significado de la imagen: *"Tú…¿estás haciendo tu parte?"*. En el *gráfico 3* las flechas punteadas indican la *personalización* del discurso gráfico, la identificación con el espectador mediante el juego de la proximidad y la profundidad. Las líneas diagonales señalan el foco de atención en la lectura el cual es generado por ese mismo efecto.

Tema predominante, rol de concientización y reflexión final: El tema predominante en esta carátula es el apoyo que se le debe dar a toda posición bélica, diplomática o intelectual que proteja a Norteamérica. Se manifiesta que existe una posición, dada por el gobierno central o una manifestación independiente en contra del terrorismo, que se debe defender. Una vez reconocida la necesidad de un conflicto armado ahora viene la etapa de suministrar apoyo a las tropas norteamericanas (encontramos los elementos metonímicos en toda la carátula que

reflejan un paroxismo patriótico). La imagen principal de la mano del Capitán señalando al espectador es la última manifestación de este llamado, el cual se extiende a toda la población civil, y en especial a los lectores de comics.

Se da la reiteración del símbolo nacionalista, aquí con mayor intensidad, las barras y las estrellas se expanden por todo el contorno visual, la repetición en este aspecto contempla toda la reacción vehemente de una sociedad que exige castigos para el culpable. Es así que le mensaje final es explícito en señalar que *todo ciudadano norteamericano tiene un papel que cumplir en la guerra contra el terrorismo, no es necesario salir a combatir, se deben encontrar otras alternativas para apoyar en la lucha.*

Cuadro Resultado	
Carátula 3	
Balance	Informal, predominio de la imagen sobre el texto, los lemas e imágenes alusivas son netamente patrióticos.
Unidad	Unidad mixta = *Tradicional*: la presencia de la mano, aportando tridimensionalidad a la escena, es el foco de atención. *Moderna*: el texto toma un lugar fundamental ya que sobresale y destaca sobre la imagen.
Simplicidad	No hay simplicidad, muchos elementos simbólicos.
Ubicación en el espacio	Centralidad, el personaje principal esta ubicado en el centro de la portada.
Línea	Líneas gruesas, rectas y curvas que enfatizan el golpe.
Color	Los colores evocan a la bandera norteamericana aludiendo a un paroxismo patriótico: rojo, azul, blanco.
Dimensión	El protagonista es el Capitán América, el puño y el dedo señalando resaltan en la imagen, al ser de grandes dimensiones.
Recursos	Sinécdoque, parte/todo.
Forma	Estrellas, rectángulos horizontales y forma poligonal en el centro del espacio. Texto: forma recta, uniforme, destaque sobre el fondo: *"Are you doing your part?"*. El texto "Captain America" se observa una fuente tipo mano alzada lo que muestra más familiaridad y compañerismo.
Movimiento	Efecto de tridimensionalidad, se apunta directamente hacia el observador, toda la lectura se concentra en el centro de la imagen, dejando al texto como apoyo o *background* de la misma.
Discurso	
Tema predominante	Formar parte de la Guerra Antiterrorista, apoyarla.
Rol de concientización	Se toma como necesaria la guerra.
Reflexión política, social o económica	Todo ciudadano norteamericano tiene un papel que cumplir en la guerra contra el terrorismo, no es necesario salir a combatir, deben encontrar otras alternativas para apoyar en la lucha.

5.5.4 Captain America #4, julio 2002



Carátula 4

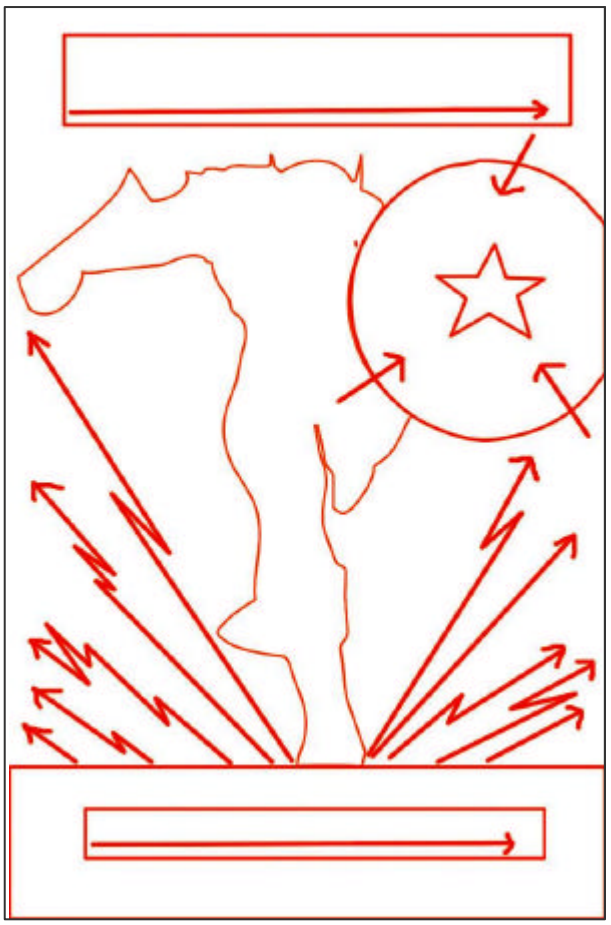


Gráfico 4

Balance: La carátula presenta un tipo de balance *informal*, la imagen es mayor que el texto, prima sobre los demás elementos. En la imagen tenemos al Capitán América en una actitud ofensiva, el personaje ocupa la mayor parte del espacio visual. En esta representación reconocemos elementos ya utilizados anteriormente, el escudo, el traje del héroe, las barras y las estrellas, la letra A de *América*, etc. todos estos elementos metonímicos correspondientes al discurso patriota. Hasta aquí hemos observado una constante en buscar el impacto visual, dándole una mayor relevancia al estímulo de carácter plástico y estético.

Unidad: Observamos la unidad mixta entre el texto y la imagen (*tradicional* y *moderna*), el texto se encuentra en los niveles de supralidad y debajo de la imagen también, rodeando la figura del Capitán América. Sin embargo a diferencia de la carátula 2 y 3 la imagen se encuentra limpia sin ningún elemento delante de ella que pueda modificar su lectura.

Simplicidad: Los elementos simbólicos se repiten en todas las carátulas, el escudo, el traje, la letra A, etc., todos ellos alusivos a los símbolos patrios

norteamericanos. En esta carátula no hay saturación de estos elementos, todos ellos se encuentran contenidos en la imagen del personaje principal que, ubicado en el centro del espacio, concentra toda la lectura, dejando a los elementos linguísticos como complementarios.

Ubicación: El Capitán América sigue ocupando el lugar central en el espacio visual, esto se repite en el diseño de todas las carátulas hasta el momento. La imagen del héroe ocupa casi 3/4 del espacio. La frase *Captain America*, como rótulo de la carátula se ubica en la zona de importancia: la supralidad, mientras que el texto: *Never give up (nunca rendirse)* es el elemento lingüístico que cumple con aportar mayores detalles para la interpretación de la imagen principal, se enfatiza la posición ofensiva del héroe: *atacar con el escudo al frente dando la cara al enemigo sin rendirse*. Dicho énfasis también se realiza si tomamos a consideración las tres dimensiones, la posición del personaje se da en la *anteralidad* dentro del espacio visual, presentando significados como el choque o el enfrentamiento.

Línea: Observamos el uso de las líneas diagonales en la carátula, las mismas que salen desde la pisada del héroe sobre la superficie en que se encuentra la frase *Never give up,* el diseño de esta líneas crean vectores de dirección que aportan bastante dinamicidad a la imagen los mismos que condicionan la lectura, es así que a través de estas líneas diagonales encontramos el elemento que concentra la atención en la figura del Capitán tal como observamos en el *gráfico 4*. De igual modo los impactos de bala sobre el escudo crean la misma situación, con la diferencia que se hace énfasis en la estrella de color blanco, esto subraya el efecto concentrador del círculo en el diseño del escudo. El texto del título vuelve a manifestar las sensaciones de filiación y confianza con el trazado a mano alzada, a diferencia del texto en la parte inferior cuyo tipo de letra sugiere una situación o un pedido imperativo netamente militar.

Color: En primer lugar tenemos los colores patrióticos presentes en la figura del Capitán: azul, rojo y blanco, dichos colores se repiten en las rayos que salen a partir de las pisadas del Capitán, connotando la idea de que con cada paso van descargando patriotismo. La superficie sobre la que esta parado es de color azul, sobre ella tenemos la frase *Never give up* de color blanco que contrasta sobre el fondo. De igual modo el título *Captain America* en color blanco contrasta con el fondo de la imagen de colores cálidos como el naranja. En el caso del fondo observamos que el color va mostrándose en grados de menor a mayor en sentido vertical, así la imagen muestra a la ofensiva del Capitán América acompañada por *descargas de patriotismo* y, gracias a este *crescendo* la idea de *un amanecer que va aumentando su intensidad*.

Dimensión: La imagen del Capitán es la que predomina en la carátula, como habíamos dicho unas 3/4 de la misma, lo que destaca la importancia del personaje portador del discurso.

Forma: Entre las formas que podemos distinguir en la carátula tenemos el círculo y el rectángulo. Partiendo del *gráfico 4* tenemos la figura de un rectángulo horizontal en la parte superior del espacio dicha forma muestra al texto con bastante solidez (esto se repite en casi todas las carátulas). Seguido encontramos la forma circular en el escudo el cual manifiesta un poder concentrador en la estrella, señalándola como elemento sobresaliente en la lectura. La figura del Capitán en el centro de la imagen genera la idea de plasticidad y flexibilidad debido a las líneas curvas, al mismo tiempo los vectores formados sobre la base de la forma rectangular en el nivel inferior del espacio contribuyen a dar a esta imagen el movimiento necesario para obtener una lectura dinámica dentro de una composición estática. Las dos formas rectangulares finales dan el soporte a la imagen principal el equilibrio necesario para hacer una lectura concisa.

Recursos: La carátula vuelve con alusiones a un enfrentamiento o una batalla, se hace uso de la metáfora: establece una comparación simple con la posición norteamericana de lucha y oposición contra el enemigo: el terrorismo. La imagen no señala exactamente contra qué lucha el personaje, sin embargo teniendo en cuenta la información obtenida a partir de la coyuntura internacional podemos deducir que el gráfico sólo exhibe a un personaje icono levantar sus puños en contra de todo lo que atente con el *american way of life* o el *american dream,* del cual justo se habla en este número 4.

Movimiento: En la carátula podemos observar que son las líneas diagonales de los costados quienes se encargan de enfatizar la verticalidad del personaje. En la parte superior encontramos el movimiento de izquierda a derecha del texto *Captain America*, esto ofrece una lectura clara y sencilla. Lo mismo ocurre con el movimiento de la frase *Never give up*, el signo lingüístico en esta carátula parece que se debe mantener completamente legible. Otro centro de movimiento lo ubicamos en el escudo, la figura presenta tres impactos de bala repartidos alrededor alrededor de la estrella, dichos impactos están representados en el *gráfico 4* generando tres líneas diagonales que concentran la atención en la estrella. Hemos observado que en las carátulas 1, 2 y 4 la representación del escudo es básica para el mensaje, en dos ocasiones hemos visto como condiciona el movimiento en la lectura y la relevancia que toma al ser presentado como el elemento de mayor proximidad hacia el lector por encima de los otros.

Tema predominante, rol de concientización y reflexión final: Al igual que en las tres últimas carátulas analizadas la posición ofensiva esta siempre presente, como tema principal en su discurso se destaca la lucha imperecedera contra el enemigo, que en este caso viene a ser el terrorismo, la violencia o lo que amenace a Norteamérica, así tenemos que en el avance del Capitán éste es atacado y las balas chocan contra su escudo. La imagen condiciona al espectador a tomar como necesario el conflicto armado y en medio de esa lucha, los valores patrióticos más altos saldrán a sobresalir: en la imagen observamos que con cada pisada del Capitán destellos azules, rojos y blancos iluminan el camino.

El eje en el diseño vuelven a ser signos como las barras, las estrellas y colores como el rojo, azul, blanco, los cuáles implican una metonímia para la presencia de la bandera en la portada, incidiendo otra vez en el nacionalismo sin reticencias.

Se establece la idea de que hay una amenaza que se está combatiendo, el discurso clama por *enfrentar al terrorismo de frente, mostrándole el rostro, sin contemplaciones o miedos ya que es el deber de todo norteamericano pelear sin rendirse por su patria.*

Cuadros Resultado	
Carátula 4	
Balance	Informal la imagen es mayor que el texto, prima sobre los demás elementos.
Unidad	*Moderna y Tradicional:* texto sobre la imagen, el texto del título se da en los niveles de supralidad e infralidad, rodean a la imagen del Capitán América.
Simplicidad	Los elementos simbólicos patrióticos se dan en el escudo, el traje, la letra A, etc,. No hay saturación de estos elementos, todos ellos se encuentran contenidos en la imagen del Capitán América
Ubicación en el espacio	Centralidad, el personaje principal esta ubicado en el centro de la portada.
Línea	Líneas diagonales rectas que el Capitán enfrenta, líneas curvas en el escudo, fuerza concéntrica de las líneas curvas del escudo.
Color	Nuevamente los colores evocan a la bandera norteamericana aludiendo al patriotismo norteamericano.
Dimensión	El personaje del Capitán América esta presentado en mayores dimensiones que los demás elementos de la imagen, destaca su importancia y proximidad.
Recursos	Metáfora (a la posición bélica norteamericana).
Forma	Formas rectangulares como base del la composición, circulares para representación del diseño del escudo. Recta, uniforme, destaque sobre el fondo: *"Never give up"*. El texto *"Captain America"* se observa una fuente tipo mano alzada lo que muestra más familiaridad y compañerismo.
Movimiento	Dos líneas verticales que se concentran en enfatizar la verticalidad del Capitán América.
Discurso	
Tema predominante	Luchar sin rendirse en la guerra contra el terrorismo.
Rol de concientización	Se toma como necesaria la guerra.
Reflexión política, social o económica	Se enfrenta a la amenaza terrorista de frente, mostrando la cara, sin contemplaciones o miedos, es el deber de todo norteamericano pelear sin rendirse por la patria.

5.5.5 Captain America #5, agosto 2002



Carátula 5

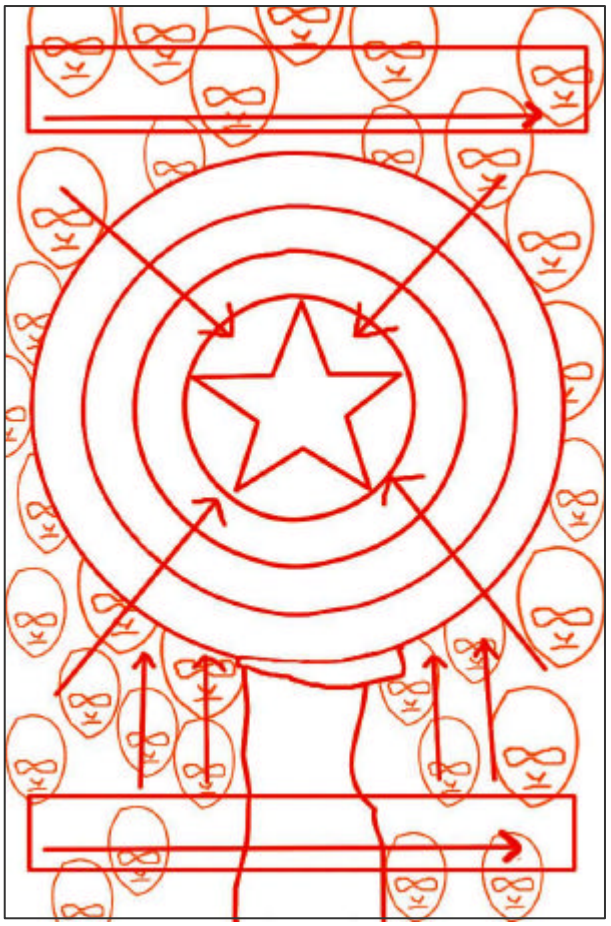


Gráfico 5

Balance: *Informal*, la imagen supera al texto, tanto en la parte superior como en la inferior. La imagen es bastante llamativa, tanto como el lema *HONOR THEM (Hónralos)* en referencia a las víctimas del 11 de septiembre del 2001. La imagen principal vuelve a ser una sinécdoque, el escudo del Capitán América aparece como la representación del discurso patriótico ya exhibido en las carátulas anteriores, apreciamos similitudes con la carátula 3. El fondo de la imagen constituye una representación de las víctimas del atentado, los colores fríos muestran sensaciones de tristeza, dolor y luto. El estímulo estético es manifestado en dos planos, generando un golpe de efecto en tres niveles distintos de intensidad: la mayor, la figura del escudo, la intermedia, el mar de víctimas y la menor, el texto, el cual constituye una observación: *HONOR THEM.*

Unidad: Se muestra de nuevo la unidad mixta (es una constante en el diseño). La carátula muestra al texto sobre la imagen. El fondo, que ocupa todo el espacio visual, es el *background* del mensaje y el soporte principal del discurso de reconocimiento por las víctimas del atentado terrorista. La imagen del escudo en el centro del espacio es la que genera el mayor foco de atención, sobre ella se da la

lectura principal generando que los elementos metonímicos patrióticos sean reconocidos en primera instancia para después reconocer los signos linguísticos que complementan la interpretación de la imagen.

Simplicidad: Reconocemos en primera instancia los elementos simbólicos patrióticos: las barras y las estrellas en el escudo. La saturación de imágenes de rostros con sombras en los ojos (simbolismo de la muerte) en el fondo indican una posición de luto y tristeza que debe ser resarcida de alguna manera, el conjunto de pequeñas imágenes genera una lectura que requiere mayor atención, de ahí la intencionalidad del autor en demorar el tiempo de lectura: en el fondo encontramos detalles en el dibujo que describen distintas, etnias, nacionalidades y culturas, este tipo de elemento constituye la base de un discurso revanchista que capitaliza la tragedia como el justificante principal para cualquier acción posterior.

Ubicación: Como es usual, el motivo principal de la imagen esta situado en el centro de la imagen, el escudo del Capitán en medio de los rostros lúgubres de las víctimas del terrorismo y del atentado del 11 de septiembre evoca a un espíritu patriota que pide que el daño sea reparado, a la vez de reconocer a las víctimas del terrorismo como mártires: *Hónralos*, la posición de estos elementos en el fondo tiene un significado negativo dentro del espacio, si consideramos las tres dimensiones tenemos que su ubicación es la más lejana, la *posteralidad* genera sensaciones como el respeto y el temor.

Caso contrario se da en el escudo cuya posición vendría se la *anteralidad* que tiene un significado positivo, es el espacio del afecto y el interés, al mismo tiempo que genera otras sensaciones antagónicas como el choque o enfrentamiento, es ahí donde radica, también, la idea de revancha.

Es una característica encontrar el título en la parte superior del espacio, es la zona de importancia donde se da el nombre del portador del discurso, el personaje Capitán América. El texto *Hónralos* ubicado en la parte inferior de la imagen sirve de apoyo para el proceso de interpretación en la lectura global, subraya y enfatiza la presencia del escudo por encima de las víctimas, todo ello engloba un mensaje de entereza frente a los caídos.

Línea: Apreciamos el uso de líneas curvas en la carátula para la representación del escudo, el contorno lineal se diferencia del fondo generando dos planos, donde la figura del escudo es el más importante. De igual modo la línea es el elemento plástico que le da volumen y que señala características estructurales en la *representación* del escudo: brillo, forma, dimensión, proporción, etc. lo que otorga una correspondencia a la realidad. Por otro lado el brillo en este objeto provoca la presencia de cuatro líneas diagonales que convergen en el centro, la estrella es el

foco de atención enfatizando en el efecto concéntrico propio del círculo. Hemos observado en el transcurso de las otras carátulas existe una constante en subrayar la presencia del escudo en el diseño, esto equivale a resaltar símbolos en el espacio que reflejen la intención de mostrar elementos que representen el nacionalismo estadounidense.

Color: El conjunto de colores fríos, azul y negro en el fondo de la imagen evocan a sensaciones de luto y dolor, para resaltar en sobremanera la pérdida de vidas humanas en el atentado del 11 de septiembre, de acuerdo a la teoría sinestésica estos colores alejan al espectador provocando distancia, lo que constituye un efecto negativo. Sobre este *background* se exhiben los colores patrióticos: azul, rojo y blanco, estos colores resaltan sobre el fondo aludiendo a ideas de homenaje y revancha. De igual modo el color dorado del texto en la carátula indica solemnidad e importancia en el mensaje.

Dimensión: El escudo resalta en todo el espacio, las grandes dimensiones lo indican como el motivo principal del mensaje, la presencia sinecdótica del héroe es importante como portador del discurso, el gran tamaño indica proximidad hacia el espectador.

Forma: Entre las formas podemos apreciar el círculo y los rectángulos. Como constante hemos observado la presencia de la forma rectangular para los textos (lectura sólida, concisa y equilibrada), el círculo describe al escudo, utiliza su gran poder concentrador, la lectura se enfoca en tal elemento dejando el fondo y el texto como complementos de tal, hemos observado que esta es la media en todas las carátulas.

Recursos: Al igual que en la carátula 3 apreciamos el uso de la sinécdoque, el escudo levantado en medio del espacio vendría a representar al héroe en su conjunto. El escudo viene a formar parte del simbolismo más representativo del Capitán América, como única arma que utiliza, el supersoldado sirve únicamente para proteger a los ciudadanos, no para matar al enemigo. Por otro lado, en este mismo elemento, observamos el recurso de la metonimia (una característica homogénea en todos los diseños) : azul, rojo y blanco = Estados Unidos.

Movimiento: En la carátula podemos seguir el movimiento del escudo en primera instancia. La lectura se efectúa de abajo hacia arriba tal como lo muestran las flechas en el *gráfico 5*, esto se debe a la misma imagen, observemos que lo que se encuentra debajo del escudo es el brazo del Capitán, levanta el escudo hacia arriba señalando una trayectoria vertical que termina en el centro del espacio, es aquí donde comienza la siguiente lectura: cuatro líneas diagonales concentran la atención en el artefacto, específicamente en la imagen de la estrella. La lectura

empieza en este punto, a continuación tenemos la lectura del texto concisa y clara de izquierda a derecha. Finalmente la lectura se detiene en el fondo de la imagen que sirve de complemento a todos los elementos que descansan sobre ella, los rostros colocados de manera errática manifiestan una composición desincopada, desordenada y estresante, lo que subraya las sensaciones de dolor, alejamiento, luto y muerte. El mismo hecho que el escudo se levante sobre esta *background* nos lleva hacia la presencia de una posición orgullosa que ve en las víctimas el motivo principal que justifique su lucha.

Tema predominante, rol de concientización y reflexión final: El tema de la guerra contra el terrorismo cambia de una manera brusca, ahora se alega por el lado de los caídos. A un mes del primer aniversario de la tragedia, la carátula del número 5 emite un mensaje de derrota y a la vez de orgullo, la imagen llamativa del escudo con los colores nacionalistas sobre un grupo de rostros pálidos que simulan cadáveres manifiesta como *enunciado decisivo* vengar a los caídos del 11 de septiembre, se vuelve a concientizar a la población americana sobre la necesidad de un conflicto para redimir el daño hecho por el terrorismo radical. Esta en una imagen bastante susceptible que busca el apego sentimental antes del racional, desea subir lo ánimos capitalizando el sentimiento de congoja por las víctimas del atentado, el discurso lleva a una reflexión clara: *la amenaza terrorista ha costado muchas víctimas a Norteamérica, dichas pérdidas deben ser honradas, reconocidas y, sobretodo, reivindicadas.*

Cuadros Resultado	
Carátula 5	
Balance	Informal, la imagen supera al texto en la parte superior como en la inferior, el lema y la imagen son muy llamativas.
Unidad	Unidad mixta.
Simplicidad	No hay simplicidad, muchos elementos simbólicos del nacionalismo estadounidense.
Ubicación en el espacio	Centralidad, el escudo del Capitán América esta ubicado en el centro de la portada.
Línea	Líneas curvas, efecto concéntrico del escudo, líneas rectas que provocan a la estrella blanca como el foco de atención.
Color	El conjunto de colores fríos sombrío del *background* evoca tristeza, lamento y luto por las víctimas del 11 de septiembre, sobre el fondo nuevamente los colores evocan a la bandera norteamericana aludiendo al patriotismo norteamericano a la idea de revancha.
Dimensión	El protagonista es el Capitán América, el escudo resalta sobre la imagen al ser de grandes dimensiones. Proximidad hacia el espectador.
Recursos	Sinécdoque, parte/todo.
Forma	Forma circular, concentra la lectura en el centro de la composición. Recta, uniforme, fuente ceremoniosa, destaque sobre el fondo: *"HONOR THEM"*. El texto "Captain America" se observa una fuente tipo mano alzada lo que muestra más familiaridad y compañerismo, siempre en la parte superior.
Movimiento	Dos líneas verticales de abajo hacia arriba a la zona de importancia, movimiento hacia el centro, la lectura se concentra en el escudo del Capitán.
Discurso	
Tema predominante	Vengar a los caídos en el 11 de septiembre.
Rol de concientización	Se toma como necesaria la guerra.
Reflexión política, social o económica	La amenaza terrorista ha costado muchas víctimas a Norteamérica, dichas pérdidas deben ser honradas, reconocidas y resarcidas.

5.5.6 Captain America #6, septiembre 2002



Carátula 6

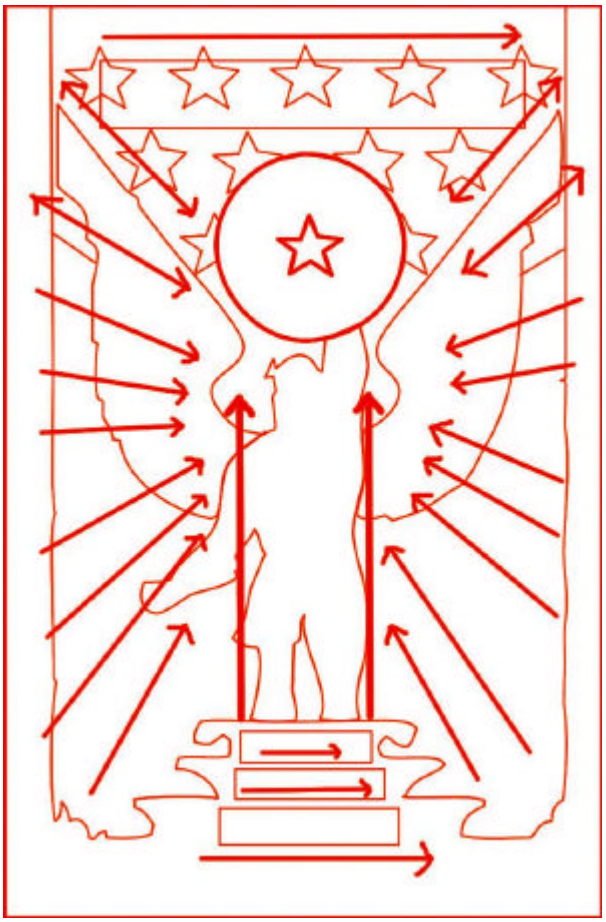


Gráfico 6

Balance: La última portada de la serie muestra un balance *informal*, observamos que la imagen es mayor al texto, incluso apreciamos que el mismo texto forma parte de ella: el Capitán América levanta su escudo colocando el pie derecho sobre una base donde están esculpidas las palabras: *"Liberty, Justice for all" (Libertad y justicia para todos)*. Entre las imágenes de la carátula tenemos a la figura del Capitán que ocupa la mayor parte del espacio y elementos simbólicos característicos que representan a la bandera: las barras blancas, rojas y las estrellas sobre un fondo azul, entre otras imágenes podemos mencionar la presencia de la figura de un águila dorada, otro símbolo característico del nacionalismo norteamericano, que se encuentra detrás del Capitán América dando la impresión que la figura del héroe tuviera alas y las extendiera en vuelo, una alusión gráfica al sentimiento de victoria: podemos observar en el *gráfico 6* que las alas del águila que se unen en la silueta del Capitán forman la letra V *(victory)*, término indicado para el primer aniversario del atentado del 11 de septiembre. Se muestra que la imagen ha sido concebida exclusivamente para el *impacto visual*, se deja al texto de lado que cumple una función rotular.

Unidad: Tenemos una unidad *moderna*: texto sobre imagen. Tal como lo hemos señalado el texto Captain America se encuentra encima de la imagen del Capitán sobre la frase *Liberty, Justice for all,* constituyendo un *texto visual* que contempla la posición patriótica de la prédica, es una proclama o una especia de arenga, el héroe levanta su escudo en señal de triunfo sobre un fondo que exhorta completamente un discurso nacionalista, mientras el título de la serie resalta en letras doradas.

Simplicidad: A diferencia de la carátula anterior encontramos una alta saturación de elementos en la imagen, así tenemos la bandera norteamericana es subrayada hasta en tres ocasiones. La primera, el elemento que resalta en la lectura: el escudo, cuyo trazo, brillo y textura le permiten ser el primer lugar en que se posa el ojo, en segundo lugar: el traje del Capitán que emula completamente a la bandera: barras, estrellas y los colores azul, rojo y blanco y en tercer lugar: el fondo, de la misma manera barras rojas, blancas y estrellas blancas sobre azul. Incluso a este elemento se le añade otro, el águila dorada (el águila calva es el ave nacional de Norteamérica) donde se observa que desde sus alas salen las barras diagonales rojas y blancas. La saturación de estos elementos en la imagen no dificulta la recepción del mensaje, el significado se expresa de manera sencilla ya que todos estos elementos en conjunto son usados para la exaltación del nacionalismo americano.

Ubicación: Una vez más observamos que el personaje portador del discurso se encuentra en el centro de la imagen, las dimensiones no son mayores en esta ocasión ya que el Capitán se encuentra envuelto en toda esta parafernalia patriótica. Podemos señalar que la constante en las carátulas ha sido exaltar su figura en todo momento, así observamos que el rótulo en la parte superior *Captain America* es realzado por la presencia inmediata del escudo. De la misma manera, la frase *Liberty, Justice for all* que aparece en la parte inferior de la imagen cumple una función simbólica al representar los pilares del *sueño americano*, vemos incluso que el Capitán, físicamente, se apoya sobre esta base para levantarse y alzar el escudo más alto. Dentro del espacio visual tridimensional en esta carátula apreciamos que los elementos se colocan en un punto visual importante, la *policentralidad*, la zona donde se cruzan todas las líneas, es ahí donde radica la intensidad de la imagen que acompañada con el color y las formas genera gran impacto.

Línea: En la carátula se conserva el uso de la línea recta, observamos (*gráfico 6*) la línea vertical que traza la figura del Capitán en el centro del espacio, de abajo hacia arriba, del mismo modo tenemos las líneas diagonales que remarcan esta verticalidad, establecen una codificación individualista en el figura del héroe y al

mismo tiempo enfatizan los elementos patrióticos (líneas diagonales hacia adentro), mientras que las líneas hacia afuera (las alas del águila) forman la letra V, que como ya indicáramos dan la idea de la palabra *victory*. Observamos que la línea disocia cualitativamente las superficies lo que nos permite hacer los separamientos con el fondo y las ubicaciones en el espacio de tres dimensiones.

Color: Observamos en la imagen el uso de colores cálidos como el naranja, por ejemplo en el marco de la imagen y el águila con el propósito de acercar los gráficos al espectador, sin embargo dentro de una lectura connotativa podemos decir que se buscó en el naranja una identificación con el color del oro, para dar la sensación de majestuosidad, sin embargo, aplicando nuevamente la teoría sinestésica de Kandinsky la sensación que se produce es de acercamiento al lector. En el fondo se nos presentan los colores de la bandera norteamericana, son los más llamativos en la carátula por su composición metonímica (asociación inteligente con la bandera de Norteamérica), que como hemos afirmado, es enfatizada en tres ocasiones.

Dimensión: A diferencia de las carátulas anteriores la imagen del Capitán no se encuentra en mayor tamaño que las 2/4 partes de la imagen, pero observamos que los demás elementos son los que ocupan el resto del espacio, son quienes envuelven al héroe y lo hacen parte del mensaje: tenemos al escudo, el águila y la bandera como los símbolos nacionalistas que generan importancia y proximidad en el espectador. El lector en primera instancia es sorprendido con una carátula que enarbola el espíritu patriota, lo subraya con el fin de dejar en claro lo importante que es una nación, sus símbolos y la victoria sobre sus enemigos.

Forma: Distinguimos en el afiche formas circulares y rectangulares (*gráfico 6*). Podemos encontrar la forma circular en el escudo del héroe, cuya posición es reiterada por su ubicación en la supralidad. Encontramos formas rectangulares para el texto, es la tendencia en el diseño dejar que la lectura sea equilibrada. Finalmente tenemos que el encuadre rectangular vertical enfatiza en la posición individual del Capitán como portador único del discurso patriótico.

Recursos: El uso de la metáfora es claro en esta carátula, se realiza una comparación con la postura orgullosa de Norteamérica, la idónea para nunca cejar frente a sus dificultades y salir airosa. Este recurso empleado enfatiza en la posición airosa de Estados Unidos frente a las campañas militares o políticas, podría concebirse esta carátula como la respuesta al atentado del 11 de septiembre terrorista en su primer aniversario.

Movimiento: En la imagen podemos observar que el principal movimiento en la lectura radica en las líneas diagonales que rodean y enfatizan la verticalidad en el personaje del Capitán América, tal como apreciamos en el *gráfico 6*, la lectura se

dirige al centro del espacio por efecto del fondo: las barras rojas, blancas y las alas del águila. Todas las líneas convergen en la figura del héroe y el escudo, lo que indica que hay un efecto concentrador en los elementos simbólicos representativos como la estrella en el centro del círculo. De igual modo observamos que en la lectura de las líneas en la parte superior se forma la letra V (*victory*). Por otro lado los elementos decorativos de fondo (como el conjunto de estrellas) permanecen inmóviles, otorgando el equilibrio necesario para la lectura de las demás figuras. En último lugar tenemos que la lectura del texto se da de manera clara de izquierda a derecha en el título y el texto en la parte inferior de la imagen, en este caso observamos que el tamaño de extensión de las palabras provoca niveles de jerarquía e intensidad, comenzando de menor a mayor, pero todas ellas importantes: la palabra *"libertad"* es de menor extensión, es la primera en la lectura, seguido de la palabra *"justicia"* cuya extensión se hace mayor como antesala al texto final, de tal manera tenemos la frase *"para todos"* cuya extensión es mucho mayor y su significado posee un mayor peso simbólico: es la frase sobre la cual la figura del héroe termina su mensaje y la sostiene como la base de su discurso airoso.

Tema predominante, rol de concientización y reflexión final: La última parte de la saga nos muestra un triunfalismo nacionalista (sólo observemos la letra V). En el primer aniversario del atentado el autor en la carátula desea establecer un mensaje que de apoyo a los americanos que aún se sienten dolidos por el acontecimiento del 11 de septiembre de 2001, se muestran valores que deben defenderse como la *libertad* y la *justicia*, estos valores son los pilares del mensaje, constituyen el elemento *cualitativo* que debe ser protegido. Se explota bastante los símbolos patrióticos, son el argumento necesario del que se vale el artista para establecer un mensaje simple de victoria y derrota a la sedición: no fueron derrotados en el 11 de septiembre, *la democracia o Norteamérica vencerá al terror y a sus adversarios.*

El uso predominante de los signos (estrellas, águila, barras) y colores (rojo, azul, blanco) como el eje del diseño se da en cada una de las carátulas. Esto representa una de las cualidades propias de la propaganda política: el slogan y la repetición de imágenes atractivas (o nacionalistas) convierten a las carátulas de estos comics, a partir de un anuncio informativo (contar de lo que acontece en este número), en una publicidad completamente sugestiva debido a la *obsesión*, reiterando constantemente en el hecho de que han sido golpeados, y el *procedimiento de atracción*, la repetición icono nacionalista dominante: la bandera.

Cuadro resultado	
Carátula 6	
Balance	Informal: imagen mayor que el texto, la presencia del Capitán América sobre el texto: *"Liberty, Justice, For all"*.
Unidad	*Moderna:* texto sobre la imagen.
Simplicidad	No hay simplicidad, muchos elementos simbólicos del nacionalismo estadounidense.
Ubicación en el espacio	Centralidad, el personaje principal esta ubicado en el centro de la portada.
Línea	Líneas rectas, diagonales que convergen en el centro d ela portada: la figura del Capitán y el escudo, las líneas rojas y blancas enfatizan en los elementos patrióticos, las líneas diagonales hacia afuera (alas de ave) indican victoria.
Color	Colores cálidos como el naranja, que llaman la atención, los colores de las barras y las estrellas evocan a la bandera norteamericana: rojo, azul y blanco.
Dimensión	El Capitán América es el centro de toda la escena, parte principal en la composición, de su presencia parten los rayos de colores y las alas del águila.
Recursos	Metáfora (a la posición bélica norteamericana).
Forma	Formas circulares y rectangulares, letra V en la parte superior de la composición. Texto: Recta, uniforme, función icónica: *"Liberty, Justice, For all"*, forman parte del marco sobre el que se sostiene el Capitán dando la idea de que son los pilares para el discurso del héroe. El texto "Captain America" se observa una fuente tipo mano alzada lo que muestra más familiaridad y compañerismo.
Movimiento	El principal movimiento son las líneas diagonales que rodean a la verticalidad del Capitán América y su escudo en alto, todas convergen en su figura y la de su escudo, efecto concentrador en los elementos simbólicos como el escudo representativo del héroe.
Discurso	
Tema predominante	La libertad y la justicia son los pilares del discurso americano, siempre triunfarán.
Rol de concientización	La libertad y la justicia son los pilares del discurso americano, son lo más importante, por lo tanto deben defenderse.
Reflexión política, social o económica	La democracia vencerá al terror.

Conclusiones

De este estudio se concluye que:

1. En los primeros comics sobre el acontecimiento, algunos historietistas norteamericanos presentaron argumentos a favor de la *tolerancia* y una advertencia en contra del *odio irracional* y la *xenofobia*, mientras que otros autores esgrimieron argumentos llenos de ira y un pedido de *retaliación*. Los comics books en los meses siguientes al 11 de septiembre representaron el cambio en el imaginario social norteamericano reproduciendo escenas de la catástrofe, variando en la forma pero no en el contenido: *vivir con miedo, pena por las víctimas y rendir culto a los servidores públicos*. Las imágenes a lo largo de estas páginas fueron *impactantes* y dicho *impacto* se basó en que se modelizó la realidad.

2. Los comic books de *Amazing Spiderman* y *Captain America* establecen el uso de superhéroes para ejercer un rol *político* y de *propaganda* que apoya un pedido de revancha, dentro del análisis el personaje del *Capitán América* ocupa un 74% de viñetas en la producción total del mensaje, mientras que el personaje *Hombre Araña* ocupa un 43%.

3. Los *storylines* de estos comics books tomaron una tendencia al sensacionalismo dramático, dando como resultado una autocrítica insuficiente. Se concluye del análisis de contenido que el tema preponderante resulta ser el *duelo por las víctimas* dejando de lado la *solidaridad*, el *patriotismo*, el *heroísmo* y el ataque mismo.

4. El superhéroe se convierte en el testigo del atentado del 11 de spetiembre, el cual se identifica con los lectores y las víctimas (directas o indirectas) sobre la *creencia compartida* de que el ataque no era merecido. Mientras que al *enemigo,* el villano de la historia, se le otorgan los conceptos de maldad y es el causante directo de todo el sufrimiento: *Bin Laden, Al Qaeda y el terrorismo fundamentalista islámico.* El acontecimiento fue *real* y el *enemigo* no es una construcción simbólica para ser derrotada (un supervillano), por lo que es necesario que en los comics sobre el 11 de septiembre se ofrezcan superhéroes vulnerables.

5. Se hacen usos de estereotipos para la figura del terrorista: un individuo deforme cuya apariencia responde a sus actitudes psicópatas y baja moral. Personajes como el de *Al-Tariq* y *"Los Asesinos"* consisten en un reemplazo de los villanos de siempre por soldados musulmanes con alta tecnología militar.

6. La ideología en estos comic books es de *oposición* a todo *conjunto de creencias compartidas* que no sea la propia, por ello en el discurso no se establecen las diferencias fundamentales entre lo que es un musulmán, un fundamentalista o un integrista, no se abordan conceptos del Islam o la corriente política del Islamismo, todo se maneja en generalidades. No muestran un rechazo al mundo islámico pero son expresivos en mostrar falta de interés por entender las causas y los motivos del atentado; no evitaron los falsos estereotipos y no difundieron información crítica o especializada. Al no ser esto completamente abordado, debido a la ausencia de una investigación más profunda, se puede observar como una omisión grave: en *Amazing Spiderman* sólo el 3.17% de la producción total se ocupa del tema, en *Captain America* un 4.04%.

7. Dentro de esta ideología que busca legitimar *la autorepresentación positiva* se desarrolla un marco que busca delinear la figura del *enemigo*: el discurso se convirtió en eco de los medios para la acusación *a priori* hacia Bin Laden.

8. Por lo tanto, el discurso en estas historietas de superhéroes convierte al *terrorismo islamista* en un *ente* incorpóreo y maligno, es una *ideología* que el discurso no se encarga de dilucidar. Lo considera como un problema que debe ser resuelto por musulmanes y que tiene sus orígenes en el *resentimiento histórico* provocado desde las cruzadas. El mensaje no lleva a la reflexión sino a un paroxismo patriótico que no aborda claramente el problema social,

geopolítico y cultural entre los Estados Unidos y las naciones árabes. Se omite deliberadamente una explicación sobre las causas políticas o sociales del acontecimiento, la cual es reemplazada por una prédica que busca involucrar al lector afectivamente antes de establecer un análisis racional.

9. Estas historietas buscan credibilidad a través de la *alta iconografía* de sus imágenes. En *Amazing Spiderman* las imágenes pretenden acercarse a la realidad haciendo uso de las informaciones y discursos difundidos en los meses siguientes del atentado, teniendo el objetivo de preparar una reacción social consistente en la legitimación de la lucha contra el terrorismo. Las imágenes buscan impactar al lector a través de viñetas de grandes dimensiones y planos generales con contenidos muy susceptibles, concentrando el interés en el contenido visual más que en el escrito, una tendencia que se acentúa debido a la ocasión *extraordinaria* de los acontecimientos: las ruinas del Centro Mundial de Comercio ocupan 42.8% del total de viñetas en esta historieta. En *Captain America* se da una descripción detallada, en un 48.4% del total, de las consecuencias inmediatas al atentado: la desolación, la ruina, la muerte y la incansable labor de los rescatistas, policías y bomberos por salvar vidas.

10. Se predica un mensaje donde se exaltan los valores norteamericanos, glorifica a las víctimas y se enaltece a los servidores públicos, pero a su vez los hace partícipes en su búsqueda de justicia inmediata. No reconoce culpa por parte de Norteamérica ya que las transgresiones cometidas no son comparables al 11 de septiembre, se exagera la prédica al hacer un uso simbólico de supervillanos trabajando junto a los héroes en las labores de rescate y a través de vívidos encuadres se mantiene un reconocimiento a todos aquellos que sufrieron las consecuencias del ataque: en *Amazing Spiderman* el 31.7% de viñetas reproducen imágenes de las víctimas. La evocación a un pasado donde existe la ciudad de Nueva York sin peligros responde a la necesidad de buscar un aliciente que sirva para justificar el desquite.

11. Es un hecho intrínseco al guión de estos comics books que el enemigo sea derrotado de alguna forma, por ello ante el atentado del 11 de septiembre sólo quedaba la recuperación frente a la adversidad. En un 11.1% de viñetas de *Amazing Spiderman* se reproducen frases como: *"hemos soportado cosas peores", "esto no nos ha debilitado, solo nos ha hecho más fuertes"* y en *Captain America* el 9.09 % afirma: *"Vamos a sobrevivir a esto…".*

12. El personaje *Hombre Araña* se convierte en el icono encargado de expresar la opinión y el punto de vista político-social de la compañía Marvel Comics, exponiendo una visión conservadora y servicial a los intereses políticos que legitiman la *Guerra contra el Terrorismo*. Las pocas críticas contra la política exterior del país se hacen leves o mínimas ante toda la avalancha ideológica, sentimental y patriótica, que aparece en sus páginas. Su monólogo interior es un vehículo dialéctico *que* cataloga de *demencia* a todo tipo de fundamentalismo por la brutal generalización, por ser antiamericano y un peligro contra los valores y el *status quo* cultural. A través de este personaje, la trama tiende a ser nacionalista para sus propios fines y se aprovecha de la crudeza del atentado. La última página de la historieta en *Amazing Spiderman* muestra una de las posturas que tomaron los superhéroes con respecto al 11 de septiembre: apoyar la *Guerra contra el Terrorismo*.

13. El personaje del *Capitán América* encaró de forma más directa el problema del terrorismo en Norteamérica. En su figura emblemática y patriótica se da el medio para materializar el dominio hegemónico de Occidente y la lucha contra el nuevo enemigo de Norteamérica: el fundamentalismo en todas sus expresiones, siendo en este caso, el *islámico*. Las carátulas de la serie evocan sucesos de la Segunda Guerra Mundial con patrones que manifiestan una propaganda de aliento para ganar cualquier conflicto bélico, este paralelismo evoca la legitimación para futuros conflictos ya que se considera que la Segunda Guerra *debió lucharse* para detener a Hitler y al Eje. La presencia constante de elementos simbólicos como el escudo, el traje y la bandera norteamericana conllevan a la iteración de los mismos: es la propaganda que busca impactar más que convencer y sugestionar más que explicar: la repetición constante de estos símbolos subrayan el nacionalismo y lo hace más representativo en la mente de los lectores.

14. Por otro lado, el comic *Captain America* muestra una autocrítica al hacer alusiones acerca de las víctimas de las minas antipersonales, terroristas entrenados por militares norteamericanos y por cuestionar la política exterior norteamericana. En conjunto, estas actitudes nos ofrecen un discurso donde se manifiesta que *el fin no justifica los medios,* siendo esta la principal característica

de la imagen del *Capitán América post 9/11*.[1] Frente al acontecimiento, en estas entregas se ostenta un nuevo *referente* en los *storylines* de los comics: observamos que el 11 de septiembre es considerado el *background* en las historias que siguen a la serie, sobre ello los personajes actúan, comparan y establecen paralelos con temas sensibles relacionados a la coyuntura internacional actual: el *daño colateral*, por ejemplo. Lo que se transmite en la serie es que el atentado es justamente lo que Norteamérica ha generado, se deduce la intención de los autores en elaborar un personaje moderno que exprese su insubordinación ante el poder y una posición que le obliga a actuar por los *gobernados* y no por los *gobernantes*.

15. En *Captain America* no se promueve ningún acto que apoye, específicamente, el bombardeo a Afganistán o la incursión militar a Irak. En líneas generales el discurso ha mostrado al gobierno estadounidense como una entidad siniestra y oscura cuyas estrategias y objetivos no apuntan al bienestar general. Sin embargo este tema es tocado con temor perdiendo un interesante giro de afrontar al *Capitán* con los militares. La autocrítica es reemplazada por la insistencia en *defender el sueño americano*, este concepto (en la ausencia de lo que significa y lo que abarca) es un punto débil para soportar la lucha que desde los comics se pretende hacer por la paz. Por el contrario, la postura imprecisa del personaje frente a la coyuntura a la que es expuesto hace que su valor disminuya y el intento por cuestionar la autoridad se vea interrumpido por la autocensura. Dado a que no toma una postura definida en contra o a favor de la guerra emprendida por el gobierno de Norteamérica, el discurso manifiesta falta de contenido reflexivo y profundidad, además de la más profunda afectación.

16. De todos los superhéroes, el personaje del *Capitán América* es el que más soporta la carga de cambios políticos, sociales y culturales en los Estados Unidos. En su figura simbólica se determinan qué valores patrióticos son los que se deben seguir o los que realmente tienen un verdadero significado para el bienestar de la nación, lo que significa una *gran responsabilidad* para un medio masivo como el comic. Ahora que historietas como *The Ultimates* (una versión moderna y fresca de personajes clásicos como el Capitán América) comienzan a

[1] Esta nueva imagen del Capitán tuvo muchos detractores, entre ellos Michael Medved y Michael Lackner quienes para la Fundación para la Defensa de las Democracias escribieron un artículo titulado *"The Betrayal of Captain America"* (La traición del Capitán América) en donde se nombran algunos de los puntos que hemos mencionado y se exhorta a las editoriales de comics a producir historias que no culpen a Norteamérica por el 11 de septiembre, que no manchen el crédito obtenido por la victoria en la Segunda Guerra Mundial y que ofrezcan apoyo al país y a sus fuerzas armadas.

redefinir a los superhéroes dentro de un modelo que refleja acontecimientos sociales y acercamiento a temas políticos actuales, esta responsabilidad en el *mensaje ideológico y axiológico* que se emite en los comic books aumenta*:* las historias envuelven un interés sociológico debido al alto tiraje mientras que asuntos controversiales (como la guerra en Irak) se convierten en argumentos constantes.

17. Finalmente, observamos que desde la década de los 70 los comics books de superhéroes no otorgaban un discurso que colocaba en tela de juicio al gobierno de turno y a sus políticas emprendidas, tanto la exterior como la propia. A raíz del atentado del 11 de septiembre este discurso, aunque en menor medida, vuelve a estar presente y el hecho de que esta clase de juicios se produzcan, dentro de los comics books, es alentador en lo que refiere a un discurso *crítico* del gobierno, la sociedad y los valores políticos norteamericanos. Sin embargo, ante esta opción de autocrítica, el discurso en los comics books de superhéroes se esmeró por concentrar todo el debate sobre el 11 de septiembre en una lucha titánica (y simplista) entre el *Bien* y el *Mal*.

Bibliografía

- ABREU, Carlos. *La imagen periodística no fotográfica: El dibujo definiciones y orígenes*, en: Revista Latina de Comunicación Social, número 29, La Laguna (Tenerife), mayo de 2000. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.ull.es/publicaciones/latina/aa2000rmy/104abreu2.html

- ACEVEDO, Juan. *El lenguaje del comic y la creación latinoamericana*, en: Diálogos de la comunicación, número 23, páginas 103-110.

- ACEVEDO, Juan. *Para hacer historietas*. Madrid, Editorial Popular, 1981.

- AIZEN, Marina. *Los Norteamericanos: armas, consumo y miedos,* en: Clarín.com, Año VII, número 2624, junio 2003. En la siguiente dirección telemática(URL): http://old.clarin.com/suplementos/zona/2003/06/08/z-00215.htm

- ARAIZA, Silverio. *Comic: Literatura de la imagen*, en: Gaceta Universitaria, septiembre 1996. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.comsoc.udg.mx/gaceta/paginas/35/4-35.pdf.

- ARMHEIM, Rudolf. *Arte y Percepción visual: psicología de la visión creadora*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, novena edición, 1985.

- ARGÜELLES, Lourdes y Jorge ERDELY. *La Nueva Jihad: mitos y realidades sobre el Pan-islamismo*. México, Publicaciones para el estudio científico de la religiones, primera edición, mayo 2003.

- BARBIERI, Daniele. *Los lenguajes del Comic*. España, Paidós, primera reimpresión, 1998.

- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona, Quinta edición, Kairós, 1998.

- CAÑO, Xavier. *Miedo contra libertad y justicia*, en: Centro de Colaboraciones Solidarias, febrero de 2004. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.ucm.es/info/solidarios/ccs/articulos/pto_politico/miedo_contra_libertad_y_justicia.htm

- CAPETILLO PONCE, Jorge. *Orígenes de la imagen del Islam y los árabes en Estados Unidos*, en: Revista Mexicana de Comunicación, año XIV, número 73, enero-febrero 2002, páginas 19-20.

- CARETAS. *Héroes de Verdad,* Edición Nº 1697, noviembre, 2001.

- CASAS PÉREZ, María de la Luz. *Gestación y defensa de una nueva axiología en los superhéroes posmodernos*. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.fundacionbuendia.org.mx/tables/RMC/rmc77/hombre.html

- CHOMSKY, Noam. *El Terror como política exterior de Estados Unidos*. Buenos Aires, Libros el Zorzal, sexta edición, 2001.

- CHOMSKY, Noam. *Piratas y Emperadores*. Argentina, Ediciones B, primera edición, 2003.

- CORTÉS, Gabriela. *La comunicación verbal y el valor del silencio*, 2002. En la siguiente dirección telemática(URL): www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/lacomunicacionverbalyelvalordelsilencio.htm

- COTTON, Mike. *Nunca olvidaremos*, en: Wizard, número 10. España, Megamultimedia S.L., diciembre de 2002; páginas 32-36.
- DAVIS, Joyce M. *Mi cuerpo es un arma: Los mártires suicidas en Oriente Próximo*. Argentina, Ediciones B, primera edición, febrero 1994.

- DEL CASTILLO, Rubén Caro. *La creación mediática de un enemigo oficial*, en: Revista Mexicana de Comunicación, año XIV, número 73, enero-febrero 2002, páginas 7-11.

- DEL REY, Roser. *Los fanatismos suicidas no son nada nuevo, s*eptiembre del 2001. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.twostones.org/mundo/art_fanatismos.shtml

- DEL VALLE, Sonia. *América frente a los medios de comunicación*. Parte de la mesa redonda: *"El papel de los medios a partir del 11 de septiembre: Batalla informativa o compromiso periodístico"*, realizada el 30 de Octubre de 2001 en México. Patrocinada por: Comunicación e Información de la mujer, la Asociación Civil (CIMAC) y la Fundación Friedrich Ebert.

- DEMATEI, Marcelo. *La Forma Contenida: Lenguaje,* en la siguiente dirección telemática (URL): http://www.farq.edu.uy/estructura/talleres/parodi/teorico/comic.htm

- DER DERIAN, James. *11 de Septiembre: Antes, Después y en el Intermedio*. Ensayo extraido de las antiguas ediciones de *www.infopeace.org.*

- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Tomo 10. Madrid, Espasa Calpe, vigésima segunda edición, 2001.

- DOMENACH, Jean Marie. *La propaganda política*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, tercera edición, 1996.

- DOMINIC, Joseph y Roger WIMMER. *Introducción a la investigación de medios masivos de comunicación*. México, Sexta edición, Editorial Color, julio 2000.

- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. España, Editorial Lumen, 1968.

- ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona, Gedisa Editorial, sexta edición, 1984.
- ECO, Umberto. *La Estructura Ausente: Introducción a la semiótica*. España, Editorial Lumen, quinta edición, 1994.

- ELORZA, Antonio. *"Yihad" en Madrid*, en: El País, España, marzo 2004. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.elpais.es/articulo.html?xref=20040318elpep..._36&type=Tes&anchor=elpepiesp&print=1&d_date=20040318

- ERREGUERENA, Josefa. *Imaginario social y los atentados del 11 de septiembre, e*n: Razón y Palabra. México, número 25, Febrero-Marzo 2002. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriroes/n25/jerre.html#11

- ESCRIBANO, Liliana. *El Fundamentalismo Islámico.* Madrid, Acento Editorial, 2001.

- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *El espacio interpersonal en los comics*, en: Semiología de la representación. Teatro, televisión y comic. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1978, páginas 137-157.

- GAETANO, Kanizza. *Gramática de la visión*, España, Ediciones Paidós, 1986.

- GARCÍA, Fernando. *Marvel se fue a la guerra, chiribín chiribín chin chin... (Marvel y los cómics del 11-S).* En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.tebeosfera.com/Documento/Articulo/Especial/EE_UU/11_S.htm

- GARCIA, Matilla. *Educomunicación en el siglo XXI. Educar para la comunicación y el pensamiento crítico.* Ponencia sobre educación y comunicación tras los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001. Salamanca, enero de 2002.

- GASCA, Luis y Román GUBERN. *El discurso del comic*. Madrid, Editorial Cátedra, 1988.

- GIDDENS, Anthony. *Sociología*. Madrid, Alianza Editorial, tercera edición, 2000.

- GRANDI, Roberto. *Texto y Contexto en los Medios de Comunicación.* Barcelona, Bosch Casa Editorial, 1995.
- GUBERN, Román. *La cultura del terror. De Orson Wells a la catástrofe de Manhatan*, en: Etcétera. México, número 12, octubre 2001.

- GUBERN, Román. *La mirada opulenta*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987; páginas 245-246.

- HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto. *Metodología de la Investigación*. México, McGraw-Hill Interamericana Editores, segunda edición, 1994.

- HOSSEIN NASR, Seyyed. *The Spiritual Significance of Jihad. Al-Serat: A Journal of Islamic Studies. Vol. IX*. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.al-islam.org/al-serat/jihadnasr.htm.

- JESEN, K. B. y N. W. JANKOWSKI. *Metodologías Cualitativas de investigación en Comunicación de Masas*. España, Bosch Casa Editorial, primera edición, 1993.

- JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. México, Paidós, Colección Biblioteca de Psicología Profunda, 1991.

- KELLNER, Douglas. *Medios de Comunicación y Guerra,* en: Signo y Pensamiento, volumen XXI, número 40, Pontificia Universidad Javeriana 2002, páginas 9-18.

- KRIPPENDORFF, Klaus. *Metodología de Análisis de Contenido*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1990.

- LOPEZ PETIT, Santiago. *El acontecimiento 11 de Septiembre Polifemo busca su enemigo.* En la siguiente dirección telemática (URL): htttp://www.sindominio.net/guerra/11s.html

- LUCIONI, Mario. *La historieta Peruana desde 1873*. Lima, Agenda de Medios Audiovisuales, 1996.

- MARTÍN, Antonio. *Sobre los comics de superhéroes y otras cuestiones.* En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.tebeosfera.com/Seccion/CDT/03/Superheroes2.htm
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Diccionario de información, comunicación y periodismo.* Madrid, Editorial Paraninfo, 1992.

- MASOTTA, Oscar. *La historieta en el mundo moderno.* España, Ediciones Paidós, 1982.

- MEDINA, Luis Ernesto. *Comunicación Humor e Imagen.* México, Editorial Trillas, primera edición, 1992.

- MEDVED, Michael y Michael LACKNER. *The Betrayal of Captain America*. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.defenddemocracy.org/usr_doc/Captain_America_color.pdf

- MÉNDEZ ALVAREZ, Carlos Eduardo. *Metodología: Diseño y desarrollo del proceso de investigación*. Colombia, tercera edición, 2001.

- MOYANO, Daniel. *Comic: El Arte Secuencial.* En la siguiente dirección telemática (URL): 3http://www.dirtecdirac.com/ragenails/rda/revista2/comic.htm

- MOLES, Abraham. *La imagen: comunicación funcional*. México, Editorial Trillas, primera edición, 1991.

- MONTENEGRO, Gustavo Adolfo*. Los Mesías Enlatados*, en: Prensa Libre. En la siguiente dirección telemática (URL): www.prensalibre.com

- NUDEL, Cristina R. y Carlos A. SAAVEDRA. *Los destinos de lo simbólico en la Posmodernidad*. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/

- PÁEZ, Jerónimo. *¿Problema musulmán o violencia occidental?*. La República, 14 de agosto, 2005; página 21.

- PARODI GASTAÑETA, Fernando. *El espacio en la comunicación visual*, en: Comunicación: Revista de la Escuela Académico Profesional de Comunicación Social, Año 1, número 2, julio/diciembre 2001, páginas 59-63.

- PÉREZ, Faustino. *Tralalá del Comic*. Santo Domingo, Editorial Búho, 1997.
- PONCE ALBERTI, Humberto. *Imágenes críticas de la televisión peruana actual*. Lima, Universidad de San Martín de Porres, octubre 2001.

- QUEENAM, Joe. *Los comics de la Zona Oscura,* en: Modulor, número 5, Alter agencia de prensa, 1989, páginas 24-26.

- RUTHVEN, M. *Islam: a Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2000.

- SÁNCHEZ, Luis. *Asesinos,* en: La Prensa, marzo del 2004, edición No. 23382. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.laprensa.com.ni/archivo/2004/marzo/05/opinion/opinion-20040305-04.html

- SCHUMER, Arlen. *The Silver Age of Comic Book Art*. Portland, Oregon, Colectors Press, primera edición, 2003.

- SIERRA BRAVO, Restituto. *Técnicas de investigación social*. España, Ed. Paraninfo, décimo cuarta edición, 2001.

- SIKKINK, Kathryn. *Un enfoque en los Derechos Humanos al 11 de Septiembre*. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.cholonautas.edu.pe/pdf/nuvenf.pdf.

- TEJERO, Luis. *Al Qaeda: El Terrorismo que cambió el mundo*, en: Todopolítica.com, julio 2003. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.todopolitica.com/reportajes/?n=al_qaeda/organizacion

- TORRES DULCE, Miguel. *Islam: Una Religión monoteísta, totalizante y en expansión*, en: Revista Palabra, número 447-448, agosto de 2001. En la siguiente dirección telemática (URL): http://www.conoze.com/doc.php?doc=1449#findocumento

- VAN DIJK, Teun A. *Ideología: un enfoque multidisciplinario*. España, Gedisa Editorial, primera edición, 1990.

- VAN DIJK, Teun A., *La noticia como discurso.* España, Ediciones Paidós, 1990.
- VANEGAS Maria Fernanda. *Los supermass* Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, en la siguiente dirección telemática (URL): http://www.monografias.com/trabajos12/super/super.shtml

- VARIOS. *Literatura de la imagen.* Barcelona, Salvat Editores S.A., 1973.

- VIDAL, Rodolfo. *Crónica de los hechos y patriotismo: el contenido de las revistas estadounidenses sobre los atentados del 11 de septiembre*, en: Zer, revista de estudios de comunicación, número 18, Universidad del País Vasco, mayo de 2002, páginas 31-51.

- VILCHES, Lorenzo. *La Lectura de la Imagen.* España, Ediciones Paidos, 1997.

- VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la Imagen Periodística.* España, Ediciones Paidos, 1997.

- VILLADIEGO PRINS, Mirla. *Comunicación Masiva y Terrorismo,* en: Signo y Pensamiento, número 40, Pontificia Universidad Javeriana 2002, volumen XXI, páginas 19-31.

- VILLAFAÑE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. España, Ediciones Pirámide, 1998.

- WALIZER, M. H. y P. L. WIENER. *Research methods and analysis: Searching for relationships*. New York, Harper & Row, 1978.

- WEILL, Georges. *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica.* México, Editorial Uthea, 1962.

- WIMMER, Roger y Joseph DOMINICK. *Introducción a la Investigación de Medios Masivos de Comunicación.* México, Editorial Color, 2000.

- WRIGHT, Bradford W. *Comic Book Nation: the transformation of youth culture in America*. Estados Unidos, Jhons Hopkins University Press, Jhons Hopkins Paperbacks edition 2003.

- ZORRILLA Arena, Santiago. *Guía para elaborar la tesis*. México, Segunda Edición, McGraw-Hill Interamericana de México, 1992.

Historietas

- *9-11 Emergency Relief* (Alternative Comics, 2001-2002).
- *9-11 The artists respond*, Vol. I (DC Comics y Dark Horse, enero de 2002).
- *9-11 The artists respond*, Vol. II (DC Comics y Dark Horse, 2002).
- *A moment of silence,* Vol. 1 # 1 (Marvel Comics, febrero de 2002).
- *Heroes,* Vol.1 # 1 (Marvel Comics, diciembre de 2001).
- *Through the Ashes* (Crusade Comics, 2002).
- *United* # 1 (Chaos! Comics, mayo de 2002).
- *I love New York* (Joseph Michael Lisner, 2002).
- *The Brotherhood.* The Call of Duty Vol. 1 # 1 (Marvel Comics, agosto de 2002).
- *The Brotherhood.* The Call of Duty Vol. 1 # 3 (Marvel Comics, octubre de 2002).
- *The Precint.* The Call of Duty Vol. 1 # 1 (Marvel Comics, septiembre de 2002).
- *The Wagon.* The Call of Duty Vol. 1 # 1 (Marvel Comics, octubre de 2002).
- *Meltdown*. Amazing Spiderman Vol. 2 # 34 (Marvel Comics, septiembre de 2001).
- *Coming Out*. Amazing Spiderman Vol. 2 # 35 (Marvel Comics, octubre de 2001).
- *A*mazing Spiderman Vol. 2 # 36 (Marvel Comics, noviembre de 2001).
- *Spider-man Legends Vol. 3: Todd Mac farlane*, book 3: Amazing Spiderman Vol. 1 # 315-323, # 325 y #328 (Marvel Comics, 2004).
- *Dust*. Captain America Vol. 4 # 1 (Marvel Comics, abril de 2002).
- *One Nation*. Captain America Vol. 4 # 2 (Marvel Comics, mayo de 2002).
- *Soft Targets*. Captain America Vol. 4 # 3 (Marvel Comics, junio de 2002).

- Captain America Vol. 4 # 4 (Marvel Comics, julio de 2002).
- Captain America Vol. 4 # 5 (Marvel Comics, agosto de 2002).
- Captain America Vol. 4 # 6 (Marvel Comics, septiembre de 2002).
- Captain America Vol. 4 # 12 (Marvel Comics, abril de 2003).
- *Homeland*. Captain America Vol. 4 # 22 (Marvel Comics, marzo de 2004).
- *The New Deal*. Captain America Vol. I (Marvel Comics, 2002).
- *The Extremists*. Captain America Vol. II (Marvel Comics, 2003).
- *Ice*. Captain America Vol. III (Marvel Comics, 2003).
- *To Serve and Protect*. Captain America Vol. 3 # 1-7 (Marvel Comics, febrero de 2002).
- *In the Sadow of no towers*. Art Spiegelman (Pantheon Books, 2004).

(Anexo 1)

1.A Gestuario **Sección Nº : _____**

Viñeta	Gestos	Descripción / Vestimenta	Contexto / Situación	Proxémica (interacción con otros personajes)	Actitud

(Anexo 2)

1.B. Expresión Literaria **Sección Nº : _____**

Viñeta	Texto	Rotulación	Recurso retórico	Recurso Estilístico	Alusión	Uso de adjetivos

(Anexo 3)

2.A Lenguaje de la historieta **Sección Nº : _____**

Viñeta	Globo	Cartela	Onomatopeyas	Cinéticas	Iluminación	Color

(Anexo 4)

3.A. Estructuras Narrativas **Sección Nº : _____**

Viñeta	Plano	Angulo de visión	Tiempo Cronológico	Formato / Dimensiones	Composición

Fichas para el análisis de historietas
(Anexo 5)

Ideología
1.A. Gestuario

1. **Viñeta:** Número de viñeta.
2. **Gestos:** Expresividad a través del cuerpo humano y el rostro. Da a conocer el estado de ánimo y carácter de los sujetos. Descripción detallada (ejemplo gráfico).
   Según Gubern y Gasca, los dibujante humorìsticos han establecido un còdigo de expresividad, cuyos signos principales son:

   - Cabello erizado: terror, cólera.
   - Cejas altas: sorpresa.
   - Cejas fruncidas: enfado, concentración.
   - Cejas con la parte exterior caída: pesadumbre.
   - Mirada ladeada: maquinación.
   - Ojos muy abiertos: sorpresa.
   - Nariz oscura: borrachera frío.
   - Boca abierta: sorpresa.
   - Boca sonriente: complacencia, confianza.
   - Boca sonriente mostrando los dientes: hipocresía, maniobra astuta.
   - Comisura de los labios hacia abajo: pesadumbre.
   - Comisura de los labios hacia abajo mostrando los dientes: cólera.

   Los rasgos pueden mostarse en el interior del óvalo facial generando interacciones diversas. De acuerdo a este esquema se ha elaborado la siguiente descripción gráfica sobre la que se realizará el análisis:



3. **Interacción:**
   - **Descripción / Vestimenta:** descripción física del personaje(s).
   - **Contexto / Situación:** Lugar donde ocurren los hechos en la viñeta.
   - **Proxémica:** Descripción del espacio interpersonal de los personajes (visual y táctil) dentro de la viñeta. Estudio de la comunicación no verbal en la que se trata de investigar el manejo del espacio, la distancia o proximidad que se tiene entre los personajes desde el contacto físico hasta los límites visibles y auditivos.

4. **Actitud:** Disposición del ánimo manifestada de algún modo. Benévola amenazadora, de retraimiento, de atención, de acuerdo, unidad, adulación, etc.

Ideología
1.B. Expresión Literaria

1. **Viñeta:** Número de viñeta.
2. **Texto:** Copia del texto que se encuentra en la viñeta.
3. **Rotulación:** Tratamiento gráfico del texto literario. Descripción del uso de las mayúsculas, minúsculas, subrayados, estilos gráficos, signos de admiración y tamaños diversificados de las letras: eficaz medio creativo y expresivo.
4. **Recursos Retóricos:** comparación, metáfora, sinécdoque, hipérbole, antítesis, antonomasia, hiperbatón.
5. **Recursos Estilísticos:** universalización, redundancia, inclusión, exageración.
6. **Alusión:** cuando se refiere a una persona o cosa, veladamente y sin nombrarla.
1. **Uso de adjetivos:** Nombre que señala una cualidad del sujeto.

Recursos Gráficos
2.A Lenguaje de la Historieta

1. **Viñeta:** Número de viñeta.
2. **Globo:**

- Continente: convencional, sin cuerpo, punteado, explosivo, nube, circular.
- Contenido: Imágenes convencionales, reales, texto.

3. **Cartela:**

- Narración
- Voz propia del actor
- Monólogo Interior

4. **Líneas Cinéticas:** simple, reales, repetición del movimiento.
5. **Onomatopeyas:** Humanas, animales, de objetos, citar la onomatopeyas y el sonido al que le refiere.
6. **Ilumninación:** Frontal, cenital, contraluz, semicontraste. Abuso de sombras, ambiente dramático con luz de arriba hacia abajo.
7. **Color:**

?? **Nivel Denotativo:** El uso del color en el comic cumple funciones como separar superficies, resaltar puntos importantes, temas relacionados con colores relacionados, plasmar la realidad exacta, etc.

?? **Nivel Connotativo:** El color puede sugerir a la mente humana algunas ideas abstractas tales como calor, frialdad, luz alegría, tristeza, etc. y aunque no son colores, el blanco y el negro, también intervienen en este aspecto.

- Rojo, naranja amarillo o blanco acerca las imágenes al receptor
- Azul, verde, violeta o negro aleja las imágenes del receptor.
- El uso de colores de un tono parecido reduce la visibilidad figura – fondo.

.

El montaje
3.A Estructuras Narrativas

1. **Viñeta:** Número de viñeta.
2. **Plano:** General, Entero, Medio, Primer Plano, Plano Americano.
3. **Angulo de visión:** Se pide identificar el ángulo de visión en cada viñeta. Medio, es observado como si ocurriese a la altura de los ojos, en picado de arriba hacia abajo, contrapicado, de abajo hacia arriba. Cada ángulo de visión ofrece efectos expresivo determinados.
4. **Tiempo cronológico:** Simultaneidad, Paso del Tiempo, Flashback
5. **Formato / Dimensiones:** Este rubro se refiere a la elección del tamaño del encuadre un plano detalle representa poco tiempo en la realidad por lo tanto se dará en una viñeta de dimensiones muy pequeñas. Un paisaje, un plano general, significa mayor tiempo de narración por lo que las dimensiones de la viñeta deben ser grandes. Aquí se habla de los efectos que tiene el tamaño de las viñetas sobre el mensaje. **Formato:** como se presenta el encuadre: Circular, Cuadrado, Rectangular, sin encuadre.
6. **Composición:**
   - Estática: predominan las líneas horizontales y verticales que son paralelas a los perímetros del encuadre y el ángulo de visión.
   - Dinámica: cuando predominan líneas oblicuas y diagonales.
   - Destaque: se refiere a la figura principal que resalta del fondo.
7. **Enlaces:**
   - *La viñeta detalle* donde en medio de la acción se hace visible un inserto de un primer plano, cuya ampliación hace legible aquel detalle que de otro modo se perdería enel conjunto gráfico.
   - *Raccord*: técnica de fluida continuidad entre dos o más viñetas consecutivas, el espacio del extremo derecho de la primera viñeta es continuado rigurosamente por el espacio mostrado en el extremo izquierdo de la siguiente viñeta. Este efecto es análogo al travelling o con el movimiento panorámico de la cámara de cine.
   - *Solapamiento*: técnica en donde la acción de una viñeta invade el espacio de la otra, por ejemplo si un personaje salta de una a otra o un objeto desborda los límites de ambas.
   - *Split Panel:* técnica en donde la viñeta se fragmenta para subdividir el espacio de la acción.
   - *Estructuras espaciales del montaje: d*onde la relación entre dos o más léxicopictogramas es concerniente al enfoque de la acción: un mismo plano puede ser ampliado o concentrado.

(Anexo 6)

A. Número de viñetas en que se tratan temas relacionados al 11 - S

Temas tratados	No. De Viñetas
Terroristas / Culpables	
Patriotismo	
Solidaridad	
Duelo / Luto / Víctimas	
Heroísmo	
El 11 de septiembre (ataque)	
Guerra contra el Terrorismo	
Musulmanes / Árabes	
Acciones posteriores / Represalias	
Recuperación	

(Anexo 7)

B. Número de viñetas en que aparecen los personajes y/ o Protagonistas

Personajes / Protagonistas	Número de viñetas
Superhéroes	
Bomberos	
Policías	
Voluntarios	
Víctimas	
Terroristas	
Culpables	
Musulmanes Políticos	
Pasajeros de avión	
Bandera EEUU	

Otros (especificar)	

(Anexo 8)

C. Números de viñetas en que aparecen locaciones relacionadas al atentado

Locaciones	Número de viñetas
WTC durante el ataque	
Ruinas del WTC	
New York	
Pentágono	
Avión	
WTC antes de los hechos	
Mezquitas	
Campos de batalla	
América (mapa, o mapa de los EE UU)	

Otras ciudades	
Otros (especificar)	

(Anexo 9)

D. Números de planos

Personajes / Protagonistas Locaciones	P. General	P. Entero	P. Americano	P. Medio	Primer Plano	Plano Detalle
Superhéroe						
Bomberos						
Policías						
Voluntarios						
Víctimas						
Terroristas						
Culpables						
Políticos						
Pasajeros de Avión						
Musulmanes						
Bandera EEUU WTC durante el ataque						
Ruinas del WTC						
New York						
Pentágono						
Avión						
WTC antes de los hechos						

Mezquitas						
Campos de batalla						
América (mapa, o mapa de los EE UU)						
Otras ciudades						