



FACULTAD DE ARQUITECTURA

ESCUELA DE CINE

LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA, LOS SUPERHEROES Y SU INFLUENCIA IDEOLOGICA EN LA CULTURA DE MASAS.

Análisis del superhéroe en las obras “The Dark Knight Returns Parte 1” de Jay Oliva y “Batman en Chile” de Enrique Lihn.

Tesis para optar al título de cineasta con especialidad en Producción Ejecutiva y
Libreto y Guión

AUTOR

EDGARDO LEIVA RIFFO

PROFESOR GUÍA:

EDGAR DOLL CASTILLO

"Pero cuando se trata de la escritura: «Esta ciencia oh rey, dijo Theut, hará a los egipcios más sabios y más aptos para recordar, porque este hallazgo es remedio útil a la memoria y a la doctrina»."

Platón.

INDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCION.....: 9

METODOLOGIA.....: 10

1° UNIDAD:

EL HEROE CLASICO, MODERNO, POSMODERNO Y HOLLYWOODENSE....: 11

Capítulo 1:

EL HÉROE EN LA MITOLOGÍA GRIEGA.....: 12

Capitulo 2:

LA AVENTURA DEL HEROE.....: 14

1. La llamada a la aventura.....: 14

2. La negativa al llamado.....: 15

3. La ayuda sobrenatural.....: 15

4. El cruce del primer umbral.....: 15

5. El vientre de la ballena.....: 15

6. El camino de las pruebas.: 16

7. El encuentro con la diosa.....: 16

8. La mujer como tentación.....: 16

9. La reconciliación con el padre.....: 16

10. Apoteosis.....: 17

11. La gracia ultima.....: 17

12. La negativa al regreso.....: 17

13. La huida mágica.....: 18

14. El rescate del mundo exterior.....: 18

15. El cruce del umbral del regreso.....: 18

16. La posesión de los dos mundos.....: 19

17. Libertad para vivir.....: 19

Capítulo 3

RASGOS Y CARACTERÍSTICAS DEL SUPERHÉROE MODERNO.....: 20

Capitulo 4

RASGOS Y CARACTERÍSTICAS DEL SUPERHÉROE POSMODERNO.....: 22

Capítulo 5

RASGOS Y CARACTERÍSTICAS DEL HÉROE HOLLYWOODENSE.....	24
--	-----------

2º UNIDAD:

LOS GENEROS CINEMATOGRAFICOS Y LA LITERATURA EN EL CINE.....	28
---	-----------

Capítulo 1:

LOS GENEROS CINEMATOGRAFICOS.....	29
--	-----------

Capítulo 2:

LA LITERATURA EN EL CINE	33
---------------------------------------	-----------

3º UNIDAD:

LOS MASS MEDIA, LA CULTURA DE MASAS Y LA INDUSTRIA CULTURAL.....	35
---	-----------

Capítulo 1:

TEORIAS EN TORNO A LOS MASS MEDIA.....	36
---	-----------

Capítulo 2:

LA CULTURA DE MASAS.....	39
---------------------------------	-----------

Capitulo 3:

EL CINE COMO INDUSTRIA CULTURAL.....	41
---	-----------

Capitulo 3.1:

LO IMAGINARIO EN EL CINE.....	46
--------------------------------------	-----------

ANALISIS.:

“THE DARK KNIGHT RETURNS PARTE 1”, DE JAY OLIVA.....	50
---	-----------

Capitulo 1:

LOS RASGOS DEL SUPERHÉROE MODERNO.	51
--	-----------

El compañero fiel.....	52
-------------------------------	-----------

El colosalismo (Fuerza sobrenatural -Superpoderes.....	53
---	-----------

Las Armas Letales – Tecnologías.....	54
---	-----------

Debilidad.....	55
-----------------------	-----------

Capitulo 2:

LOS RASGOS DEL SUPERHÉROE POSMODERNO.	56
---	-----------

Límites borrosos entre héroe y villano.	57
---	-----------

Los superhéroes pasan de ser modelos de nosotros a encarnar una amenaza...:	61
--	-----------

Los superhéroes pasan de ser los máximos defensores de la ley a encontrarse fuera de ella:.....: 62

La debilidad.: 64

Superheroe y Política.....: 65

Capítulo 3:

LA AVENTURA DEL HEROE.....: 66

Llamada a la aventura.....: 66

Negativa al llamado/La ayuda sobrenatural.....: 67

El vientre de la ballena.....: 69

La gracia ultima.....: 70

Libertad para vivir.....: 71

Capítulo 4:

EL HEROE HOLLYWOODENSE.....: 72

Masculinidad y atletismo.....: 72

“Batman en Chile” de Enrique Lihn.....: 73

Capítulo 1:

LOS RASGOS DEL SUPERHÉROE MODERNO.....: 74

La Identidad Secreta.: 74

La amada.: 74

El compañero fiel: 75

Las Armas letales – Tecnologías.: 76

Colosalismo (Fuerza sobrehumana – Superpoderes).: 76

La debilidad.: 77

Capítulo 2:

LOS RASGOS DEL SUPERHÉROE POSMODERNO.....: 78

Límites borrosos entre héroe y villano.: 78

Los superhéroes pasan de ser modelos de nosotros a encarnar una amenaza.: 79

Los superhéroes pasan de ser los máximos defensores de la ley a encontrarse fuera de ella:.....: 80

La debilidad.: 81

Capítulo 3:

SUPERHÉROES Y POLITICA.....: 83

Capitulo 4:

LA AVENTURA DEL HÉROE.....: 84

La llamada a la aventura.: 84

La negativa al llamado.: 85

La ayuda sobrenatural.: 86

El cruce del umbral.: 88

El vientre de la ballena.: 88

El camino de las pruebas.: 89

La reconciliación con el padre.: 89

La mujer como tentación.: 90

El encuentro con la diosa.: 92

La gracia ultima.....: 92

La huida mágica.: 92

Libertad para vivir.....: 93

Capitulo 5:

EL HEROE HOLLYWOODENSE.....: 94

CONCLUSIONES.....: 97

BIBLIOGRAFIA.: 99

FILMOGRAFIA.....: 100

ANEXO.....: 101

TEMA:

Análisis de las obras “The Dark Knight Returns Parte 1” de Jay Oliva y “Batman en Chile” de Enrique Lihn, de acuerdo a las teorías en torno a los “Mass media”, “Cultura de masas”, “Géneros narrativos” y del “Héroe mitológico, moderno, posmoderno y hollywoodense”.

PROBLEMATIZACION:

El análisis de las obras anteriormente mencionadas, en base a teorías tan diversas como las señaladas en el tema de investigación, reviste dificultades conexas, debido a que su análisis dependerá, en la capacidad de hilar los elementos que configuran estas teorías, en obras estructuralmente opuestas, como es la novela y la animación, producidas de forma acontemporánea y que se sitúan en un contexto histórico-social distinto.

PREGUNTA DE INVESTIGACION:

¿Se pueden hallar analogías conceptuales, en obras estructuralmente opuestas, a contemporáneas y situadas en un contexto histórico-social distinto, como son las obras “The Dark Knight Returns Parte 1” y “Batman en Chile”?

OBJETIVO GENERAL:

- Proponer y demostrar que las obras “The Dark Knight Returns Parte 1” y “Batman en Chile”, convergen análogamente en una misma organización conceptual, a pesar de su diferenciación estructural y distanciamiento histórico-social.

OBJETIVOS ESPECIFICOS:

- Análisis de las obras según las teorías en torno a los “mass media”, “cultura de masas” y “géneros narrativos”.
- Análisis de las obras según la teoría derivada en “Los Nuevos Superhéroes: ¿Feos, Sucios y Malos?” De Emiliano Fernández Lascano.
- Análisis de las obras derivada en “Nuevo Orden Mundial. Narraciones sobre el poder y superhéroes en el cómic mainstream estadounidense de Stormwatch a Black Summer (1996-2008)”. De Eduardo Hernandez.Cano
- Análisis de las obras según la teoría derivada en “El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito”. De Joseph Campbell.
- Análisis de las obras según la teoría derivada en “El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood”. De Nuria Bou y Xavier Pérez.
- Establecer las analogías o diferencias de las obras “The Dark Knight Returns Parte 1” y “Batman en Chile”, según las teorías señaladas anteriormente.

I. INTRODUCCION

La presente investigación se enmarca dentro del análisis de los “Mass media”, la “Cultura de masas” y los “Géneros narrativos”, como agentes e influenciadores ideológicos de la sociedad. Para ello se analizarán y se tomará como ejemplo, las obras “The Dark Knight Returns Parte 1” de Jay Oliva y “Batman en Chile” de Enrique Lihn, con el objetivo de demostrar que estas obras responden a la hipótesis de esta investigación, la cual radica en proponer que las obras señaladas anteriormente, a pesar de sus diferencias o limitaciones, es posible hallar en ellas analogías directas, que permiten hablar de un mismo corpus conceptual, que radica en la concepción e influencia ideológica del género de superhéroe, dentro del cual se enmarcan dichas obras.

Para dar respuesta a la pregunta de investigación, esta tesis se dividirá en tres unidades teóricas, que van desde las teorías en torno a los “Géneros narrativos” hasta las teorías sobre los “Mas media” y “Cultura de masas”, consiguientemente el análisis de esta investigación, se llevará a cabo en base a los estudios que giran en torno al personaje denominado como “Héroe”. En este sentido, las obras se clasificarán según los conceptos dados por cada teoría expuesta por los autores analizados.

Por consiguiente la motivación de investigación es demostrar que a pesar de las fronteras ideológicas, estructurales o de índole histórico-social, el género de superhéroe, representado por las obras anteriormente señaladas, es un género universal que no se agota sino que se reformula de acuerdo a las motivaciones propias de cada autor, interesado en reflexionar sobre el mundo o la sociedad en base a las posibilidades que puede entregar esta figura heroica. En otro punto, existe una motivación personal, en proponer y demostrar que la obra “Batman en Chile” de Enrique Lihn, es un antecedente histórico de la teoría del superhéroe posmoderno, surgida en Estados Unidos durante la década de 1980.

De este modo, se verá en las conclusiones de esta investigación, que las obras “The Dark Knight Returns Parte 1” de Jay Oliva y “Batman en Chile” de Enrique Lihn, si responde a lo señalado en la pregunta de investigación, es decir, que a pesar de las diferencias estructurales y bajo un contexto histórico distinto, si es posible hallar similitudes o analogías entre estas dos obras, que permite hablar de una correlación conceptual, en torno al personaje o superhéroe, llamado “Batman”, y más aun, que la obra de Lihn, puede ser considerada a su vez, como un antecedente contemporáneo de las teorías en torno al superhéroe posmoderno. Lo que significaría un aporte al estudio de la obra, así como el reconocimiento a un escritor que de manera didáctica y original, nos dejó un vestigio de una época, que marcaría la historia reciente de nuestro país.

II. METODOLOGIA

Para llevar a cabo el objetivo general de esta investigación, que es proponer y demostrar que, a pesar de la diferenciación estructural y el distanciamiento histórico-social, que componen las obras “The Dark Knight Returns Parte 1” de Jay Oliva y “Batman en Chile” de Enrique Lihn, es posible hallar nexos o analogías conceptuales entre ambas obras, que permite hablar de una relación recíproca entre cultura e ideología. Para ello se analizará en el marco teórico los estudios que giran en torno a los “mass media”, “cultura de masas” y “géneros narrativos”, así como lo relacionado con la industria cultural en el cual están insertas ambas obras. No obstante, el análisis concreto de la investigación, estará dado por los conceptos o definiciones que aluden al personaje “héroe” del cual ambas obras, lo constituyen como personaje principal o protagonista, desde la teoría en torno al héroe mitológico hasta las teorías en torno al personaje heroico moderno y posmoderno señaladas en los objetivos específicos de la investigación. En este sentido, el análisis propiciará la unificación de las obras, en relación a un elemento en común, que facilitará la posterior comparación o las conclusiones derivadas respecto a estas investigaciones. Por consiguiente, se analizarán las obras de acuerdo a una desfragmentación de la estructura del relato de dichas obras, acorde a las teorías derivadas de los textos mencionados en los objetivos específicos. El orden de las obras analizadas estará dada primeramente, en el análisis de la obra “The Dark Knight Returns Parte 1”, debido a que el argumento, marca la continuación de la historia del personaje sobre el cual, Enrique Lihn se basó o le sirvió de referencia, para protagonizar la primera novela del escritor chileno, llamada “Batman en Chile”. En el caso de la obra “The Dark Knight Returns Parte 1”, se elaborará un cuadro o tabla conceptual, en base a un desglosamiento en secuencia de los fotogramas de la película animada, que respondan a las teorías específicas en torno al héroe. En el caso de la obra escrita “Batman en Chile”, su análisis será similar, en cuanto a que, se desfragmentará la obra en base a los párrafos que indiquen o respondan a las teorías señaladas en los objetivos. Teniendo resuelto este análisis, se procederá a establecer en las conclusiones, las analogías o diferencias en que estas dos obras comparativamente, hayan convergido o divergido según dado el caso. De este modo, aquellas analogías o diferencias que se puedan encontrar en el análisis de ambas obras, permitirá responder a la pregunta de investigación, que plantea si es posible encontrar analogías conceptuales en obras tan opuestas en su formato o soporte, como es la obra narrativa o novela, que representa “Batman en Chile” respecto al formato audiovisual o de animación correspondiente a la obra “The Dark Knight Returns Parte 1”, y más aun, si es posible hallar similitudes o analogías temáticas, en obras que fueron producidas en un contexto histórico-social distinto, que en el caso de “Batman en Chile” de Enrique Lihn, el argumento de la obra, se enmarca en el Chile de 1973, no así la obra de Jay Oliva, donde su argumento se remonta en Estados Unidos del año 1986.

1º UNIDAD:

**EL HEROE MITOLOGICO, MODERNO, POSMODERNO Y
HOLLYWOODENSE.**

Capítulo 1: el héroe en la mitología griega.

El autor español, Rafael Parra Machío en *Grecia: la civilización olvidada* (1975), distingue cinco elementos principales que conforman la teogonía, cosmogonía o mitología griega, en los que destacan principalmente: **los dioses, los semidioses, los héroes, los monstruos y los humanos**. Sin embargo, dentro de estos cinco elementos mencionados anteriormente, solo se definirán tres de ellos, ya que estos, son los que mayoritariamente han trascendido desde la mitología hasta la narrativa contemporánea, el primero de ellos ha sido el personaje principal o protagónico, tanto de mitología clásica como de los grandes relatos de la literatura universal, este personaje es denominado como “héroe”, que según el autor, los héroes se caracterizan por tener mayor poderío, fuerza y audacia que los hombres; no obstante, comparten con ellos su naturaleza mortal, aunque algunos hayan sido inmortalizados y convertidos en divinidad tras su muerte de humano, como Heracles. A pesar de permanecer al margen de los dioses, están en contacto con ellos, pues las distintas deidades participan en numerosas ocasiones en las vidas de los mortales, bien para favorecerlos o para perseguirlos (Parra, 95). En este sentido, se puede concluir que los héroes, durante toda su vida, buscan obtener o ganar la inmortalidad de los dioses, a partir de una conducta ejemplar y de respeto hacia los designios de las deidades. A esta definición, se complementa la realizada por Emiliano Fernández Lazcano, en su investigación, *Los nuevos superhéroes: ¿feos, sucios y malos?*, donde enfatiza en la condición “sobrehumana” del héroe, así como los casos que aluden a la condición de “inmortalidad”, cuando el autor señala que, en la mitología antigua “héroe” era aquel nacido de un dios y una persona humana, por la cual se lo ubicaba en un lugar mayor que el hombre, pero menor que un dios; como Hércules, Aquiles, Eneas, etc. Generalmente era un varón ilustre, famoso por sus hazañas y dotado de virtudes como la fortaleza física o la inmortalidad que le permitía desarrollar cualquier tipo de acción sobre-humana (Fernández, 03). Pero aquellas virtudes divinas o fortalezas sobrehumanas que configuran al héroe antiguo o clásico, no se atañan principalmente a personajes heroicos que sobresalieron en el campo de batalla o en aventuras extraordinarias, sino que también se encuentran en los aspectos más comunes o cotidianos de la vida. Al respecto el autor de *Grecia: la civilización olvidada*, señala que, los griegos conocían dos tipos distintos de héroe: **los culturales y los aventureros o guerreros**. Los primeros habían realizado alguna aportación cultural singular; así, Triptólemo enseñó el cultivo de los cereales, Egeus inventó el arado, Foroneo descubrió el fuego -en variante al mito de Prometeo, Palamedes algunos juegos, etc. En cuanto a los héroes del segundo tipo, que llamaremos de **acción**, son divisibles a su vez en dos clases diferentes: **los civilizadores y los caudillos guerreros**. Los héroes civilizadores resaltan por librar los caminos de monstruos, descubrir nuevas vías en el horizonte desconocido, emprender empresas para liberar prisioneros, buscar algún tesoro... Generalmente, van solos o acompañados por uno o varios compañeros, como Edipo, Jasón, Teseo o Ulises. Los caudillos guerreros, sin embargo, se conocen por su participación en las batallas y asedios a una ciudad (Troya y Tebas son las más conocidas en este sentido). Son jefes de tropas que combaten en peleas individuales, planean los ataques al enemigo o arengan a sus hombres. Por ejemplo, Agamenón, Aquiles, Menelao, etc. Esta división, en principio fácil, sufre múltiples interferencias, pues hay héroes que cumplen ambas funciones, como Ulises (95). El segundo elemento corresponde al personaje denominado como *Monstruo*, figura que encarna o simboliza la fuerza opositora del héroe, como a su vez, representa junto al héroe, la lucha simbólica

entre el “Bien” y el “Mal”. Al igual que los héroes, estos personajes mitológicos (monstruos), devienen de un origen divino, así como también, la mayoría de ellos, comparten con los héroes, su naturaleza mortal. Pero son los héroes, los únicos personajes llamados a vencerlos. El triunfo sobre los monstruos, acarrea fama y gloria al personaje heroico. En este sentido, Parra señala que la mayoría de los monstruos descendían de una deidad, lo que les confería su fuerza descomunal y extraña forma, y de un ser humano, que les proporcionaba a su vez su naturaleza mortal. A veces tenían un origen distinto, como el Minotauro, que era fruto de la unión de una mujer y un toro sagrado; o el autómatas Talo, ingenio mecánico construido por Hefesto; otras veces, eran enviados por los dioses para probar a un héroe o castigar algún delito, como el monstruo marino que envió Poseidón a Casiopea por jactarse de su belleza. En principio, estos seres compartían la naturaleza eterna de los dioses, mas tenían un punto débil por el que podían ser muertos. Los encargados de poner fin a la vida de estos entes eran los héroes, que con ello ganaban gloria y fama (96). El tercer elemento en juego, corresponde a **Los humanos**. Según la mitología griega, los hombres provienen de un origen divino, tal cual como los personajes definidos anteriormente. Sin embargo, el autor también señala que en los hombres o humanos, recae una suerte de castigo divino, en este sentido, respecto al origen de los humanos, Parra señala que, cuenta Hesíodo que su origen se debe a la decisión de Zeus de poblar la Tierra. Éste pidió un día a Prometeo ('previsor') y Epimeteo ('imprevisor') que se encargaran de crear los distintos seres que habitarían el orbe; de este modo. Epimeteo distribuyó las distintas cualidades (fuerza, velocidad, astucia, valor, etc.) entre los animales. Cuando llegó la hora de la creación del hombre, los hizo a semejanza de los dioses y les concedió la bipedestación; sin embargo, ya no contaba prácticamente de dotes para revestirle. Prometeo, compadecido de estos seres más desprotegidos, intentó compensar el error de su hermano robando el fuego divino y ofreciéndoselo. Como no era la primera vez que el titán Prometeo engañaba al Zeus, éste decidió darle un castigo. En venganza, determinó causar algún mal a la raza que tanto deseaba proteger el dios y mandó a Hefesto y Atenea construir una mujer a imagen de las diosas, pues en un principio sólo existían los varones. A pesar de que Prometeo advirtió a su hermano que no tomase ningún regalo que Zeus le ofreciera, cuando el padre de los dioses le llevó a Pandora, no pudo resistir la belleza y gracia de ésta y la tomó por esposa. Cada una de las divinidades había aportado una cualidad que revistiera a la nueva creación, pero en su corazón había instalado la mentira y el engaño. Así, la nueva mujer de Epimeteo llegó con un cofre que el mismo Zeus le había entregado. Esta caja contenía todos los males y Pandora, sin poder resistir su curiosidad, la abrió. Al ver la cantidad de desgracias que salían del recipiente y cómo se dispersaban éstas por la tierra, cerró el envase, pero sólo la esperanza quedó encerrada en su interior (96-7). De esta manera, cabe señalar o definir, el aspecto más interesante que define a los humanos: el carácter o su esencia “mortal”. No obstante, como en muchas culturas antiguas alrededor del mundo, los griegos creían en la trascendencia del alma después de la muerte, y el paso a esa otra dimensión, significaba también, una verdadera aventura. Es por ello que los griegos, realizaban una serie de ritos en torno al difunto, los hombres de la antigüedad, creían ayudar con ellos al difunto, en su trascendencia, camino al Hades. De esta manera se comprende, la importancia que los griegos le otorgaban a los ritos y su relación con los dioses. En este sentido, Parra sostiene que, cuando los hombres morían, su espíritu se convertía en una sombra que descendía al reino de los muertos. Una vez en ese lugar, el barquero Caronte les estaba esperando para cruzarlos de una orilla a otra del río Aqueronte. Aunque eran las propias almas las que remaban, el barquero les cobraba el viaje, por lo que se solía introducir una

moneda en la boca a los muertos antes de enterrarlo. Ya en el Hades, nadie podía regresar y allí llevaban una existencia eterna descrita la mayor parte de las veces como miserable. Muchos de ellos sufrían en aquel lugar tormentos eternos por penas de impiedad u otras acciones en contra de los dioses inmortales (97). En consecuencia, se puede establecer que la mayoría de los elementos que conforman la mitología, teogonía o cosmogonía griega, actúan de acuerdo a un objetivo o destino, por ende, son también actantes de un relato.

Capítulo 2: la aventura del héroe mitológico.

El mitólogo y escritor estadounidense, Joseph J. Campbell, ha abordado en profundidad, en su libro *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (1959), una serie de escenarios o estadios mitológicos, por donde habrá de atravesar el personaje mitológico en su aventura o en el relato. Para ello toma como ejemplo, distintos relatos mitológicos, de diferentes culturas alrededor del mundo, confirmando de esta manera, como aquellos relatos mitológicos han de converger en una misma o similar estructura, que ha permitido desarrollar un análisis objetivo, respecto a aquellos estadios o escenarios por donde atraviesa el héroe, dentro del relato. Este valioso estudio, permite una mayor comprensión de la obra analizada, en base a fundamentos teóricos, lo que enriquece sin duda el análisis de un texto u obra narrativa. De esta manera, a continuación se definen los principales estadios o escenario en la aventura mitológica del héroe.

1. La llamada a la aventura.

Este primer escenario, invita al héroe a la acción o movilidad, ya sea por una aventura personal o rescate del mundo al cual pertenece, esto siempre implicara como consecuencia, la disolución de la fronteras que separan el mundo conocido del desconocido, razón por la cual, cabe la posibilidad que el héroe o el “elegido” por temor desista de dicho llamado, aunque de todas formas terminara por aceptar el llamado, ya que ello conlleva a la acción del relato. Ante lo cual, Campbell define que este primer estadio de la jornada mitológica, que se ha designado con el nombre de “la llamada de la aventura”, significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida. Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada en varias formas: como una tierra distante, un bosque, un reino subterráneo, o bajo las aguas, en el cielo, una isla secreta, la áspera cresta de una montaña; o un profundo estado de sueño; pero siempre es un lugar de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles (40).

2. La negativa al llamado.

Sin embargo, puede ocurrir que el héroe desista de *La llamada a la aventura*, por diferentes motivos o razones, como señala Campbell, cuando dice que, a menudo en la vida actual y no poco frecuentemente en los mitos y cuentos populares, encontramos el triste caso de la llamada que no se responde; porque siempre es posible volver el oído a otros intereses. La llamada no atendida convierte la aventura en una negativa. Encerrado en el fastidio, en el trabajo duro, o en la “cultura”, el individuo pierde el poder de la significativa acción afirmativa y se convierte en una víctima que debe ser salvada (41).

3. La ayuda sobrenatural.

En el caso de atender *La llamada a la aventura*, el héroe se encontrara generalmente o en primera instancia, con un ser que le brindara protección o amuletos mágicos, que le ayudara al “héroe”, seguir su aventura. Al respecto el autor señala que para aquellos que no han rechazado la llamada, el primer encuentro de la jornada del héroe es con una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar (46). Es pertinente señalar además, según Campbell, que no es raro que el ayudante sobrenatural tenga forma masculina. En el reino de las hadas puede ser algún pequeño habitante del bosque, algún hechicero, ermitaño, pastor o herrero que aparece para dar al héroe los amuletos y el consejo que requiere. Las mitologías superiores han desarrollado el papel en la gran figura del guía, el maestro, el conductor, el que lleva las almas al otro mundo (Campbell, 48).

4. El cruce del primer umbral.

El siguiente escenario representa el límite de lo conocido con lo desconocido, que el héroe deberá enfrentar en su aventura. De este modo, en este escenario está en juego para el héroe, seguir su camino hacia la aventura o permanecer en su mundo ordinario, aun sabiendo la necesidad de emprender dicho camino. Según el autor, define respecto a este escenario o estadio que, con las personificaciones de su destino para guiarlo y ayudarlo, el héroe avanza en su aventura hasta que llega al “guardián del umbral” a la entrada de la zona de la fuerza magnificada. Tales custodios protegen al mundo en las cuatro direcciones, también de arriba a abajo, irguiéndose en los límites de la esfera, actual del héroe, u horizonte vital. Detrás de ellos está la oscuridad, lo desconocido y el peligro; así como detrás de la vigilancia paternal está el peligro para el niño, y detrás de la protección de su sociedad está el peligro para el miembro de la tribu. La persona común está no sólo contenta sino orgullosa de permanecer dentro de los límites indicados y las creencias populares constituyen la razón de temer tanto el primer paso dentro de lo inexplorado (Campbell, 50).

5. El vientre de la ballena.

Este escenario simboliza *El cruce del primer umbral*, con la imagen del “vientre de la ballena”, es decir, simboliza la internación al mundo desconocido, con la sombra o la muerte, desde la cual el “héroe” renacerá al otro lado del umbral. En este

sentido, Campbell señala que la idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena. El héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral, es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto (57).

6. El camino de las pruebas.

En esta etapa de la aventura mitológica, el personaje en cuestión (héroe), deberá sortear una serie de pruebas, donde *La ayuda sobrenatural* será crucial para el éxito de este estadio, en la aventura del héroe. Por consiguiente, el autor plantea que, una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas. Ésta es la fase favorita de la aventura mítica, ha producido una literatura mundial de pruebas y experiencias milagrosas. El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región. O pudiera ser que por primera vez descubra aquí la existencia de la fuerza benigna que ha de sostenerlo en este paso sobrehumano (Campbell, 61).

7. El encuentro con la diosa.

Superado los estadios anteriores, el héroe consagrará su victoria a través de un vínculo sagrado o místico. De acuerdo a esta definición, el autor indica que la última aventura, cuando todas las barreras y los ogros han sido vencidos, se representa comúnmente como un matrimonio místico (ieroj gamoj) del alma triunfante del héroe con la Reina Diosa del Mundo. Ésta es la crisis en el nadir, en el cénit, o en el último extremo de la Tierra; en el punto central del cosmos, en el tabernáculo del templo o en la oscuridad de la cámara más profunda del corazón (Campbell, 68).

8. La mujer como tentación.

Según Campbell, la mujer representa la vida y el héroe su conocedor, por lo tanto, las pruebas que debe sortear el héroe, no es más que el camino hacia la conciencia total o la vida plena, representada por la mujer: En palabras del autor, este escenario lo define como el matrimonio místico con la reina diosa del mundo que representa el dominio total de la vida por el héroe; porque la mujer es la vida y el héroe es su conocedor y dueño. Las pruebas que sufre el héroe, preliminares a sus últimas experiencias y hechos, son el símbolo de esas crisis de realización por medio de las cuales su conciencia se amplifica y se capacita para resistir la posesión completa de la madre destructora, su inevitable desposada. De esa manera sabe que él y el padre son uno solo: él ocupa el lugar del padre (Campbell, 73).

9. La reconciliación con el padre.

Si la mujer o la madre significa para el héroe la protección, el padre es para el héroe una experiencia traumática que superará hasta que el personaje en cuestión (héroe), se dé cuenta que madre y padre comparten la misma esencia y que en realidad son uno; al respecto, el autor define este estadio a partir de que, es en

esta prueba donde se abre la posibilidad de que el héroe derive esperanza y seguridad de la figura femenina protectora, por cuya magia (los encantos del polen o su fuerza de intercesión) es protegido a través de todas las aterradoras experiencias de la iniciación en el padre que hace desfallecer al ego. Porque ya que es imposible confiar en el rostro aterrador del padre, la fe del individuo debe centrarse en otra parte (la Mujer Araña, la Madre Bendita) y con la seguridad de esa ayuda, el individuo soporta la crisis, sólo para descubrir, al final, que el padre y la madre se reflejan el uno al otro y que son en esencia los mismos (Campbell, 73).

10. Apoteosis.

El significado de este escenario radica en la sabiduría del “héroe”, cobrada después de superar las pruebas o estadios anteriores, simboliza la disolución de las barreras, sobre las cuales debió traspasar el héroe para alcanzar el estado ideal; según el autor, ésta es la versión bíblica de un mito conocido en muchos países. Representa una de las formas básicas de simbolizar el misterio de la creación: la eternidad que se convierte en tiempo, la división de uno en dos y luego en muchos, así como la generación de vida nueva a través de la conjunción de los dos. Esta imagen está al principio del ciclo cosmogónico, y se encuentra con igual propiedad al terminar el héroe su jornada, en el momento en que la muralla del Paraíso se diluye, se encuentra y se recuerda la forma divina; y se recobra la sabiduría (Campbell, 91).

11. La gracia ultima.

Este escenario convierte al héroe en el ser “elegido”, que encarna los designios de los dioses, y que lleva a cabo a la perfección, sin mayores dificultades que puedan impedir alcanzar el éxito de este estadio, en consecuencia, el autor indica respecto a la definición de este estadio que, la facilidad con que esta aventura se lleva a cabo significa que el héroe es un hombre superior, un rey nato. Esa facilidad distingue numerosos cuentos de hadas y leyendas de los dioses encarnados. Donde el héroe común habría de afrontar una prueba, el elegido no encuentra obstáculo que lo retrase ni comete error alguno (Campbell, 101).

12. La negativa al regreso.

Este escenario tiene que ver con la responsabilidad del héroe para con su comunidad, que debe transmitir una vez alcanzada su meta. Sin embargo, el anhelo de propiedad seduce al “héroe” en su deseo de pertenencia sobre el “trofeo” alcanzado. Campbell señala que, cuando la misión del héroe se ha llevado a cabo, por penetración en la fuente o por medio de la gracia de alguna personificación masculina o femenina, humana o animal, el aventurero debe regresar con su trofeo trasmutador de la vida. El ciclo completo, la norma del monomito, requiere que el héroe empiece ahora la labor de traer los misterios de la sabiduría, el Vello de Oro, o su princesa dormida al reino de la humanidad, donde la dádiva habrá de significar la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos (113).

13. La huida mágica.

Este escenario involucra el regreso del “héroe” a su “mundo ordinario”, con la venia de las fuerzas divinas. No obstante, también pueden existir fuerzas que se niegan al regreso del héroe; en este caso, el personaje heroico deberá emprender su regreso a través de un camino no exento de barrera y obstáculos, como lo indica el autor cuando señala que, si el héroe en su triunfo gana la bendición de la diosa o del dios y luego es explícitamente comisionado a regresar al mundo con algún elixir para la restauración de la sociedad, el último estadio de su aventura está apoyado por todas las fuerzas de su patrono sobrenatural. Por otra parte, si el trofeo ha sido obtenido a pesar de la oposición de su guardián, o si el deseo del héroe de regresar al mundo ha sido resentido por los dioses o los demonios, el último estadio del círculo mitológico se convierte en una persecución agitada y a menudo cómica. Esta fuga puede complicarse con milagrosos obstáculos y evasiones mágicas (Campbell, 114-15).

14. El rescate del mundo exterior

Alcanzada la meta, pudiera ser que el héroe se niegue a emprender su regreso, atraído por el confort de su triunfo. En este caso, Campbell propone que, pudiera ser que el héroe necesitara ser asistido por el mundo exterior al regreso de su aventura sobrenatural. En otras palabras, pudiera darse el caso de que el mundo tuviera que venir y rescatarlo. Porque la felicidad de las moradas profundas no ha de ser abandonada con ligereza, en favor de la dispersión del yo que priva en el individuo cuando está despierto (114-15). Se podría sostener que el héroe, teme enfrentarse a la sociedad que lo vio alejarse, por la incertidumbre que traerá su recompensa, es por ello que el “elegido” será auxiliado incluso, si así lo amerita, por las fuerzas divinas. Al respecto, el autor señala que en este caso, esto nos trae a la crisis final de todo, ante la cual la excursión milagrosa no ha sido sino un preludio, la crisis de la suprema y paradójica dificultad del cruce del umbral al regreso del héroe del reino místico a la tierra de la vida diaria. Ya sea rescatado desde el mundo exterior o impulsado por el mundo inferior, o dirigido gentilmente por las divinidades guías, el elegido tiene que volver a entrar con su don a la hace tiempo olvidada atmósfera de los hombres que son fracciones e imaginan ser completos. Todavía debe enfrentarse a la sociedad con su elixir que destroza el ego y redime la vida y soportar el golpe de respuesta de las dudas razonables de los duros resentimientos y de la incapacidad de las buenas gentes para comprender (126).

15. El cruce del umbral del regreso.

Pasado el umbral del regreso, el héroe obtiene de ello una sabiduría tal, que comprenderá el significado de los mundos que habitó en su aventura. En palabras Campbell; los dos mundos, el divino y el humano, sólo pueden ser descritos como distintos uno del otro: distintos como la vida y la muerte, como el día de la noche. El héroe se aventura lejos de la tierra que conocemos para internarse en la oscuridad; allí realiza su aventura, o simplemente se nos pierde, o es aprisionado, o pasa peligros; y su regreso es descrito como un regreso de esa zona alejada. Sin embargo, y ésta es la gran clave para la comprensión del mito y del símbolo, los dos reinados son en realidad uno. El reino de los dioses es una dimensión olvidada del mundo que conocemos. Y la exploración de esa dimensión, ya sea en

forma voluntaria o involuntaria, encierra todo el sentido de la hazaña del héroe. Los valores y las distinciones que en la vida normal parecen de importancia desaparecen con la tremenda asimilación del yo en lo que anteriormente era mera otredad. Como en las historias de las ogresas caníbales, el horror de esta falta de individuación personal puede ser la carga total de la experiencia trascendental para las almas no preparadas. Pero el alma del héroe avanza valientemente y descubre que las brujas se convierten en diosas y los dragones en los guardianes de los dioses (Campbell, 127).

16. La posesión de los dos mundos.

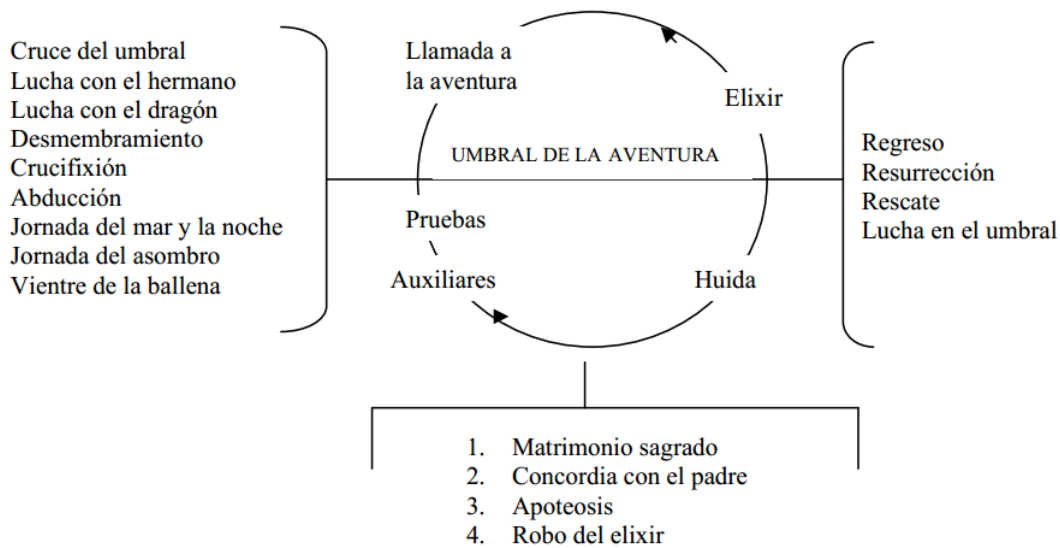
De regreso a su “mundo ordinario” y devuelto el equilibrio del mundo, el héroe poseerá la sabiduría suficiente para cruzar de un mundo a otro, permitiendo desenvolverse con soltura entre los dos mundos. De acuerdo a esta perspectiva, Campbell señala que la libertad para atravesar en ambos sentidos la división de los mundos, desde la perspectiva de las apariciones del tiempo a aquella de la causalidad profunda, y a la inversa, sin contaminar los principios de la una con los de la otra, pero permitiendo a la mente conocer a la una por virtud de la otra, es el talento del maestro. La Bailarina Cósmica, declara Nietzsche, no descansa pesadamente en un solo punto, sino que ligera y alegremente brinca y se vuelve de una posición a otra. Es posible hablar desde un solo punto a la vez, pero eso no invalida las instituciones del resto (Campbell, 132).

17. Libertad para vivir.

Obtenida la sabiduría y la posesión de los dos mundos, el héroe vivirá en plena conciencia y equilibrio con las leyes de la naturaleza, según lo cual Campbell indica que, el campo de batalla es simbólico del campo de la vida, donde cada criatura vive de la muerte de otra. El caer en la cuenta de la inevitable culpa de vivir puede enfermar el corazón de tal modo que, como Hamlet o como Arjuna, el individuo puede rehusarse a seguir. Por otra parte, como casi todos nosotros, el individuo puede inventar una falsa y finalmente injustificada imagen de sí mismo como un fenómeno excepcional en el mundo, no culpable como los otros, sino justificado de sus inevitables pecados porque representa el bien. Esa rectitud del yo lleva al mal entendimiento, no sólo de uno mismo, sino de la naturaleza del hombre y del cosmos. La meta del mito es despejar la necesidad de esa ignorancia de la vida efectuando una reconciliación de la conciencia del individuo con la voluntad universal. Y esto se efectúa a través de una valoración de la verdadera relación entre los fenómenos pasajeros del tiempo con la vida imperecedera que vive y muere en todos (136).

En conclusión, cabe señalar que lo que aquí plantea el autor de manera sintetizada por supuesto, es un cuadro conceptual, a través del cual, es posible su aplicación analítica a la gran variedad de relatos de tinte heroico o aventurero de la literatura universal, incluso más allá de estos géneros, donde se establezca con claridad un protagonista. De este modo, estos diecisiete escenarios servirán de marco teórico para el análisis de un relato en particular. Pero antes de finalizar este capítulo bien vendría establecer un resumen o síntesis de estos estadios anteriormente definidos. En consecuencia, Campbell señala que el héroe mitológico abandona su choza o

castillo, es atraído, llevado, o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura. Allí encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad (batalla con el hermano, batalla con el dragón; ofertorio, encantamiento), o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte (desmembramiento, crucifixión). Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda mágica (auxiliares). Cuando llega al nadir del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. El triunfo puede ser representado como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre-creador (concordia con el padre), su propia divinización (apoteosis) o también, si las fuerzas le han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar (robo de su desposada, robo del juego); intrínsecamente es la expansión de la conciencia y por ende del ser (iluminación, transfiguración, libertad). El trabajo final es el del regreso. Si las fuerzas han bendecido al héroe, ahora éste se mueve bajo su protección (emisario); si no, huye y es perseguido (huida con transformación, huida con obstáculos). En el umbral del retorno, las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno; resurrección). El bien que trae restaura al mundo (elíxir) (Campbell, 140).



Esquema 1. La aventura del héroe. “El héroe de las mil caras.” (Campbell, pág. 140).

Capítulo 3: rasgos y características del superhéroe moderno.

Emiliano Fernández Lascano, describe un total de seis rasgos que definen al superhéroe moderno estadounidense, los rasgos descrito o definido por Fernández: son: **La identidad secreta, La amada, El fiel compañero, Las armas letales – tecnología, El colosalismo (Fuerza sobrehumana – Superpoderes) y La debilidad.** El primero de estos rasgos, denominado como *la identidad secreta*,

aborda el estudio de la identidad y personalidad del superhéroe, este rasgo le otorga al personaje heroico, una doble dimensión en cuanto a su identidad y/o personalidad. En este sentido, Fernández define que, si bien no todos los superhéroes ocultan su identidad, este es uno de los elementos más distintivos del género. La identidad secreta, en muchos casos, se relaciona estrechamente con la máscara. La máscara personaliza y despersonaliza, muestra y oculta una identidad que por su lado desconocido puede resultar terrible. (04). El segundo rasgo definido por el autor, corresponde a *La amada*, quien traslada al superhéroe a una dimensión mucho más terrenal o humana, respecto a la “sobre-humanidad” que proyecta este personaje heroico por lo general. De acuerdo a lo planteado, el autor define que, la amada es un recurso que revive los tópicos del amor cortés. Casi todo superhéroe tiene una Dulcinea que lo integra a un plano más humano pero que nunca podrá alcanzar del todo, porque nunca podrá ser del todo “normal” (Fernández, 04). El tercer rasgo, denominado como *el fiel compañero*, es también reconocible en los personajes heroicos de antaño o de la mitología clásica, ello señala un personaje que acompañará al protagonista en su aventura a través del relato. En otras palabras el autor define respecto a este rasgo que, el fiel compañero es otro detalle relevante; héroes y superhéroes cuentan con un camarada con el que comparten misiones y afectos: Aquiles y Patroclo o Don Quijote y Sancho Panza son los antecesores de Batman y Robín (Fernández, 04). En cuarto lugar, se ubica el rasgo denominado como; *las armas letales – tecnología*, este rasgo señala la capacidad tecnológica o poderío armamentístico del héroe, respecto a sus enemigos, rasgo que también es posible hallar, en los antecedentes más remotos del superhéroe moderno (mitología, literatura clásica), en este sentido, el autor define respecto a este rasgo que, la exacerbación de la tecnología es el mayor ejemplo de la herencia del género Ciencias Ficción. La tecnología da lugar a las armas letales que prestan invulnerabilidad y hacen temblar de terror a los enemigos. La Excalibur de Arturo, el martillo de Thor o el rayo de Zeus, son los antecesores del escudo del Capitán América, las telarañas de Spiderman y toda la parafernalia instrumental de Batman (Fernández, 04). En quinto lugar, se ubica el rasgo denominado como, *el colosalismo (Fuerza sobrehumana – Superpoderes)*, este rasgo pareciera ser el más indicado y eficaz a la hora de establecer un nexo, lazo o analogía directa entre el héroe de la mitología o literatura clásica con los superhéroes más emblemáticos del género de superhéroes. Sobre este elemento o rasgo en común; Fernández explica que, como han demostrado el arte y la mitología clásica, el tamaño sí que cuenta a la hora de someter y mostrar el poder. La condición física por encima de la media es el primer atributo que hace poderosos y temibles a lo a la hora de establecer una analogía entre el héroe de la mitología clásica con los superhéroes. La fortaleza física, ya sea regalo de los dioses, natural o desarrollado en el gimnasio, es algo que comparten el Capitán América, Batman y Superman (Fernández, 04). En último lugar, se ubica *la debilidad*, que pareciera ser el más complejo o problemático rasgo en torno al héroe o superhéroe, debido a que su presencia o ausencia traerá indudables consecuencias en el personaje heroico, en este aspecto, el autor recalca que, la debilidad es otro elemento constitutivo: en Aquiles era el talón, en el caso de Sansón fue su melena, En Superman es la kryptonita y en Batman su envejecimiento. La posibilidad de debilidad humaniza e incluye; la carencia de ella aterroriza y deshumaniza (5).

Capítulo 4: rasgos y características del superhéroe posmoderno.

En la misma época en que la Guerra Fría, había transformado y desconfigurado geopolíticamente el mundo, el “genero de superhéroes”, también sufre una transformación, mutación o radicalización en cuanto a la estructura del relato de su época moderna, naciendo de esta forma lo que hoy se conoce como, el superhéroe de la era postmoderna; es decir, se reconfigura el género a partir de los postulados que se derivan del concepto de posmodernidad. Respecto a la definición del concepto de “posmodernidad”, el Doctor en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Adolfo Vásquez Rocca, en su estudio; *La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos nómadas*. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas, la cual señala que la posmodernidad, dice Lyotard, es una edad de la cultura. Es la era del conocimiento y la información, los cuales se constituyen en medios de poder; época de desencanto y declinación de los ideales modernos; es el fin, la muerte anunciada de la idea de progreso (Vásquez, 03). Sin embargo, al hablar de posmodernidad, debe considerarse que no es un concepto aparte o contrario al concepto de modernidad, sino mas bien, es una consecuencia de esta última, en otras palabras, el autor define que, la posmodernidad no es una época que se halle después de la modernidad como etapa de la historia. El “post” de la posmodernidad, a juicio de Gianni Vattimo, es “espacial” antes que “temporal”. Esto quiere decir que estamos sobre la modernidad. La Posmodernidad no es un tiempo concreto ni de la historia ni del pensamiento, sino que es una condición humana determinada, como insinúa Lyotard en *La condición postmoderna* (Vásquez, 03). A raíz de este concepto o definición, se puede entender cómo, entrada la década de los ochenta en Estados Unidos, diferentes autores elaboraron una gran variedad de obras graficas, inusualmente originales e innovadoras, que suscitan una crisis estructural del modelo de superhéroe, es decir, afecta su estructura tradicionalmente definida y establecida durante décadas en la historia del comic norteamericano, como lo señala Fernández, al plantear que las décadas de 1980 y 1990 suponen una crisis estructural del cómic de superhéroes, tanto en lo que a figuras como en lo que a modelos narrativos se refiere. Al hilo de la postmodernidad, se produce un quiebre de sentido que afecta al concepto de superhéroe y su legitimidad (Fernandez, 05). Pero además de afectar la legitimidad o integridad del superhéroe en el relato, estos cambios afectaron a su vez, en la estructura narrativa tradicional del relato de superhéroes, Fernández da cuenta de este fenómeno o paradigma narrativo, cuando señala que, esta nueva identidad de los superhéroes conlleva cambios en la estructura del relato. Si el esquema prototípico de las viejas historietas de la década de 1930 era: 1) exposición reivindicatoria (un inocente es acosado por las intrigas de un villano); 2) interviene un héroe reivindicador; 3) esta intervención contiene en si misma lo esencial de la trama y su extensión es variable: enfrentamientos, persecuciones, intrigas, trampas, luchas, etc.; 4) la reivindicación del inocente es concretada; este esquema es el que sufre cambios que se pueden sintetizar en: 1) Disminución del elemento “Deus Ex Machine”. 2) Inversión del esquema orden-desorden. 3) Disminución del contenido Ciencia Ficción. 4) Traslado del eje del conflicto hacia el hombre contra sí mismo (Fernandez, 07). En consecuencia, esta crisis de legitimidad, que enfrenta al superhéroe de la posmodernidad, se fundamenta a partir de la radicalización de los rasgos que definían al superhéroe moderno, que a su vez implica una modificación de la estructura del relato que caracterizaba a este género. Tal como lo señala Fernández, cuando define que todos los rasgos mencionados anteriormente

atribuidos a los “héroes” adquieren un nuevo significado. Por ejemplo, el colosalismo no se utiliza para mostrar la dimensión protectora del superhéroe sino su carácter de amenaza. Y si una de las principales marcas de identidad de un superhéroe eran sus poderes sobrenaturales, en esta nueva época se adquieren mediante tesón y dominio de la tecnología. Algo similar ocurre con los mecanismos de humanización. El lado humano se presenta como un lastre, como un deseo o una imposibilidad. De este modo queda claro que los superhéroes no son parte de “nosotros” (06). Sin embargo, uno de estos rasgos en su radicalización, ha sido el que más ha afectado la legitimidad o integridad del superhéroe a través del relato, este es el rasgo denominado como *la debilidad*. Así lo explica Fernández, una dimensión que se acentúa en los superhéroes posmodernos es la muestra de debilidad (el talón de Aquiles). Estos nuevos protagonistas también cumplen años, se retiran o son retirados, son asesinados, sienten el dolor y pueden ser vencidos. Lo que se quiebra es el equilibrio idílico en el relato. Si hay alguna lucha por delante es por cambiar el statu quo, no por restaurarlo (06). En este sentido, lo que propone Fernández, a partir del análisis de las obras producidas durante la década de 1980, es la configuración de un superhéroe ambiguo, que oscila o actúa en torno a dos dimensiones opuestas, en un claro contraste respecto a la congruencia que representaba el superhéroe de la era moderna, al respecto, el autor da cuenta de tres aspectos que definen los nuevos rasgos del superhéroe de la era posmoderna, que se pueden sintetizar en: 1) Límites borrosos entre héroe y villano, 2) Los superhéroes pasan de ser modelos de nosotros a encarnar una amenaza y 3) Los superhéroes *pasan de ser los máximos defensores de la ley a encontrarse fuera de ella*. Como se puede deducir a partir de estos enunciados, estos nuevos rasgos del superhéroe posmoderno, acentúan una crisis ética-moral, que caracteriza la disolución y radicalización de aquellas fronteras que habían permanecido delimitadas y controladas por el superhéroe. De acuerdo a la definición de los enunciados en torno al superhéroe posmoderno; en primer lugar, Fernández define según los límites borrosos entre héroe y villano, que dejan de encarnar las nociones del Bien y Mal absoluto. Sólo cuando se enfrenten a un horror inconmensurable mostrarán algún resto de moralidad. Recurren sin mayores problemas a la tortura y al asesinato para detener a matones y delincuentes. Algunos perciben la lógica de sus actuaciones, pero consideran a sus actos como la posibilidad más racional. Es por eso que lo ideal sería denominarlos “héroes-villanos” (05-6). En segundo lugar, el autor plantea el impacto del primer escenario sobre la sociedad, en otras palabras, el autor señala como, otro aspecto interesante es que los superhéroes pasan de ser modelos de nosotros a encarnar una amenaza y los enemigos aparentes no son los responsables reales del Mal, aunque siguen siendo considerados enemigos hasta después del conflicto. El enemigo pasa a ser amigo sin que quede constancia de que una vez fue lo primero (Fernández, 06). En tercer lugar, se establece que los dos escenarios anteriores, suscitan la intervención de la Ley en desmedro del superhéroe, es decir, según el autor, los superhéroes pasan de ser los máximos defensores de la ley a encontrarse fuera de ella. Un ejemplo claro es el enfrentamiento virtual e ideológico que se establece entre Superman y Batman (Fernández, 06). Sobre este nuevo paradigma que enfrenta el superhéroe posmoderno, el autor Eduardo Hernández Cano en *Nuevo Orden Mundial. Narraciones sobre el poder y superhéroes en el cómic mainstream estadounidense de Storm watch a Black Summer* (1996-2008), aborda este paradigma, de acuerdo a la relación entre superhéroe y política, emanadas de las obras mas emblemáticas de la contemporaneidad, como da cuenta el autor, cuando señala que los análisis más complejos de las características y posibles significaciones políticas de los superhéroes acabarían apareciendo en obras del propio género creadas por un

reducido grupo de autores (Hernández, 107). En este contexto, Hernández toma como ejemplo diferentes obras que abordan la relación entre superhéroe y política, en este sentido, el autor plantea que, en “V for Vendetta”, Moore presentaba el fascismo en su realidad histórica, la de un Estado totalitario al que se oponía el terrorista ácrata V —arquetipo muy cercano a Batman— que se enfrentaba en este caso con el poder establecido construyendo un relato de tono político y moral gris; concluía afirmando que, en el mejor de los casos, un héroe sólo puede ser una inspiración para un cambio político que siempre deberá realizar un movimiento social (Hernández, 107). En otro ejemplo, el autor señala que, por su parte, Moore y Gibbons (2005 [1986-1987]) construyeron en *Watchmen* una compleja estructura narrativa en la que cabía una extensa reflexión sobre la política del género. A través de una serie de personajes que iban desde el vigilante Rorschach hasta el Dr. Manhattan —un verdadero *Übermensch* que precisamente por serlo acababa distanciándose de la humanidad— hasta Ozymandias —cuyo intento moralmente dudoso de salvar el mundo es la clave de la obra—, Moore acababa negando de manera total la existencia de héroes y llamaba a la gente común, en el inequívoco cierre de la obra, a tomar en sus manos el destino político del convulso mundo de mediados de los ochenta (Hernández, 107-8). En definitiva, este nuevo escenario político-social que envuelve al superhéroe posmoderno, planteado en las obras mencionadas anteriormente, no hace otra cosa que reafirmar la relación e influencia del contexto histórico-social, sobre las obras de este género producidas durante la década de 1980 en Estados Unidos.

Capítulo 5: rasgos y características del héroe hollywoodense.

Pero así como existen estudios psicoanalíticos o políticos en torno al héroe o superhéroe, como los señalados en los capítulos anteriores, hay autores, como Nuria Bou y Xavier Pérez, que plantean en su libro *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (2000), un estudio del héroe, desde el punto de vista del concepto de “masculinidad” a través de la cinematografía hollywoodense. En este sentido, los padres del cine americano, resaltaron en sus primeros films, un personaje llamado a resolver situaciones conflictivas o extremadamente peligrosas, que requerían de un personaje dotado de un estado físico atlético, capaz de resolver sin mayores dificultades estas complejas y peligrosas situaciones, que al mismo tiempo suscitaban la atención del público o los espectadores, como lo señalan los autores al plantear que, desde los primeros filmes de Edwin S. Porter y de David Wark Griffith (con bomberos o policías al rescate de mujeres atrapadas por fuegos naturales o por malvados asesinos), hasta la estilización de los seriales de episodios que convirtieron la actividad del protagonista en una discontinua constelación de heroicidades interrumpidas semanas tras semanas por un rotulo que emplazaba la imaginación impaciente del público al episodio siguiente, los primeros años del cine prodigaron todo tipo de ficciones de aventuras sustentado en el espectáculo de las proezas físicas (Bou y Pérez, 20). A esto hay que añadir que los primeros héroes de la cinematografía estadounidense, obedecían a una premisa ética-moral, que sumado a sus capacidades físicas, eran los ingredientes necesarios para que el héroe restableciese el orden dentro del relato, como destacan los autores al señalar que tanta actividad obedecía siempre a algún imperativo moral dictado desde afuera:

una heroína en peligro, una familia asediada por los indios, un niño a punto de ser devorado por un animal salvaje, eran motivos de inquebrantable solidez para que un héroe de capacidad probada en el ejercicio físico restableciese el orden puesto en peligro (Bou y Pérez, 20). En este sentido se destaca que, desde los primeros filmes de la cinematografía estadounidense, se fue configurando un personaje protagónico, en base a un modelo de masculinidad, que utilizando la movilidad y la destreza física, permitía el reflejo de su “actividad justiciera”. De este modo, los autores plantean que la consecuencia cinematográfica de esta apropiación de un modelo de masculinidad tan exteriorizada fue, para el cine de los primeros años, el ejercicio de una constante movilidad. Paladín preservador del orden externo, el héroe del primer clasicismo tiene como atributo más homogeneizado el movimiento, la visible articulación de un dibujo corporal cinético que constituye la señal efectiva de su actividad justiciera (20). Así, se fue consolidando un modelo heroico, que a su vez trascendió a través de distintos géneros cinematográficos, los investigadores señalan que, con filmes como “Robin Hood”, Fairbanks se convierte en el epicentro de una tendencia fundamental del primer cine clásico basado en la exaltación de la acción física. Más allá del género de capa y espada, esta misma exaltación caracteriza, por ejemplo, las historias de *cowboys* popularizadas por Tom Mix o por Williams S. Hart, implicados en una parecida apología del espectáculo circense (Bou y Pérez, 23). En este sentido, la trascendencia del héroe se establece o radica, según los autores, a partir de la sucesión de proezas o destrezas físicas llevadas a cabo films tras films por el personaje heroico, lo que conlleva a la legitimización por parte del público, respecto a esto último, Bou y Pérez plantean que, si héroe es, como escribe Rollo May, “mito en acción”, los intérpretes de la primera figuración acrobática del cine de Hollywood se lo tomaron el sentido más superficialmente literal: solo tenían que hacer participar a su público de las habilidades con que asumían la persistencia imperativa del movimiento para encontrarse reconocidos y legitimados (23-4). A raíz de esto, se fue constituyendo alrededor del héroe, un mito viviente, pero centrado en las figuras de carne y hueso que los interpretaba, es decir, los actores que interpretaban estos personajes heroicos, pasaron a convertirse en verdaderas estrellas del espectáculo hollywoodense. Respecto a esta trascendencia del héroe mas allá de la pantalla, los autores denominan este fenómeno con el nombre “star system”; en relación a su definición, los investigadores señalan que, inscritos en el panteón luminoso de un incipiente *star system* que convertía a los actores cinematográficos en leyendas vivas de un imperio consolidado con una rapidez tan impactante como las aventuras en que se proyectaban, los protagonistas de la primera épica cinematográfica habían sido representantes del deporte y del circo, o auténticos aventureros de la epopeya americana (Bou y Pérez, 24). En otra arista, es interesante destacar el análisis de los autores Bou y Pérez, de acuerdo a la apología de la “acción” que caracteriza los relatos cinematográficos hollywoodenses, en oposición a toda muestra de pasividad o estaticidad, que en este sentido resultaría incongruente para un personaje configurado para la acción, en otras palabras, esta incongruencia señala aspectos complejos para el héroe, que según los autores, demuestran que, tal insistencia en la exaltación de la actividad física no hace otra cosa que manifestar el auténtico terror que asedia con persistencia al héroe en movimiento: el miedo cerval a la inmovilidad, la posibilidad de que en la parada, el atleta *más rápido* que el tiempo sucumba a la tentación de la caída, e incline su mundo emocional hacia zonas menos luminosas y complejas que las que el trivializado canon aventurero le permite explorar (Bou y Pérez, 26). En este sentido, la acción o movilidad del personaje dentro del relato, equivaldría a su legitimidad como personaje heroico, la pasividad o inmovilidad en cambio, es atribuible a un complejo negativo o derechamente

ilegítimo en torno al personaje heroico por parte del público, es esta dicotomía, la que lo autores resaltan, al plantear que las ambiguas tentaciones del estatismo, no existen en el antiguo género de la acrobacia: no pueden existir. La visión negativa y ridiculizada de la inmovilidad y el ocio aparecen, a lo largo de toda la historia del género, como poderosas herramientas de reafirmación del comportamiento activo de la masculinidad, si el movimiento significa conducta heroica, la ausencia de este movimiento –la pasividad-, equivaldrá directamente a cobardía (Bou y Pérez, 27). Por consiguiente, la cobardía resultaría un hecho agravante para un modelo de masculinidad y virilidad construido en torno al héroe, en plena concordancia de un régimen patriarcal dominante también en la cinematografía hollywoodense. La criminalización de la cobardía es auténticamente significativa para el inflexible estatuto de la masculinidad heroica en el cine clásico, porque el régimen patriarcal sabe asociarla sin objeciones a una sospecha de virilidad equivoca (Bou y Pérez, 27). No obstante, tal pasividad o inmovilidad, también es factor narrativo, si se toma en cuenta, la doble identidad que caracteriza a algunos héroes más emblemáticos de la cinematografía clásica hollywoodense. Al respecto Bou y Pérez señalan que, la forma de ridiculizar al personaje ocioso nace, a menudo, de un clásico recurso de la narrativa de aventuras: el uso de estrategias de impostura que, a través de la asunción de identidades equivocadas, despojadas de credibilidad viril, el protagonista utiliza para que nadie sospeche de sus auténticas habilidades. Esta dualidad (evidente, por ejemplo, en el anterior modelo literario de *Pimpinela Escarlata*) es ya presentada por Douglas Fairbanks en “La marca de Zorro” –el primero de sus films de capa y espada-, a partir de la concepción del héroe como un personaje con dos caras: el justiciero enmascarado y activo que lucha a la intemperie y el joven explícitamente afeminado, amigo del hogar y la pasividad, que se muestra incapaz de sostener una espada, y que consigue, a través de esta estrategia, que nadie pueda sospechar de su auténtica naturaleza heroica como Zorro (27). Es interesante saber que el film “La marca del Zorro”, marca de algún modo, la pauta de la aparición de la figura del superhéroes en el cine, ya que en ella están presente los atributos más significativos que consagrara este personaje dentro del género moderno de superhéroe, nacido en las obras graficas, historietas o comic, es decir, los rasgos señalados por Fernández, tales como: la identidad secreta, la amada, el fiel compañero, el colosalismo, las armas letales y la debilidad, ya estaban presentes, en uno de los personajes más icónicos dentro del espectro de personajes heroicos, que se consagraron en la cinematografía clásica hollywoodense, personajes denominado como el “Zorro”, que sin ir más lejos, también este personaje sirvió de modelo o referente, para la construcción de uno de los superhéroes mas icónicos de la industria DC Comic estadounidense y que a su vez, es motivo de análisis de esta investigación, este enigmático superhéroe, es mundialmente conocido como “Batman”. En este sentido, Bou y Pérez, se refieren a una de las características más complejas que envuelven a estos dos héroes señalados anteriormente, ella es el rasgo conocido como la identidad secreta o la doble identidad; al respecto, los autores señalan que, si el joven Don Diego es un ocioso irresponsable, siempre a punto para la vida doméstica, la característica fundamental del Zorro cuando actúa como justiciero es, en este filme fundacional, la más irreprimible velocidad: el Zorro está en todas partes (sus enemigos nunca pueden prever si se lo encontrarán, de tan misteriosamente ubicuo como se le representa), y su diáfana encarnación se materializa en las divertidas secuencias a caballo, en las acrobacias casi anti gravitatorias de tejado en tejado y en los característicos duelos a espada que encuentran en esta película una de sus primeras formulaciones clásicas. Duelos a espada donde Fairbanks hermana la velocidad de la estocada a la rapidez insólita de salto (Bou y Pérez, 27-8).

Reiterando esta idea de la doble identidad que caracteriza tanto al héroe como al superhéroe, el autor italiano Umberto Eco, en su libro *Apocalípticos e Integrados* (1984), analiza este factor dubitativo del superhéroe a través de “Superman”, señalando una relación e identificación con el lector, apuntando a un mito poético, cuando señala que, narrativamente, la doble identidad de Superman tiene una razón de ser, ya que permite articular de modo bastante variado las aventuras del héroe, los equívocos, los efectos teatrales, con cierto suspense de novela policíaca. Pero desde el punto de vista mitopoético, el hallazgo tiene mayor valor: en realidad, Clark Kent personifica, de forma perfectamente típica, al lector medio, asaltado por los complejos y despreciado por sus propios semejantes; a lo largo de un obvio proceso de identificación, cualquier *accountant* de cualquier ciudad americana alimenta secretamente la esperanza de que un día, de los despojos de su actual personalidad, florecerá un superhombre capaz de recuperar años de mediocridad (Eco, 259). Finalmente, Bou y Pérez concluyen su análisis del héroe hollywoodense, destacando que las décadas de los setenta y ochenta, significaron una refundación del papel del héroe, asociado íntegramente por el contexto histórico-social que atravesaba al país norteamericano, marcado por las guerras y la producción armamentística. Es así que el héroe de esta era, se torna mucho más bélico y letal, en comparación al modelo clásico del héroe de la industria hollywoodense o del héroe mitológico, clásico o moderno, que encuentra su analogía con el superhéroe posmoderno, descrito por Fernández; sobre este aspecto, los autores señalan que las décadas de los setenta y los ochenta, presididas por un contexto social con tendencia al armamentismo desenfrenados, suponen, en los Estados Unidos, el establecimiento de un heroísmo a menudo asociado a la más dura beligerancia. En este nuevo contexto, la transformación del primitivo héroe de la acrobacia en un coloso engullido por la mayestática transcendencia de su cuerpo, parece una continuación directa de los patrones del titanismo hestoniano (74).

2. UNIDAD:
**LOS GENEROS CINEMATOGRAFICOS Y LA
LITERATURA EN EL CINE.**

Capítulo 1: los géneros cinematográficos

Antes que todo, respecto al análisis de fondo de los géneros cinematográficos o narrativos, hay que tener en cuenta que los géneros narrativos se expanden por diferentes áreas de la actividad artística, que a su vez han trascendido a través del tiempo, llámese pintura, literatura, cine o teatro, el espectro es más bien amplio, como acotado, por lo que su análisis debe considerar todos estos aspectos, como lo sintetiza en este sentido, el autor español Vicente J. Benet en *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine* (2004), al considerar que la noción de género, se extiende a otros campos de la creación artística, como la literatura o la pintura, pero la teoría cinematográfica ha desarrollado un camino propio para su conceptualización. Comedia, tragedia y drama no son referentes únicos a la hora de establecer los géneros cinematográficos porque corresponden a un marco anterior a de la cultura de masas (73). Aunque también se debe considerar que los géneros narrativos, se profundizan o arraigan, a partir de la noción de “cultura de masas” y su relación intrínseca con el público o espectador, que al mismo tiempo los condicionan, como lo explica Benet, al señalar que el cine ha establecido sus propias reglas de composición de acuerdo con la expectativas que generan entre el público moderno. Los géneros cinematográficos parten también de la cultura popular, del espectáculo de entretenimiento comic o musical (el vodevil, la pantomima, el mimo), del melodrama, o de la vertiente literaria vinculada al folletín (73). Es sobre esta idea que el autor diferencia dos aspectos relevantes en los géneros cinematográficos, al plantear que, al igual que como ocurre con las estrellas, en los géneros cinematográficos hay dos aspectos que me parece necesario subrayar. Por un lado, tienen un papel determinante en la *recepción* del cine por el público, en el modo en el que los espectadores establecen expectativas y encuentran fórmulas de cohesión a través de un marco que excede el filme particular para extenderse en una serie de reglas intertextuales que fluctúan de unos filmes a otros (Benet, 73). El segundo aspecto que señala el autor, es la implicancia semiótica que se establece entre los géneros y su transformación de acuerdo con las expectativas del espectador sobre ellos, en relación con el tratamiento y la narración fílmica, así como el condicionamiento de los periodos históricos. En este sentido, Benet señala respecto a las características del género cinematográfico que, por otro lado, articulan de manera completaría *un registro imaginario y otro narrativo*. Es decir, establecen una relación con el espectador en la que sus expectativas se basan tanto en el tratamiento visual como en unas convenciones del relato que, además, sufren transformaciones de acuerdo con las tensiones en la configuración de los modelos fílmicos de cada periodo histórico (73). De esta manera, lo que plantea Benet, es una serie de convenciones que giran en torno al tratamiento visual o del relato que distinguen un género en particular de otro, donde su principal característica es la conformación de un modelo repetitivo, sobre este contexto el autor señala que todos sabemos que podemos esperar cuando vamos ver un *western* en cuanto a convenciones del relato y tratamiento visual, pero también podemos reconocer las diferencias entre un *western* de los años treinta y otro de los cincuenta. Cada uno tiene unas convenciones propias sometidas a diferentes procesos históricos. Establecen modelos de repetición resistentes a esos momentos de mutación y cambio, pero también reflejan las tensiones de las que son consecuencias (Benet 73). A su vez, el autor norteamericano Rick Altman, establece en su libro *Los géneros cinematográficos* (2010), un listado de puntos donde convergen diversas teorías respecto al análisis de los géneros narrativos a lo largo del siglo XX, además de plantear las interrogantes que no han sido resueltas. En

primer lugar, el autor señala que se ha dado por sentado que los géneros narrativos tienen una delimitación propia, capaz de identificarse los uno de los otros. No obstante, Altman reitera sus dudas respecto a estas convenciones que parecieran ser dogmas incuestionables, como lo explicita al plantear que, en general, se da por sentado que los géneros tienen una existencia real, que están separados por fronteras claramente delimitadas y que pueden ser identificados sin vacilar. La verdad es que en muy contadas ocasiones los teóricos han considerado que mereciese la pena discutir tales afirmaciones, y mucho menos cuestionarlas, hasta tal punto les parecían obvias (Altman, 30). Al mismo tiempo, el autor señala una problemática teórica en cuanto a la categorización de los géneros narrativos, al plantear que los teóricos no han sido capaces de reelaborar sus propias concepciones de los géneros narrativos, sino que simplemente se han dedicado a describir los ya existentes; en este sentido, el Altman plantea que, puesto que se consideran que los géneros existen “ahí fuera” independientemente del observador, los teóricos de los géneros se han dedicado, en la mayoría de los casos, a describir y definir lo que para ellos eran géneros ya existentes, en vez de crear sus propias categorías interpretativas, por útiles o validas que estas pudieran ser (2010, 30). Por este motivo, el autor plantea que las teorías de los géneros narrativos se han acotado sobre caracteres objetivos como la repetición de los textos o la estructura en sí, de este modo, el autor señala que la mayoría de teorías sobre los géneros se han centrado o bien en el proceso de creación de texto genéricos como imitación de un original previamente definido y sancionado, o bien en las estructuras internas atribuidas a tales textos, en parte porque el funcionamiento interno de los textos genéricos se considera algo susceptible de ser observado en su integridad y descrito de manera objetiva (2010, 31). Altman sostiene que los teóricos de los géneros narrativos han asumido una postura tal, que han dado por sentado que los géneros con características similares responden a significaciones similares, sin dejar espacio a cuestionamientos. De esta manera, el autor explica que la actitud típica de los teóricos de los géneros ha constituido en asumir que unos textos de características similares generan sistemáticamente lecturas similares, significados similares y usos similares (Altman, 31). De igual forma, el autor destaca que todos al actuar entorno a los géneros asumen una postura intrínseca en cuanto a los intereses puestos en los géneros, que a su vez estos responden a los mismos, como si se tratara de una costumbre dada por hecho, por tanto, de acuerdo al autor; es costumbre asumir que los productores, los lectores y los críticos comparten unos mismos intereses respecto a los géneros, y que los géneros sirven a esos intereses en una misma medida (Altman, 31). Además, Altman sostiene que se ha obviado una problemática tan relevante como las que se han señalado anteriormente, esta tiene que ver con la falta de atención de los intereses o expectativas del público en cuanto a los textos genéricos, señalando que por este motivo, se ha dedicado muy poca atención exclusiva a las expectativas del lector y a la reacción del público. Los usos de los textos de género también han sido, mayoritariamente, víctimas de similar indiferencia (Altman, 31). En este punto el autor se muestra aséptico en relación a la historia de los géneros y sus derivadas teorías, ya por su generalización como por la propia distorsión de estos en función de una continuidad de códigos genéricos, de este modo, Altman plantea que la historia de los géneros ostenta un lugar cambiante e incierto respecto a la teoría de los géneros, habitualmente desestimada por la disciplina de orientación sincrónica, reclama, no obstante, cada vez más atención por su capacidad de fusionar códigos genéricos, de desdibujar el panorama establecido de los géneros y de enturbiar las ideas comúnmente aceptadas sobre los géneros. En ocasiones, la historia de los géneros se ha utilizado creativamente en apoyo de objetivos institucionales específicos, creando

por ejemplo un nuevo canon de obras en apoyo de una teoría revisada de los géneros (Altman, 31). Más crítico se muestra el autor, al señalar que los propios teóricos han pretendido otorgarle un carácter científico a su actividad que no ha provocado más que enredar los problemas en desmedro de las soluciones que de allí se desprenden. En este sentido, el autor señala que la mayoría de teóricos de los géneros prefieren presentarse a sí mismos como si estuviesen radicalmente separados de su objeto de estudio, para justificar el uso de adjetivos meliorativos tales como “objetivo”, “científico” o “teórico” a la hora de describir su actividad, aunque la aplicación de presupuestos científicos a cuestiones de género suele enmarañar tanto problemas como los que resuelve (Altman 31). Finalmente, Altman establece que los géneros como actantes institucionales, nunca han de ser neutrales en cuestiones que atañen la institucionalidad, en consecuencia el autor señala que, habitualmente, los teóricos y otros estudiosos de los géneros son reacios a reconocer (e incorporar en sus teorías) el carácter institucional de su propia práctica genérica. Si bien suelen prometer aproximaciones “correctas” a los géneros, solo en contadas ocasiones los teóricos analizan las implicaciones culturales derivadas de identificar ciertas aproximaciones como “incorrectas”. Pero los géneros no son nunca categorías totalmente neutrales. Los géneros (al igual que sus críticos y teóricos) siempre participan y colaboran en las actividades de distintas instituciones (Altman, 31).

En conclusión, el autor indica que todo estudio de los géneros, para que sean satisfactorios, deben ceñirse a materiales donde los géneros tengan incorporados todos sus aspectos estandarizados. De este modo, Altman plantea que; como el género se concibe como un conducto por el que se hacen discurrir estructuras textuales que enlazan la producción, la exhibición y la recepción, el estudio de los géneros solo da resultados satisfactorios cuando trabajan con el material adecuado, es decir, textos que afirmen de manera clara y simultánea todos los aspectos de la trayectoria estándar de un género: esquema básico, estructura, designación y contrato (Altman, 38). A su vez el autor, hace hincapié en el hecho de que el análisis de los géneros, siempre implica sustraerlo de su tiempo a una dimensión intemporal o contemporánea, en este sentido el autor reconoce en la antropología, ciertas coincidencias respecto a los métodos para afrontar el estudio de estos, en consecuencia, el autor sostiene que, en la práctica habitual, el acto de identificar un género requiere que los textos en cuestión sean arrancados de su tiempo y situados en un área intemporal que los acoge como si fueren estrictamente contemporáneos. En correspondencia con un sentido clásico de la tradición popularizado por Matthew Arnold, T.S. Eliot y Northrop Frye, este enfoque sincrónico prescinde de las diferencias históricas con el fin de ofrecer un panorama en el que las semejanzas entre los textos sean fácilmente reconocible. También se hace visible aquí la influencia de Levi-Strauss y de la antropología en general. Los antropólogos estructurales, acostumbrados a tratar con textos imposibles de fechar o que prácticamente no se modifican con el paso del tiempo, ofrecen un modelo perfecto para los críticos de los géneros que pretenden ver al género como una entidad más allá de la historia (Altman, 41). Sobre este contexto, el autor describe dos corrientes teóricas que se dieron cita durante los años 60` y 70` del siglo pasado, que pusieron en tela de juicio, tanto la concepción del género como manifestación popular así como la concepción del género como fuente ideológica. De acuerdo a este ámbito, Altman contextualiza que durante los años sesenta y setenta, se dieron citas dos corrientes que promovieron un interés renovado por la cultura popular y sus géneros. Por una parte, el estructuralismo literario siguió el camino de Vladimir Propp y Claude Levi-Strauss al dirigir su atención hacia la narrativa del folclore, cuya única fuente visible era su propio público. Gracias a Levi –Strauss y otros

antropólogos estructurales, los críticos de los géneros descubrieron que la narrativa puede ser una forma de autoexpresión de la sociedad que apunta directamente a las contradicciones constitutivas de estas. Durante el mismo periodo, un número cada vez mayor de críticos marxistas siguieron el ejemplo de Louis Althusser, quien había demostrado la carga ideológica que gobiernos e industrias depositan en los sistemas simbólicos y representacionales que ellos mismos producen (Altman, 50). Pero a partir de los años 70` y 80`, según Altman, estas dos vertientes pasaron a abarcar toda la teoría de los géneros, ceñidas sobre dos tendencias o corrientes teóricas, por un lado se concibió, una corriente ritual y por otro lado una corriente ideológica respecto a los géneros. De acuerdo esto, el autor sostiene que durante los años setenta y ochenta, estas dos tendencias básicas se transformaron en teorías ejemplares sobre la función de los géneros en los textos populares. Si los teóricos de los géneros hubiesen recurrido a otros modelos existentes, como por ejemplo el de usos cuantitativos y la búsqueda de gratificaciones, el psicoanálisis freudiano o de la escuela de la Nueva Historia de los Anales, habrían llegado, sin duda, a conclusiones muy distintas respecto a la función de los géneros. Siendo Levi-Strauss y Althusser los modelos fundamentales, sin embargo, no debe sorprendernos que los teóricos se dividiesen en dos grupos contrapuestos, que podríamos denominar la vertiente ritual y la ideológica (Altman, 50). Por consiguiente, el autor plantea que la corriente ritual esta en estrecha relación con el público, es decir, el género estaría interpretando y justificando la sociedad desde donde fue emanada, es por ello que el autor señala que, siguiendo el ejemplo de la narrativa primitiva o del folclore, la aproximación ritual considera que el público es el creador de los géneros, cuya función, a su vez, es justificar y organizar una sociedad prácticamente intemporal (Altman, 50). Por otro lado, desde el punto de vista de la vertiente ideológica, el autor señala que esta corriente teórica, busca escudriñar en la estructura de los textos narrativos, al concebir a los géneros como vehículos ideológicos, que utilizan los gobierno para atraer su atención. En este sentido, esta corriente se basa en una estructura discursiva, como lo señala Altman al plantear que, por su parte, la aproximación ideológica se basa en un modelo narrativo totalmente distinto y llega a unas conclusiones radicalmente divergentes de las obtenidas por la aproximación ritual. Al concebir los textos narrativos como el vehículo que un gobierno utiliza para atraer a sus clientes, el sistema de Althusser atribuye, en consecuencia, mayor importancia a las cuestiones discursivas que la aproximación ritual, más sensible a los temas de estructuras narrativas. Para los críticos rituales, las situaciones narrativas y las relaciones estructurales ofrecen soluciones *imaginarias* a problemas reales de la sociedad; los críticos ideológicos, por su parte, consideran esas mismas situaciones y estructuras como señuelos para inducir al público a aceptar no-soluciones *ilusorias*, que en todo momento se presentan a los designios del gobiernos, puestos que a través de las convenciones genéricas el espectador es inducido a creer en falsos presupuestos de una unidad social y felicidad futura (Altman, 51). A su vez, el autor destaca que importantes voces críticas del siglo XX, han sostenido una postura crítica, respecto a los textos populares ya que los consideran como factores letárgicos para la sociedad, de este modo, el autor explica que, siguiendo el ejemplo de las argumentaciones de Roland Barthes y Theodor Adorno, según las cuales los textos populares adormecen al público efectuando la lectura en su lugar, los teóricos de orientación ideológica tratan a los géneros como si fuesen canciones de cuna especialmente letárgicas, inscritas en ese programa global de adormecimiento ideológico (Altman, 51).

Finalmente, el autor estadounidense, destaca que la vitalidad de un género cinematográfico, se debe al carácter prototipo de una película que inaugura un nuevo género donde los demás films deben seguir una misma estructura para que

este tenga existo, perdurabilidad y/o legitimidad, como también el autor, destaca el rol de la industria en cuanto a su decisión de acoger géneros que han sido emanados por otras áreas artísticas, de acuerdo a estos planteamientos, Altman señala que, gran parte de lo que se considera historia de los géneros no es, en realidad, más que una descripción del ciclo de vida putativo de un género. Tras identificarse un género, su primera aparición en un filme se considera como un prototipo genérico. Fruto de la unión entre una forma preexistente y una nueva tecnología. El nuevo género, entonces, se desarrolla, madura y goza de una carrera estable. Para entrar lego en una vejez reflexiva que desemboca en su muerte, normalmente, los críticos dan por sentado que los géneros cinematográficos se toman prestados de géneros ya existentes en otros medios. Se supone que la toma de decisiones por parte de la industria y la valoración crítica de todo nuevo género cinematográfico se ven simplificadas por la existencia previa de ese mismo género en otro ámbito creativo (Altman, Cap. 3).

Capítulo 2: la literatura en el cine.

Vicente J. Benet, analiza la cultura del cine, de acuerdo a su aspecto narrativo y por supuesto teatral, de acuerdo a esto, el autor español describe a algunos de los principales exponentes de la filmografía europea y estadounidense de los primeros años del cine, evidenciado en estos films, ciertos códigos de la estructura narrativa, que delatan su presencia e influencia en la cinematografía del primer decenio del siglo XX, según este planteamiento, las características de la literatura popular pasan al cine de manera directa (a través de seriales como los de Louis Feuillade basadas en la figura de Fantomas, desde 1913, o *The Perils of Pauline*, hecho por Pathé en Estados Unidos en 1914) o indirecta, como modo de entender la estructura narrativa interna de las películas. Por resumir algunas características convencionales, deberíamos tener presente la construcción episódica entre secuencias, una concepción de la narración concentrada en momentos dramáticamente densos, una ligazón causal firmemente relacionada con procesos de acción o investigación, una descripción de los lugares y una caracterización de los personajes arquetípicas, una posición moralizante perfectamente comprensible por todo el público y unos rasgos bien definidos de las fronteras que separan el bien del mal, los héroes de los villanos (2004, 53). Como se señalara anteriormente, no solo la literatura influyó y fue determinante en la narrativa cinematográfica, sino que además otras disciplinas artísticas o géneros narrativos influenciaron la narración y/o tratamiento cinematográfico, como lo explica el autor, al plantear que durante los años diez e incluso los veinte estas características son más o menos determinantes en la narración fílmica. Pero la tradición literaria, ya sea realista o popular, no es más que una de las que convergen en este momento y, probablemente, tampoco la más importante. Porque, aunque parezca contradictorio, el peso de las artes del espectáculo es aún más determinante para entender la transición del cine hacia la narración, tanto en lo que se refiere a las tradiciones del melodrama, el vodevil o el guiñol como a las del teatro y la opera (Benet, 53). Pero no solo el teatro o la opera influenciaron en la estética o en el imaginario cinematográfico, ya que según el autor, otras áreas artísticas ayudaron en la conformación de tópicos, arquetipos o atmosfera, que significaron el establecimiento de una pauta de información, capaz de completar los códigos de algún genero, en el imaginario del espectador, en este

sentido Benet explica que, también es importante acudir a otros referentes provenientes de las artes visuales y gráficas. Las tiras cómicas, las ilustraciones de los periódicos y revistas, los modelos fotográficos o los grabados y pinturas costumbristas que se difunden en calendarios construyen no solo un imaginario visual, sino una manera de entender la caracterización de personajes, atmosferas, situaciones sociales o referentes culturales que crearan arquetipos de inmediata funcionalidad narrativa. Cuando nos acostumbramos a ver los típicos ropajes de un dandi londinense, un vaquero del Oeste, un corsario del Caribe o un campesino mexicano, sabremos que parte de la información narrativa ya está avanzada por unos métodos de caracterización visual provenientes de otros medios de masas (54). Mas aún el autor reitera que tanto la dimensión espectacular y la vertiente narrativa del cine, señalan un camino de unificación de la cultura, al sostener que la dimensión espectacular y la vertiente narrativa del cine determinan un proceso de integración basado en la convergencia de tradiciones muy distintas, de géneros diferentes (Benet, 55). Por otra parte, cabe señalar, el espíritu aventurero de los pioneros del cine, que como si fuera este un diamante en bruto, cada uno de estos pioneros contribuyeron con su aporte para la maduración de este nuevo lenguaje o expresión cultural, que representa el cine; al respecto el autor señala que, para esta historia básica, el comienzo plantea la llegada de un nuevo aparato del que no se sabe explotar todas sus posibilidades. Es el cine denominado “primitivo”, que se identifica con la estética de atracciones. A continuación, unos pioneros exploraron las posibilidades del nuevo medio desarrollando su capacidad expresiva en distintos frentes, como el montaje o la puesta en escena (D. W. Griffith o E. S. Porter entre otros) o los recursos visuales a través de los trucos técnicos y la fantasía (George Meliés). Las formulas expresivas fílmicas establecidas por los pioneros conseguirán la madurez hacia la época de la Primera Guerra Mundial (Benet, 62). Sin embargo, surgieron también otros factores técnicos y vanguardistas que, en el periodo de entreguerras, acentuaron un debate estético, de este nuevo lenguaje moderno, que ya había alcanzado una solidez y legitimidad, durante las dos primeras décadas del siglo XX. En este sentido, el autor plantea que, por su parte, vinculado también a los debates estéticos del periodo de entreguerras, aparecerá un cine que propone algunas fórmulas renovadoras relacionadas con las vanguardias artísticas. La llegada del sonido dará paso a una discusión no resuelta en la “historia básica”: si el cine sonoro suponía el final de una manera de entender el arte cinematográfico que había alcanzado su perfección en el cine mudo de los años veinte o si, por el contrario, ofrecía una continuidad en la que la nueva incorporación técnica no era más que la superación de una carencia del sonido que el cine estaba demandando para estar completo (Benet, 62-3). Sin embargo, comenzada la década de 1940, en Estados Unidos, el cine de la industria hollywoodense, encontró nuevamente la solidez y consolidación, gracias a la llegada de importantes cineastas y técnicos europeos, que venían huyendo del nazismo y la catastrófica Segunda Guerra Mundial, por consiguiente el autor señala que, los años cuarenta serían una época de consolidación, representada de nuevo por el cine americano. Este se benefició de la llegada de cineastas europeos que aportaron nuevas fórmulas de puesta en escenas y de orientación de los géneros cinematográficos (Benet, 63).

3. UNIDAD:
LOS MASS MEDIA, LA CULTURA DE MASAS Y LA
INDUSTRIA CULTURAL.

Capítulo 1: teorías entorno a los mass media.

Humberto Eco, en *Apocalípticos e Integrados*, se sirve del libro “*Against the American Grain, Random House*” de Dwight MacDonald, para fundamentar las opiniones críticas y acríicas de la función de los “mass media”. En primer lugar señala lo que serían las voces críticas en torno a los medios de comunicación masivos, donde plantea que los mass media van dirigidos a un público en específico, apuntando a “gustos” particulares y sin variar mayormente en la forma, como plantea el autor al definir que, los mass media se dirigen a un público heterogéneo y se especifican según “medidas de gusto”, evitando las soluciones originales (Eco, 46). Puesto que, lo que se desprende de esta idea, es la capacidad persuasiva de los medios de comunicación de masas, fundamentado en un elemento tan subjetivo como son los “gustos”. De acuerdo a esta definición, el autor además plantea, que los mas media juegan un papel de conservación sin pretender realizar renovación estilística de ellos y más aun, actúan homologando aquellos gustos, desde un nivel cultural superior a un nivel inferior, como plantea el autor, al señalar que, los mass media tienden a secundar el gusto existente sin promover renovaciones de la sensibilidad. Incluso cuando parecen romper con las tradiciones estilísticas, de hecho se adaptan a la difusión, ya homologable, de estilos y formas difundidas antes a nivel de la cultura superior y transferida a nivel inferior. Homologando todo cuanto ha sido asimilado, desempeñan funciones de pura conservación (Eco, 46). En otra postura crítica, el autor señala que los mass media, han causado un impacto negativo dentro de la sociedad, particularmente en los grupos o culturas étnicas, indefensas y propensas a hacer influenciadas por la difusión de una cultura “homogénea” que suplanta a otras sin defensas alrededor del mundo, como señala el autor al plantear que, en tal sentido, al difundir por todo el globo una “cultura” de tipo “homogéneo”, destruyen las características culturales propias de cada grupo étnico (Eco, 46). Es por ello que Eco plantea que la eficacia de esta homogenización cultural, se debe a que su impacto se ha cernido en una gran masa o población carente de conciencia social, por ende, la sumisión hacia lo que les “ofrecen” los mass media, no tiene voces discrepantes o exigentes que las puedan influenciar, tal como lo señala el autor cuando plantea que, los mass media se dirigen a un público que no tiene conciencia de sí mismo como grupo social caracterizado; el público, pues, no puede manifestar exigencias ante la cultura de masas, sino que debe sufrir sus proposiciones sin saber que las soporta (Eco 46). Pero tal como existen opiniones críticas de la funcionalidad de los medios de comunicación de masas o mas media, en la sociedad, Eco profundiza además, en las teorías que apuntan a su defensa. Diversos autores como Gilber Seldes, Daniel Bell, Edward Shils, Eric Larrabee, Georges Friedmann y otros, concuerdan en el libro de Georges Friedmann *Culture pour les millions?*, citado en el libro de Eco, en sus percepciones en defensa de los mas media, por consiguiente, estos teóricos, defienden la idea, que los mass media, han contribuido más bien a acercar la cultura e información a la población de los países mas subdesarrollados y así contrapesar su carencia de información cultural, como lo señala Eco al plantear que, los mass media ofrecen un cúmulo de informaciones y de datos sobre el universo sin sugerir criterios de discriminación, pero en definitiva sensibilizan al hombre contemporáneo en su enfrentamiento con el mundo, ¿y acaso las masas sometidas a este tipo de información no nos parecen más sensibles y más partícipes, para bien y para mal, en la vida asociada, que las masas de la antigüedad propensas a una aceptación tradicional ante escalas de valores estables e indiscutibles? ¿Si esta es la época de las grandes locuras totalitarias, no es asimismo la época de los grandes cambios

sociales y de los renacimiento nacionales de los pueblos subdesarrollados? Signo pues de que los grandes canales de comunicación difunden informaciones indiscriminadas, pero de que al propio tiempo provocan conmociones culturales de cierto relieve (23) (Eco, 56). Sin embargo, es precisamente esta idea lo que suscita el rechazo u opiniones divergente en cuanto al respaldo teórico de los mass media ya que, pone en un mismo nivel, la cultura con los contenidos más bien superficialidades o de entretenimiento, como lo señala el autor, al considerar que, en todo caso, los productos de cultura superior son propuestos en una situación de total nivelación con otros productos de entretenimiento. En un semanario en rotograbado, la información sobre un museo de arte se equipara al chisme sobre el matrimonio de la estrella cinematográfica (8) (Eco, 47). No obstante, las opiniones acríicas de los mass media, no son tan estricto al pensar que este cumulo de información y nivelación de contenidos vaya a generar una "aculturización" generalizada, como lo plantea a continuación el autor, cuando establece que, es cierto que los mass media proponen en medida masiva y sin discriminación varios elementos de información en los que no se distingue el dato válido del de pura curiosidad o entretenimiento. Pero negar que esta acumulación de información pueda resolverse en formación, equivale a tener un concepto marcadamente pesimista de la naturaleza humana, y a no creer que una acumulación de datos cuantitativos, bombardeando con estímulos las inteligencias de una gran cantidad de personas, pueda resolverse, en algunas, en mutación cualitativa (20) (Eco, 53-4). Siguiendo en esta idea, Eco además señala que los mass media, funcionan como condensadores y mediadores de la producción cultural "superior", que apelando a una mejor comprensión del espectador, condensan información relevante, quitando todo rastro de complejidades teóricas e intelectuales, como se indica a continuación, cuando el autor establece que, incluso cuando difunden productos de cultura superior, los difunden nivelados y "condensados" de forma que no provoquen ningún esfuerzo por parte del consumidor. El pensamiento es resumido en fórmulas, los productos del arte son antologizados y comunicados en pequeñas dosis (Eco, 47). En otro sentido, Eco además señala que los mass media, son instrumentos por los cuales, no existe una presunción en simbolizar la emoción, como habría sucedido quizás, en un medio artístico "mayor", sino que su preocupación se acentúa en la representación confeccionada o literal de aquellas emociones, en otras palabras, no existe una intención de estimular la mediación del espectador, como lo explica el autor, cuando define que, los mass media tienden a provocar emociones vivas y no mediatas. Dicho de otro modo, en lugar de simbolizar una emoción, de representarla, la provocan; en lugar de sugerirla, la dan ya confeccionada. Típico en este sentido es el papel de la imagen respecto al concepto; o el de la música como estímulo de sensaciones en lugar de como forma contemplable (7) (Eco, 47). En otra vertiente del análisis de los medios de comunicación de masas, el autor señala, el carácter mercantil de lo mass media y su afiliación al sistema capitalista, sirviéndose de la publicidad como medio de persuasión, sobre la ley de "oferta y demanda", imponiendo así un estilo de vida, previamente confeccionado, tal cual se indica a continuación, cuando el autor plantea que, los mass media, inmersos en un circuito comercial, están sometidos a la "ley de oferta y demanda". Dan pues al público únicamente lo que desea o, peor aún, siguiendo las leyes de una economía fundada en el consumo y sostenida por la acción persuasiva de la publicidad, sugieren al público lo que debe desear (Eco, 47). En otra arista, Eco advierte de la operación letárgica y acríica que generan los mass media en el público, alentando su pasividad y estancamiento hacia nuevas experiencias, como lo establece el autor al señalar que, los mass media alientan así una visión pasiva y acríica del mundo. El esfuerzo personal para la posesión de

una nueva experiencia queda desalentado (Eco, 48). En otro aspecto, el autor además plantea que los mass media actúan negativamente como mediadores entre el pasado y el presente, al actuar arbitrariamente en la condensación del pasado, apelando, por el contrario a la inmediatez del presente, provocando así, una “aculturización” histórica en la población o público receptor, como lo indica el autor cuando dice que, los mass media alientan una inmensa información sobre el presente (reducen dentro de los límites de una crónica actual sobre el presente incluso las eventuales informaciones sobre el pasado), y con ello entorpecen toda conciencia histórica (9) (Eco, 48). A partir de ello, Eco señala además, la deficiencia a la hora de profundizar en el contenido de la información hacia las masas, ya que los mass media centran su atención más bien, en los contenidos de entretenimiento, que una preocupación por establecer una pauta cultural de un nivel superior, evidenciándose con esto, una clara “sintonía de lo superficial”, como se plantea a continuación, cuando el autor establece respecto a los mas media que, hechos para el entretenimiento y el tiempo libre, son proyectados para captar sólo el nivel superficial de nuestra atención. Vician desde un principio nuestra postura, y por ello incluso una sinfonía, escuchada a través de un disco o de la radio, será disfrutada del modo más epidérmico, como indicación de un motivo tarareable, no como un organismo estético que penetra profundamente en nosotros por medio de una atención exclusiva y fiel (10) (Eco, 48). En otro ámbito, Eco señala que los mass media proyectan y centran su atención sobre opiniones de una sociedad conservadora, reafirmando e imponiendo con ello, un modelo ideológico-moral, que ha dominado por tiempos remotos nuestra sociedad, en este sentido el autor plantea que, para realizar esto, trabajan sobre opiniones comunes, sobre los endoxa, y funcionan como una continua reafirmación de lo que ya pensamos. En tal sentido desarrollan siempre una acción socialmente conservadora (12) (Eco, 49). Pero más problemático aún, según lo planteado por el autor, es que los medios de comunicación de masas o mass media, difunden e imponen modelos y discursos “oficiales” que no dejan cabida a debates y opiniones divergentes respecto a juicios de valores, principios, política o religión. Es decir homogenizan incluso un discurso o modelo determinado, como lo indica el autor, al plantear que los mas media, se desarrollan pues, incluso cuando fingen despreocupación, bajo el signo del más absoluto conformismo, en la esfera de las costumbres, de los valores culturales, de los principios sociales y religiosos, de las tendencias políticas. Favorecen proyecciones hacia modelos "oficiales" (13) (Eco, 49). Como se señalara anteriormente, también existen posturas o aspectos, que plantean la defensa de los medios de comunicación de masas, abordado en su libro por Eco, uno de estos aspectos tiene que ver respecto al supuesto conservadurismo de los mas media, en cuanto a la carencia de innovación de su forma y estilo sobre los contenidos, en este sentido el autor plantea, que estos supuestos, no son más que suposiciones que no están acordes con la realidad, cuando señala que, finalmente; no es cierto que los medios de masa sean conservadores desde el punto de vista del estilo y de la cultura. Como constituyentes de un conjunto de nuevos lenguajes, han introducido nuevos modos de hablar, nuevos giros, nuevos esquemas perceptivos (basta pensar en la mecánica de percepción de la imagen, en las nuevas gramáticas del cine, de la transmisión directa, del comic, en el estilo periodístico...). Bien o mal, se trata de una renovación estilística que tiene constantes repercusiones en el plano de las artes llamadas superiores, promoviendo su desarrollo (24) (Eco, 56-7). Por último, Eco señala además, la capacidad de los mass media, por encausar su funcionalidad social, como instrumento educativo, a una esfera de control de las conciencias, sirviéndose de la cultura popular para enmascararla tras un modelo de control de masas, marcadamente paternalista, que consolida el modelo capitalista,

puesto que supone una sociedad sin clases, sujetas a la expansión de la cultura superior, sin embargo esta, está viciada de una ideología impuesta y dominante, que no hace más que alargar la brecha de la desigualdad, como lo establece el autor, al plantear que, los mass media se presentan como el instrumento educativo típico de una sociedad de fondo paternalista, superficialmente individualista y democrática, sustancialmente tendente a producir modelos humanos heterodirigidos. Llevando más a fondo el examen, aparece una típica "superestructura de un régimen capitalista", empleada con fines de control y de planificación coaccionada de las conciencias. De hecho ofrecen aparentemente los frutos de la cultura superior, pero vaciados de la ideología y de la crítica que los animaba. Adoptan las formas externas de una cultura popular, pero en lugar de surgir espontáneamente desde abajo, son impuestas desde arriba (y no tienen la sal, ni el humor, ni la vitalísima y sana vulgaridad de la cultura genuinamente popular). Como control de masas, desarrollan la misma función que en ciertas circunstancias históricas ejercieron las ideologías religiosas. Disimulan dicha función de clase manifestándose bajo el aspecto positivo de la cultura típica de la sociedad del bienestar, donde todos disfrutan de las mismas ocasiones de cultura en condiciones de perfecta igualdad (14) (Eco, 49-50). Como se puede deducir, respecto a los postulados definidos anteriormente, no es fácil encasillarse en una o en otra postura en relación a las posturas críticas o acríicas de los medios de comunicación de masas o mass media, ya que ambas posturas se fundamentan sobre ideas objetivas difíciles de negar. Es por ello que, tomando en cuenta estas dos posturas respecto a los mass media, siempre quedara a arbitrio propio su encasillamiento, o más aun, será aconsejable, tener en cuenta ambas posturas a la hora de emitir un juicio sobre los medios de comunicación de masas, tan criticables como necesarios en la difusión de la cultura.

Capítulo 2: la cultura de masas.

Theodor Adorno en *Televisión y cultura de masa* (1966), señala a la Inglaterra del siglo XVII Y XVIII como la nación en que floreció la industria cultural contemporánea, particularmente en torno a la producción literaria, posibilitado claro, por la naciente clase media, que a la larga la condicionarían y actuarían recíprocamente sobre ella, como lo indica el autor al decir que, baste señalar aquí que los arquetipos de la actual cultura popular quedaron establecidos relativamente temprano en el desarrollo de la sociedad de clase media: hacia fines del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII en Inglaterra. Conforme a los estudios del sociólogo inglés Ian Watt, las novelas inglesas de ese período, en especial las obras de Defoe y Richardson, señalaron el comienzo de una actitud ante la producción literaria que conscientemente creó, sirvió y por último controló un "mercado". Hoy, la producción comercial de artículos de consumo culturales se ha vuelto aerodinámica y coincidentemente ha aumentado la influencia de la cultura popular sobre el individuo (Adorno, 03). Pero la influencia de la cultura popular sobre la población, se expandió a medida que crecía su "comercialización", condicionando con ello el arte del pasado a una adaptación sujeta a los requerimientos de la industria cultural, así el autor sostiene que su producción ha aumentado de modo tal que se ha hecho casi imposible eludirlas; e incluso aquellos que antes se mantenían ajenos a la cultura popular -la población rural, por una parte, y los sectores muy cultivados, por la otra- ya están de algún modo afectados. Cuanto más se expande el sistema de

"comercialización" de la cultura, más se tiende asimismo a asimilar el arte "serio" del pasado mediante la adaptación de este arte a los propios requisitos del sistema (Adorno, 04). No obstante, Eco señala en relación a la cultura de masas que, no es un fenómeno típico, solo de una sociedad capitalista, sino que, es más bien un fenómeno transversal a cualquier sociedad industrializada, como lo indica a continuación, cuando señala que, la cultura de masas no es típica de un régimen capitalista. Nace en una sociedad en que la masa de ciudadanos participa con igualdad de derechos en la vida pública, en el consumo, en el disfrute de las comunicaciones, nace inevitablemente en cualquier sociedad de tipo industrial (17) (Eco, 51). No obstante, según Adorno, la industria cultural ha establecido un control sobre el contenido de su producción que permite hablar de una imposición de una ideología concertadamente dominante, tal cual lo señala el autor, cuando plantea que, el control es tan amplio que cualquier violación de sus reglas es estigmatizada a priori como "pedantería" y tiene pocas posibilidades de llegar al grueso de la población. El esfuerzo concertado del sistema tiene como consecuencia lo que se podría denominar la ideología predominante de nuestra época (04). De esta manera y como consecuencia de lo que se abordara en el capítulo anterior, respecto a la reiteración de contenidos que difunden los medios de comunicación de masas o mass media, es que Adorno plantea que la cultura de masas, ejerce un control psicológico sobre la población, apelando a sus reacciones automatizadas, como da cuenta de ello el autor, al señalar que por sobre todo, ésta rígida institucionalización transforma la moderna cultura de masas en un medio formidable de control psicológico. El carácter reiterativo, de ser siempre lo mismo, y la ubicuidad de la moderna cultura de masas tiende a favorecer las reacciones automatizadas y a debilitar las fuerzas de resistencia individual (04). Otro aspecto importante que destaca Eco, es que la cultura de masas, más bien ha contribuido a que la población más apartada de la sociedad, reciba una considerable información del presente, que antaño no había sido posibilitado, debido a su aislamiento con las grandes urbes. A esto hay que sumar que esta población, en su mayoría rural, solo había tenido certeza o conciencia de su pasado, gracias a los mitos y tradiciones que rondaban su comunidad, en este sentido, el autor señala que la cultura de masas no ha ocupado en realidad el puesto de una supuesta cultura superior; se ha difundido simplemente entre masas enormes que antes no tenían acceso al beneficio de la cultura. El exceso de información sobre el presente, en menoscabo de la conciencia histórica, es recibido por una parte de la humanidad que antes no recibía información ninguna sobre el presente (y era por lo tanto mantenida apartada de toda inserción responsable en la vida asociada) y no poseía otros conocimientos históricos que anquilosadas nociones sobre mitologías tradicionales (18) (Eco, 52). A su vez, Eco sostiene que la supuesta superficialidad de los contenidos que conlleva la cultura de masas, no ha sido más que la continuación histórica del anhelo y gusto por la distracción y el espectáculo, que ha estado presente durante siglos en nuestra sociedad, en consecuencia, el autor indica que, a la objeción de que la cultura de masas difunde también productos de entretenimiento que nadie se atreve a juzgar como positivos (comics de fondo erótico, transmisiones de lucha por televisión, telequiz que constituyen un incentivo para los instintos sádicos del gran público) se responde que, desde que el mundo existe, las turbas han amado el circo; es normal pues que en nuestras condiciones actuales, tan diversas de producción y de difusión, los duelos de gladiadores y las luchas de osos hayan sido sustituidos por otras formas de distracción inferior, que muchos censuran pero que no cabe considerar como signo especial de decadencia de las costumbres (21) (Eco, 54-5). En otra arista, el autor italiano desarrolla la idea de que la homogenización de los "gustos" en la cultura de masas, ha contribuido a descongestionar las castas y el

colonialismo presente en algunas sociedades, además de contribuir a la unificación nacional, como explicita el autor, al plantear que, una homogenización del gusto contribuiría en el fondo a eliminar a ciertos niveles las diferencias de casta, a unificar las sensibilidades nacionales, desarrollaría funciones de descongestión anticolonialista en muchas partes del globo (22) (Eco, 55). En suma, Eco señala que, inclusive las voces críticas a la cultura de masas, que la conciben como una manifestación cultural de “consumo”, han establecido su posición, dentro de los márgenes de los mass media, produciéndose así, una paradoja e incongruencia ideológica por parte de aquellos teóricos escépticos, como lo señala Eco, al plantear que, es cierto que la difusión de bienes culturales, aun los más válidos, al tornarse intensiva embota la capacidad de recepción. Pero esto constituye un fenómeno de "consumo" del valor estético o cultural que se da en todas las épocas, con la salvedad de que actualmente tiene lugar en dimensión macroscópica. También en el siglo pasado, si alguien hubiese oído muchas veces consecutivas una cierta composición, habría acabado habituando el oído a una recepción esquemática y superficial. A tal "consumo" queda yuxtapuesta toda manifestación, en una sociedad dominada por la cultura de masas, y buena prueba de ello es que las propias críticas a la cultura de masas, realizadas a través de libros de gran tirada, diarios, revistas, se han convertido en perfectos productos de una cultura de masas, se han repetido como slogan, se han comercializado como bienes de consumo y como ocasiones de distracción snob (55-6). Asimismo, Eco se remonta a los orígenes de la imprenta, como iniciadora de la cultura moderna de masas, y como ella contribuyó a ejercer un papel pedagógico en la población, además de posibilitar la consolidación de un público-lector, que a su vez la irá condicionando, después que Gutenberg inventa los caracteres móviles, y nace el libro. Un objeto de serie que debe uniformar el propio lenguaje a las posibilidades receptivas de un público alfabetizado que (merced precisamente al libro, y cada día en mayor medida) es más vasto que el del manuscrito. Y no solo esto: el libro, al crear un público, produce lectores que, a su vez, van a condicionarlo (17). A causa de ello, lo que se desprende de aquella definición planteada por Eco, es que se comenzó a conformar una industria cultural, basada en la condicionalidad de los lectores que la “consumen”, y por ende permiten su existencia. A su vez, el autor señala la relación intrínseca entre cultura de masas y contexto histórico-social, atribuyéndole a esta relación una posibilidad de estudio antropológico, como da cuenta el autor, al señalar que, la "Cultura de masas" se convierte entonces en una definición de índole antropológica (del tipo de definiciones como "cultura bantú"), apta para indicar un contexto histórico preciso (aquel en el que vivimos) en el que todos los fenómenos de comunicación —desde las propuestas de diversión evasiva hasta las llamadas hacia la interioridad— aparecen dialécticamente conexos, recibiendo cada uno del contexto una calificación que no permite ya reducirlos a fenómenos análogos surgidos en otros períodos históricos (20-1). En definitiva, lo que establece Eco, es que la cultura de masas indica a su vez un periodo de tiempo o periodo histórico, capaz de suscitar un análisis, del punto de vista antropológico.

Capítulo 3: el cine como industria cultural.

En sus inicios, el cine no tardó en convertirse en un medio cultural de masas, propiciado sin duda, por una población cada vez más idónea y fascinada por las nuevas posibilidades que la ciencia y la tecnología brindaba en casi todos los

ámbitos de la vida moderna. El autor español, Vicente Benet, enfatiza en el carácter estimulador que suscito en los primeros años el cine en las masas, hija de la revolución industrial. Al respecto, Benet señala que el cine será, al menos durante la primera mitad del siglo XX, un medio cultural dominante a escala mundial. Es inevitable que cualquier reflexión sobre la invención del cine deba relacionar su aparición con ese momento en el que una gran parte de la población estaba asimilando nuevas formas de concepción del espacio y del tiempo a través de los avances técnicos, de los medios de transporte y de las máquinas. Solo así podemos entender las razones por las que se convirtió en un espectáculo de masas tan importante a partir de los años diez (22-3). Por consiguiente, el éxito del cine se debe a su condición de aparato industrial, que en otras áreas de la vida moderna, encontraban una incipiente popularidad. Sobre este punto, Benet recalca que el cine es una creación de la técnica y de la vida moderna con las características típicas de los aparatos de la revolución industrial. Como la máquina de coser, la locomotora o el automóvil, la cámara se compone de engranajes, ruedas, sistemas de tracción, motores, tuercas, dispositivos, en suma, que permiten su funcionamiento mecánico (23). No obstante, también se debe señalar que desde sus inicios, en el cine ya se vislumbraba en este nuevo invento, una herramienta eficaz para la difusión de valores e ideología en una determinada sociedad; tal como lo señala Benet al plantear que el cine tiene un papel difusor de valores, actitudes morales o formas de vidas muy importante. Además, se relaciona con la organización de la cultura contemporánea de acuerdo con parámetros económicos, ideológicos y sociales. El cine es, durante la primera mitad del siglo XX, el espectáculo de masas más importante, y para entender su función social debemos definirlo también como una *industria cultural* (173). De esta forma, se entiende el cine como un producto industrial, que se rige bajo las normas del mercado, es decir, que espera un futuro reembolso económico de la inversión, pero también es cierto, que hay gobiernos o instituciones, que destinan o inyectan importantes recursos económicos en la industria cinematográfica, en este caso, para fomentar a través del cine, una determinada identidad nacional. de acuerdo a este punto, el autor señala que en la mera dimensión industrial, es un producto que sale al mercado en busca de beneficios. Es decir, se basa en la ley de que después de una inversión (la producción de películas) se ha de obtener una rentabilidad en su comercialización. Pero también hemos visto que muchos gobiernos o instituciones públicas dedican importantes recursos financieros o fiscales a mantener las cinematografías nacionales como seña de identidad, incluso cuando se trata de productos de escaso rendimiento económico (Benet, 174) Pero lo cierto es que, el cine como “industria cultural”, no existiría, si no fuera por el espíritu emprendedor de los pioneros de la puesta en marcha de la fotografía en movimiento, que alcanzó su éxito culmine, a fines del siglo decimonónico, de la mano de los hermanos Lumière en Francia. A propósito de ello, el autor hace un repaso histórico sobre aquellos “aventureros” o pioneros de la cinematografía, cuando señala que en el tono épico que suele utilizarse cuando se habla de sus orígenes, no deja de aparecer un espíritu aventurero que presenta a los primeros cineastas-científicos como exploradores de los ignotos dominios de la imagen en movimiento. Uno de ellos fue, prevalente, el más famoso de los inventores de la época, el norteamericano Thomas Alva Edison, quien desarrollo también el fonógrafo (1877) o la lámpara incandescente (1879), la cual, además de la vida urbana y privada, cambiara la escenografía teatral. Junto con los hermanos Auguste y Louis Lumière en Francia y otras figuras menos conocidas como Max y Emil Skladanowsky en Alemania, entraron en una carrera de perfeccionamiento técnico del aparato de reproducción de fotografías en movimiento que tuvo su momento culminante en los últimos meses del año 1895

(Benet, 23-4). Pero volviendo al análisis del carácter industrial de este nuevo y revolucionario invento moderno, llamado cinematógrafo, es necesario remontarse sobre la temprana conciencia que tuvieron los pioneros de la cinematografía, respecto del atributo económico, que a la par de la creación y difusión cultural permitía el cine, como señala Benet, al indicar que por ejemplo, los hermanos Lumière tenían una fábrica de material fotográfico y su nuevo aparato cinematográfico fue, en principio, un modo de prolongar su negocio. Edison supervisó con gran detalle la comercialización del Kinetoscopio. Cuando vio que su negocio tenía menos futuro que el elaborado por los hermanos Lumière, cambió inmediatamente de estrategias. De este modo, a los pocos años de su aparición, el cine se había extendido por lugares recónditos del planeta (174-5). No obstante, antes que estallara la Segunda Guerra Mundial, la industria cinematográfica ya se había consolidado con éxito en los países económicamente más desarrollados, pero luego del término de la Gran Guerra, solo un país tomó el control de la industria y depositó en ella, toda su influencia e ideología. De este modo, Benet señala que, el cine se fue consolidando como industria en países económicamente desarrollados: Estados Unidos, Francia, Italia, Alemania, Dinamarca, Suecia y Gran Bretaña fueron capaces de establecer industrias estables en los primeros años y extendieron la comercialización de sus productos a distintas áreas de influencia. El consumo y el mercado más importante se localizaban también en estos países, por lo que la competencia y el tráfico internacional del cine fue una de las primeras características de su organización económica. No obstante, debido a los avatares políticos, al estallido de la Gran Guerra y a la organización oligopólica de su industria, como vimos en el capítulo cuarto, Estados Unidos pasó a convertirse en la potencia dominante (175). En este contexto, el autor señala que durante el apogeo del cine de Estudio de Hollywood se consagró la influencia norteamericana a partir del control mundial de la distribución, respecto a esto último Benet señala que, algunas de las características del cine de Hollywood, por ejemplo en el cine de los primeros tiempos o en el cine moderno independiente, pueden ser extrapoladas a otros modelos. Sin embargo, la organización industrial que tiene su apogeo en la época de los Estudios es un caso singular y único en su duración y poder de influencia, sobre todo a partir de su extensión gracias al control planetario de sus canales de distribución (179). No obstante, pasado este periodo de “oro” de la industria americana, se comienza a fraguar una renovación de la industria hollywoodense, ‘propiciado por factores externos, que dio paso además, a la aparición de producciones independientes, que de alguna forma sentenció la disolución del sistema de Estudios hollywoodense, al respecto Benet sostiene que, ciertos cambios sociológicos ligados al final de la Segunda Guerra Mundial, la guerra fría, la disolución del sistema monopolístico de los grandes Estudios y la aparición de la televisión sirvieron para dismantelar el sistema económico y estilístico del modelo americano, permitieron el desarrollo de compañías de producción independientes y, con ellas, la entrada de nuevas estrategias expresivas que configurarían un periodo de modernidad en el cine de Hollywood (63). Sin embargo, cabe señalar que tal consolidación de la industria cinematográfica, se debe a la división de tres sectores estratégicos de la industria cinematográfica, que hasta nuestros días se ha transformado en una estrategia clave para la cohesión industrial cinematográfica, en este sentido el autor señala tres factores claves de esta estrategia industrial o comercial de la producción cinematografía, en este contexto Benet señala que, la madurez del desarrollo económico del cine se plasma en la división del negocio en tres sectores estratégicos definidos desde la aparición de los neckelodeones. Estos sectores son la *producción*, la *distribución* y la *exhibición* (175). Para distinguir y diferenciar estos “sectores estratégicos”, Benet realiza una definición precisa de

ellos, que permite entender de qué se trata o qué función cumplen cada uno de ellos en la industria cinematográfica. En primer lugar define la “producción”, que se entiende como el sector estratégico, en cuya labor recae toda la responsabilidad de la recaudación financiera, técnica y artística, para poner en marcha una película, en otras palabras, Benet define este sector de acuerdo a que, la *producción* es el aspecto más conocido por el público y también el más investigado por la historiografía. Se centra en la puesta en marcha de las películas: encontrar y gestionar la financiación, configurar un equipo técnico y artístico y completar todos los procesos hasta que una película esté preparada para ser presentada en las salas (175). Sobre la definición de este mismo sector estratégico, el autor Francesco Casetti plantea en su libro *Teorías del cine, 1945-1990*. (2005), que la “producción” de un filme, supondrá un trabajo que se identificara con el proceso industrial, ya que ello debe considerar una especialización y división del trabajo, en otras palabras Casetti señala que, de ahí, en la vertiente de la producción, fenómenos como la división de los papeles, la especialización y la coordinación de las tareas, etc. (el Estudio como cadena de montaje donde se produce un filme); o, en la vertiente del consumo, la búsqueda de la mayor internacionalización posible, del “universal appeal” (el filme como producto que no conoce fronteras) (131). Sobre la “distribución”, el autor lo describe como aquel sector estratégico donde se debe propiciar la “red comercial” de la película, es decir, en los resguardos adoptados, dependerá el éxito o no de su comercialización, en este sentido, Benet describe este sector, respecto a que, la *distribución* consiste en poner el filme en el mercado a través de una red comercial. Dependiendo de esa red y de las estrategias adoptadas, la película llegará a mayor o menor cantidad de público. Esta es, sin duda, la parte menos estudiada del negocio cinematográfico, a pesar de ser la económicamente más importante (176). El tercer sector, tiene relación con la proyección misma de la película, que sin duda ha variado o transformado este espacio o lugar a lo largo de los años, desde las primeras exhibiciones de los films hasta nuestros días, de acuerdo a su definición, Benet señala que, por último la *exhibición* es el sector económico relacionado con las salas de proyección, el dedicado a mostrar las películas. Obviamente, hoy en día también es esencial como parte de este ámbito la relación con las cadenas de televisión, los medios de comunicación y las redes de videoclubs (176). Para completar la definición de estos tres sectores estratégicos de la industria cinematográfica, Casetti señala en su libro, las consideraciones del autor Peter Bachlin, a partir de su estudio *Der Film als Ware*, para fundamentar sobre el cine y su condición de producto de masas, así como el rol que juegan los sectores estratégicos en la industria cinematográfica, en este sentido Casetti señala que, en primer lugar Bachlin aborda las características más llamativas del filme, es decir, su condición de producto de masa. Una consecuencia directa de la organización industrial del cine, que en cuanto tal necesita para ser de una producción, de una distribución y de un consumo a gran escala. Más aun, es precisamente este carácter masivo lo que unifica los distintos comportamientos de la “maquinaria” cinematográfica; el número de productos ofrecidos está en función del número de los espectadores y viceversa; la distribución en las salas media entre ambos polos (131). No obstante, el autor español Josep María Catalá sostiene en su libro *La puesta en imágenes* (2001), plantea que en este medio de comunicación de masas, está intrínseco también su cualidad artística, por ende, su estudio debe considerar ambos factores, en otras palabras, Catalá sostiene que hemos visto como aquellos que consideran que el cine es básicamente una industria, si bien parecen ser conscientes de la necesidad de comprender los nuevos fenómenos que el arte cinematográfico supone, se dejan por el camino la parte más significativa del mismo. Que las estructuras industriales de nuestro siglo

imponen una nueva ubicación de la figura del artista es algo incontrovertible y que el cine supone la concreción de este cambio también lo debería ser. Pero ello no se resuelve minimizando la importancia artística del cine y primando su aspecto industrial (38). En este aspecto, el autor reitera su convicción que la era industrial no ha significado la muerte del arte, sino que solo lo ha transformado, por ello su estudio debe ceñirse a esos cambios, en este aspecto Catalá señala que, la era industrial no ha significado esa interesada muerte de la expresión artística que tantas veces se ha pregonado (incluso desde posiciones relacionadas con el arte: las dadaístas, por ejemplo), sino que ha supuesto por el contrario su transformación. Nuestra tarea debe consistir, pues, en estudiar estos cambios, sin adoptar posturas maximalistas y del todo improductivas que equivalgan al conocido tópico de arrojar al bebé con el agua del baño (38-9). En efecto, el autor español destaca que el estudio acerca de la industria cultural, por lo general se ha ceñido sobre la transformación de la expresión artística a un aspecto industrial, en desmedro de un estudio, que según Catalá, es probablemente mucho más interesante, este tiene que ver con la “artistificación” de la propia industria, esta transformación, inevitable, ha supuesto no solamente una industrialización del arte, sino también una *artistificación* de la industria. Y este fenómeno, crucial para entender el cine, ha sido el menos estudiado (39). Sobre esta misma idea, Casetti señala que, más allá de considerar la labor cinematográfica como un producto artístico e intelectual, se debe tener presente a su vez, que el cine también es una “mercancía” transable, citando a Bachlin, el autor sostiene que, en la economía capitalista, un filme, en cuanto producción intelectual, goza de todos los requisitos para ser una *obra de arte*, pero necesariamente es también una *mercancía* a causa de las diversas operaciones industriales y comerciales que exige su producción y su consumo (Bachlin 1945 (1958), pág. 1) (Casetti, 130). Por esta razón, el cine se diferencia de otras actividades artísticas, que también buscan comercializar su producto, por el hecho de que el cine, desde su producción debe ir de la mano de un proceso comercializable, no así ocurre en otras áreas de la producción artística, donde su comercialización ocurre en la etapa de *difusión*; de acuerdo a esta idea, Casetti señala que existen en nuestra época producciones intelectuales (obras literarias, pintura, composiciones musicales) en las que la comercialización solo aparece en el momento de la difusión; en el cine se comercializa el trabajo de creación, desde el momento de la escenografía al de la entrega del producto al exhibidor (130). Del mismo modo, Catalá señala que la transformación sufrida por el artista en la era industrial, dio paso a una concepción mucho más complementaria que autoral, respecto a la labor artística, así como una evolución de las operaciones artesanales a una industrializada. De acuerdo a este aspecto Catalá agrega que finalizaba la era del autor individual, recogido en sí mismo, que reflexiona desde la atalaya de su subjetividad, y aparecía la figura de un creador capaz de ejecutar su tarea (no necesariamente equiparable a ninguna otra, industrial o de otro tipo) en cooperación con un conjunto de especialistas y sometándose, a través de los instrumentos técnicos pertinentes, a una versión trascendentes de las operaciones industriales (2001, 40). Al mismo tiempo el autor, se muestra reacio al considerar que el proyecto frustrado de la Ilustración o la idea de progreso, ha permeado también al cine y su capacidad de representación de la realidad, el autor le otorga al cine, una importancia vital, como lo es la ciencia para la sociedad, sobre esta idea, Catalá señala que, la reclamación posmodernista sobre la crisis del proyecto de la Ilustración, no debe suponer el final del humanismo, sino su reconsideración, de la misma manera que las nuevas perspectivas han de conducirnos al abandono definitivo de la idea burguesa del arte como simple pasatiempo, para reconocer su

verdadera capacidad didáctica y epistemológica, tan importante para entender la realidad como lo puede ser por su parte la ciencia (39-40).

Capítulo 3.1: lo imaginario en el cine.

Para tener una mayor noción sobre el estudio del cine y sus particularidades, se debe tener en cuenta un aspecto, sin duda muy relevante para su comprensión. Muchas de las teorías que se dieron cita durante siglo XX sobre el cine, apuntaban hacia un análisis por general, que estudiaba el cine como representación de la realidad, dejando de lado o al margen un aspecto, tan importante como el que se señalaba, el autor de *Teorías del cine*, aborda este aspecto, señalando que junto a las teorías que emergieron respecto al cine como representación de la realidad, hubo otras que resaltaban el carácter “imaginario” del cine, que según el autor, este sería su mayor virtud. En este sentido, Casetti señala que, frente a la concepción del cine como representación de la realidad existe otra, si bien menos conocida, que circuló también por aquellos años, según la cual la sabiduría del cine reside sobre todo en su capacidad de encarnar lo *imaginario* (55). De acuerdo a este contexto, el autor señala a la “pantalla” como componente primordial en la concepción u operación de lo imaginario en el cine, ya que ella actúa como una ventana abierta o espejo que se debe traspasar, como espectador activo y no pasivo de un filme, en este sentido Casetti señala que, lo que aparece en la pantalla no es el mundo, en su evidencia o su concreción, sino un universo nuevo donde se mezclan objetos comunes y situaciones anómalas, hechos concretos y sensaciones impalpables, presencias reconocibles y entidades irreales, comportamientos habituales y lógicas sorprendentes. En resumen, el cine abre un espacio distinto, habitados por muchas más cosas de las que rodean nuestra vida. Deberemos hacer, por tanto, como Alicia cuando vuelve al País de las Maravillas; si queremos realizar de verdad el viaje al que hemos sido invitados, no bastara con asomarnos a la ventana y contemplar el paisaje, tendremos que traspasar el espejo (55). Sin embargo, el cine no puede ser imaginario sin la mediación de un espectador comprometido. En este contexto, el autor hace hincapié, en que los autores más relevantes de la teoría del cine, como André Bazin o Siegfried Kracauer pusieron su atención, solo en la relación del cine como representación de la realidad, sin embargo, el autor señala al filósofo y sociólogo, Edgar Morín, como una excepción dentro de los autores más influyentes de la teoría de cine, ya que éste último, centró su estudio, en la relación del espectador y el juego de lo imaginario, en este sentido Casetti plantea que, recordemos que también Bazin y Kracauer comienzan su análisis por la fotografía; también ellos la consideran el antecedente inmediato del cine, capaz de traspasarles sus cualidades básicas, pero si Bazin y Kracauer resaltaban la posibilidad de la fotografía para captar directamente la realidad, menospreciando la mediación del hombre, Morín, por el contrario, subraya su capacidad para implicar al observador, para llamarlo a la participación en el juego, hasta convertirlo en una pieza esencial. El cine ya no será hijo de un imposible dispositivo para registrar el mundo, sino la consecuencia directa de una experiencia comprometedora (60). En consecuencia, los elementos en juego que aparecieron con el cinematógrafo de los Lumière, como, la imagen proyectada, el movimiento y la sala oscura, son los antecedentes esenciales para entender la experiencia comprometedora del espectador con el cine, ya que estos elementos, aíslan al espectador del mundo

real, liberando sus impulsos o emociones que habían permanecido ocultos en la objetividad, propiciando de este modo, un verdadero viaje de subjetividades, sobre este aspecto Casetti señala que, en definitiva, en el “cinematógrafo” de Lumière la subjetividad se superpone aún más a la objetividad de los datos reproducidos, de modo que un aparato nacido para devolvernos la realidad, demuestra ser una trampa que ya nos ha capturado (61). Sin embargo, fue George Méliès quien, según el autor, comprendió el cine, como una herramienta eficaz para llevar a cabo toda la dimencionalidad imaginaria del cine. En este sentido, Méliès fue quien le devolvió al cine la fantasía, que había estado sometida a la idea de representación de la realidad, por los pioneros del cine como los “tomavistas” de los Lumière, sobre los aportes Méliès en la concreción de lo imaginario en el cine, Casetti señala que, dentro de esta lógica. Méliès representa un punto esencial al introducir una serie de trucos, como las transformaciones a la vista, las sustituciones, las apariencias y desapariciones, las sobreimpresiones, el acelerado y el ralenti, que parecen contradecir el espíritu documental de Lumière en favor de una dimensión fabuladora y fantástica, aunque en realidad sirven para desarrollar el camino precedente (61). Y es precisamente esta condición fabuladora y fantástica lo que posibilitó la abstracción del espectador hacia un mundo fantástico e imaginario, más allá de los datos objetivos proyectados en la pantalla, sobre este aspecto Casetti señala que, es precisamente el sentido de la magia unido a una insólita capacidad lingüística lo que permite al filme capturar mejor aún al espectador. Y a este le permite identificarse en mayor medida con lo que se representa en la pantalla (62). Sobre esta misma idea, el autor plantea que el filósofo y sociólogo Edgar Morín, desarrolla en su teoría, una lista de técnicas que permiten estimular la participación del espectador ante la proyección fílmica, situando al espectador, como participe integral del torrente fílmico, en este sentido casetti plantea que, Morín se interesa por la participación afectiva del espectador y analiza su base constitutiva (el mecanismo de la proyección-Identificación); confecciona una lista de las técnicas que se utilizan para estimularla (desde la reproducción de los objetos y del movimiento, típica ya del “cinematógrafo”, a la movilidad absoluta de la cámara, desarrollada en primera persona por el “cine”); pasa revista a sus efectos (desde el placer del reconocimiento a la trascendencia con ciertos “individuos privilegiados”, como son los divos). El resultado es que el nuevo medio revela su naturaleza: “el cine es exactamente una simbiosis, es decir, un sistema que tiende a integrar al espectador en el flujo del filme; un sistema que tiende a integrar el flujo del filme en el flujo psíquico del espectador”. (Morín 1956 (1982). Pág. 111) (62). Es decir, esta simbiosis a la que se refiere Morín, le confiere al espectador un papel protagónico en la consistencia del mundo representado en la pantalla, en otras palabras, el cine no es cine, sin la mediación del espectador, en otras palabras, Casetti plantea que, naturalmente la mezcla vale sobre todo para esas dos dimensiones de fondo que son la objetividad de los datos representados y la subjetividad del observador o, lo que es igual, la realidad de lo reproducido y de la irrealdad del mundo en la pantalla. Pero los polos, antes de mezclarse, crean una autentica circularidad; la exactitud del calco desencadena la aportación del espectador y proporciona una nueva dimensión al mundo representado; la aportación del espectador adenda el mundo representado y, al mismo tiempo, le confiere plena consistencia (62-3). En este sentido, el cine irrumpirá siempre en lo imaginario, porque así es su génesis, es decir, la mediación del espectador que interfiere en la objetividad de los datos representados, podrá develarnos la verdadera naturaleza de un film, en este contexto, Casetti señala que estamos pues en lo imaginario. Si el cine se sitúa en ese territorio es porque lo conduce hasta allí su génesis, su historia y su vocación. Es entonces cuando descubrimos hasta qué punto está aún vinculado a la magia y,

al mismo tiempo, hasta qué punto ya puede ser el instrumento de un lenguaje, es esta posición lo que justifica la duplicidad de sus métodos, constantemente en la tensión entre sueño y vigilia, entre concreción y personalización, entre constatación y fantasía; es esta posición lo que nos explica que la subjetividad de la participación esta lista para interrumpir en la objetividad de los datos. El cine se introduce por completo en lo imaginario, y es allí donde revela su naturaleza profunda (63-4).

III. ANALISIS

“The Dark Knight Returns Parte 1”, de Jay Oliva.



Batman: The Dark Knight Returns Parte 1. Es una película de animación dividida en dos partes basada en el comic del mismo nombre publicado en 1986, escrito por Frank Miller. La película fue producida por Warner Premiere, DC Entreteniment, Warner Bros. Animation, y Warner Home Video. Año 2012. Sinopsis:

Bruce Wayne hace más de diez años que abandonó la capa de murciélago atormentado por la muerte de Robín. La ciudad de Gotham está hundida en la decadencia y la anarquía. Ahora,

cuando su ciudad más lo necesita, El Regreso del Caballero Oscuro es un resplandor de gloria. Apoyado por Carrie Kelly, una adolescente que asumirá el puesto de Robin, el murciélago sale nuevamente a la calle para poner fin a la amenaza de pandillas mutantes que han invadido la ciudad. Y después estará frente a frente contra sus dos grandes enemigos, el Joker y Dos Caras. Primera parte de la adaptación del aclamado cómic de Frank Miller "El retorno del señor de la noche".

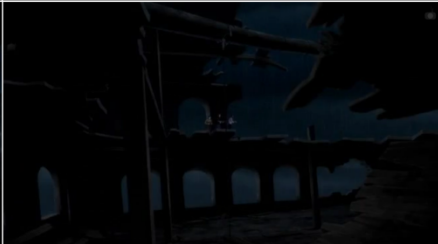
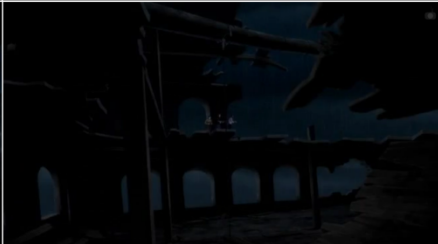
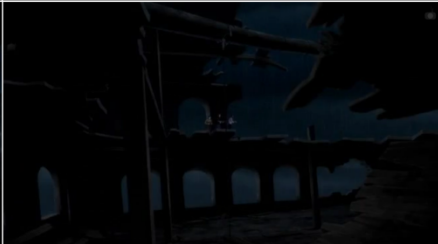
Capitulo 1: los rasgos del superhéroe moderno

La identidad secreta	En esta secuencia se observa como los dos superhéroes (Batman y Robin) e incluso el villano, ocultan su verdadera identidad. Demostrándose que este es uno de los rasgos mas característicos en la definición del superhéroe.
	

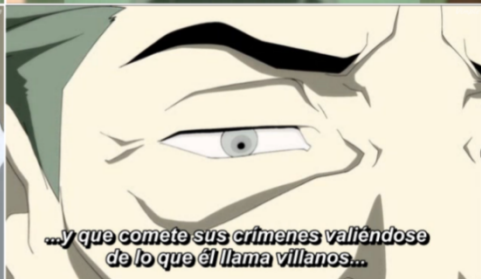
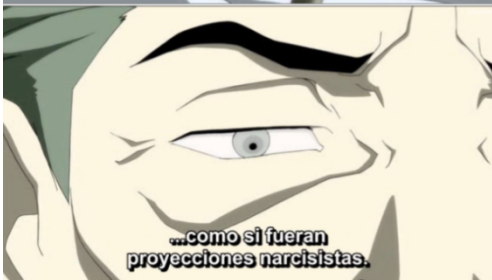
El fiel compañero	Este rasgo está representado por Robín, quien asiste al superhéroe en un momento crucial, donde enfrentado en un combate con el jefe de “los mutantes”, la vida de Batman corría serios peligros, si no fuera por la intervención de su fiel compañero. En este sentido, la presencia de este rasgo es vital para la continuación de la “aventura del héroe”.

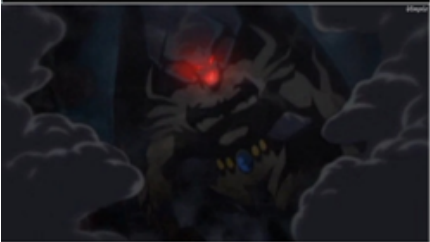
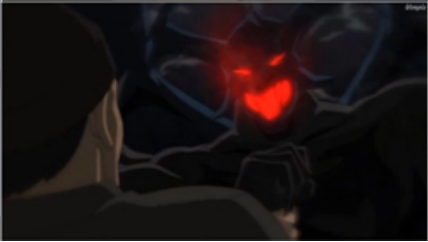
El colosalismo (Fuerza sobrehumana – Superpoderes)	Este rasgo se demuestra en la presente secuencia, a partir de la descripción de testigos que opinan sobre la figura de Batman, donde principalmente se le señala como un ser con características sobrehumanas.
 Hoy nos inundan las informaciones sobre avistamientos de una criatura...  ...parecida a un murciélago anoche por toda la ciudad. ¿No será...?  Un animal salvaje, gruñía y rugía. Seguro que era un hombre lobo.  Era un monstruo volador, con alas y colmillos.  No desvaríes. Seguro que era un hombre.  Pero media unos cuatro metros.	

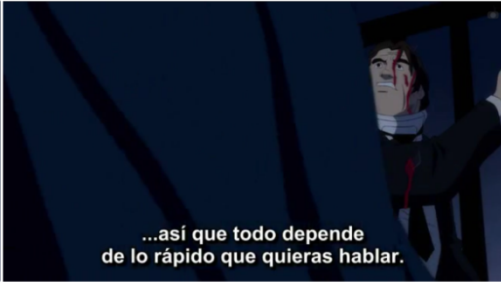
Las armas letales – tecnología	En esta secuencia, se observa a Batman utilizar toda su parafernalia armamentística y tecnológica para detener un aparato explosivo, custodiado por un temeroso villano. De esta manera se comprueba aquel rasgo característico del superhéroe moderno, que de manera especial, caracteriza al superhéroe de Ciudad Gótica.
 ¿Cómo se para esto? - ¿Puedes detenerlo? - No estoy seguro. Cruza los dedos.	

La debilidad											
<table><tr><td data-bbox="311 572 747 817"> Batman debe de ser muy viejo. </td><td data-bbox="747 572 1182 817"> - Turk dice que mató a Batman. - Turk dice muchas cosas. </td></tr><tr><td data-bbox="311 817 747 1061"></td><td data-bbox="747 817 1182 1061"></td></tr><tr><td data-bbox="311 1061 747 1306"></td><td data-bbox="747 1061 1182 1306"></td></tr><tr><td data-bbox="311 1306 747 1550"></td><td data-bbox="747 1306 1182 1550"></td></tr><tr><td data-bbox="311 1550 747 1795"></td><td data-bbox="747 1550 1182 1795"></td></tr></table>	 Batman debe de ser muy viejo.	 - Turk dice que mató a Batman. - Turk dice muchas cosas.									Como se observa al comienzo de esta secuencia, un “villano” sospecha sobre la “vejez” de Batman. Y es el propio superhéroe, quien ratifica esta condición, cuando luego de un intento fallido, debido al agotamiento o cansancio, finalmente trapa por una cuerda, que le permitirá tomar por sorpresa a los “villanos” que se ocultan dentro de un edificio abandonado.
 Batman debe de ser muy viejo.	 - Turk dice que mató a Batman. - Turk dice muchas cosas.										
											
											
											
											

Capitulo 2: los rasgos del superhéroe posmoderno.

Límites borrosos entre héroe y villano	Esta secuencia, muestra un psiquiatra, estableciendo una teoría respecto a una condición “narcisista” del superhéroe, que lo transforma, según el especialista, en un “auténtico villano”. Respondiendo de esta manera a la ambigüedad que caracteriza este rasgo.
 <i>Sé que a un profano esto podrá parecerle confuso, pero deja que te lo explique.</i>  <i>Todo se basa en ese tal Batman.</i>  <i>Se podría decir que Batman crea a sus propios enemigos...</i>  <i>...y que comete sus crímenes valiéndose de lo que él llama villanos...</i>  <i>...como si fueran proyecciones narcisistas.</i>  <i>En otras palabras, el auténtico villano es Batman.</i>	

Límites borrosos entre héroe y villano	En esta secuencia se puede observar como la noción del Bien y el Mal absoluto, quedan diluidas en el superhéroe, como se observa en las imágenes, el superhéroe emerge de las tinieblas encarnando el mal absoluto, para luego aparecer con su verdadera apariencia de justiciero.
	
	
	
	
	
	

Limites borrosos entre héroe y villano	En esta
 Ahora vas a contarme qué trama.  Apártate de mí. Tengo derechos.  Claro que los tienes, muchísimos.  Y también estás desangrándote.  Y ahora mismo soy el único del mundo que puede llevarte al hospital a tiempo...  ...así que todo depende de lo rápido que quieras hablar.	secuencia, Batman, recurre a la tortura para obtener información de un villano que había estado involucrado en un atraco en un banco de la ciudad. Demostrándose de esta forma, la radicalidad que caracteriza al “superhéroe posmoderno”.

Límites borrosos entre héroe y villano



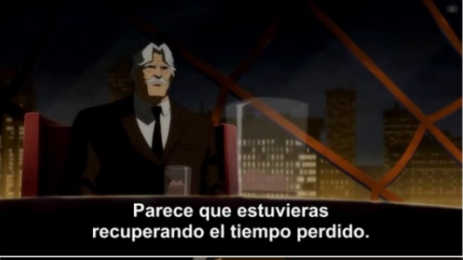
Nuevamente se observa como en esta secuencia, Batman recurre a métodos no convencionales respecto a lo que caracterizaba a los rasgos del superhéroe moderno. En este caso, la radicalidad de sus métodos se manifiesta en la brutalidad de su ataque hacia el jefe de la banda de “los mutantantes”. Donde los propios criminales, dan cuenta de su drástico pero certero accionar.

Límites borrosos entre héroe y villano	En esta secuencia se ratifica lo que se señalaba en la secuencia anterior. Se observa al superhéroe, literalmente, torturando a su enemigo, sin ningún tipo de piedad, hasta que finalmente, luego de quebrarle sus extremidades y golpearlo brutalmente, el jefe de los mutantes, ya no es capaz de levantarse.
	
	
	

Los superhéroes pasan de ser modelos de nosotros a encarnar una amenaza.		En estas secuencias, se observa a dos personajes en debate, sostienen dos puntos de vista respecto a la figura de Batman. Por un lado se le cataloga como “el renacimiento del alma estadounidense” y por otro lado se considera que Batman “Es un completo fascista”. Advirtiéndose de esta manera, la des-legitimización de la ciudadanía frente al superhéroe.
		
		
		

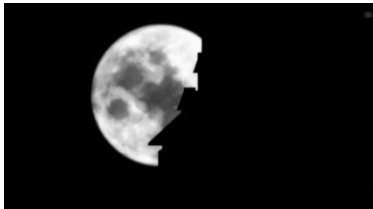
Los superhéroes pasan de ser los máximos defensores de la ley a encontrarse fuera de ella.	En esta secuencia se demuestra la autoridad de Batman frente a la policía. Reflejándose en este sentido, que Batman es por excelencia el máximo defensor de la Ley, así como la subordinación de la policía ante el superhéroe.
 Nunca pensé que fuera real. ¡Mira!   Estos hombres son míos.  - Ya le has oído. - ¿Estás loco? Voy a entrar.	

Los superhéroes pasan de ser los máximos defensores de la ley a encontrarse fuera de ella.		En esta secuencia, el máximo defensor de la Ley, es puesto bajo arresto por un policía, quien lo obliga a detener su tortura sobre un villano, presentándose de igual forma en esta secuencia, el rasgo de “Los limites borrosos entre héroe y villano”. Finalmente el superhéroe es avalado por otro policía, demostrándose así la condición de subordina miento de esta, frente al “Vigilante de Ciudad Gótica”
		
		
		
		
		
		

La debilidad	
 Gracias a Dios está tranquilo.  ¿Recuerdas cómo nos tenías a todos entonces?  Tú y tu <i>ginger ale</i> con el que fingías beber champán.  Parece que estuvieras recuperando el tiempo perdido.  - Facilita las cosas. - ¿Qué cosas?  La jubilación.	Este rasgo se radicaliza en el superhéroe posmoderno. Como se demuestra en esta secuencia, Bruce Wayne luce un aspecto de hombre mayor, y se muestra conforme tras la “jubilación” de Batman. Esto señala, la “humanización” del superhéroe.

Superhéroe y política	
 - ¿Por qué? ¿Por qué allí? - Porque los quiero allí.  - ¿Por qué? ¿Por qué allí? - Porque los quiero allí.  Hará falta un ejército para rodearlos.  Puedo llamar a la Guardia Nacional.  No. No puedes detenerlos y retenerlos a todos.  La única forma de acabar con esto es derrotarlos, humillarlos.  Cuento contigo, Jim, por última vez. 	Esta secuencia demuestra, la relación e implicancia política del superhéroe con órganos del estado. En este caso, el comisionado Gordon de la policía de Ciudad Gótica, planea junto al superhéroe, una emboscada al jefe de los mutantes, ofreciéndole incluso la colaboración del ejército.

Capitulo 3: La aventura del héroe.

Llamada a la aventura	En esta secuencia, Bruce Wayne se sumerge en un profundo estado de sueño que lo conduce a su infancia junto a sus padres, quienes lo observan correr tras un conejo. Hasta ese momento se representa el “centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad”, que en este caso lo configuran sus padres. Sin embargo, dicho núcleo familiar se interrumpe, al caer el pequeño Bruce Wayne dentro de un foso, introduciéndose en una zona desconocida, con “seres polimorfos, y tormentos inimaginables”. Cuando Bruce Wayne despierta del profundo estado de sueño, reconoce la “llamada a la aventura”.
           	

Negativa al llamado/La ayuda sobrenatural	Tras <i>La llamada a la aventura</i>, el superhéroe retirado, en primera instancia no se muestra interesado en responder al llamado, recordando una vieja promesa de “nunca más”, sin embargo, <i>La ayuda sobrenatural</i> aparece en escena, representada por Alfred, el mayordomo de Bruce Wayne, para suscitar el llamado a la aventura.
 ¿Señor?  Estoy recordando una promesa, Alfred.  - ¿Cuál es? - Nunca más.  Perdón por despertarte.  ¿Cuándo se afeitó? 	

La ayuda sobrenatural



En esta secuencia se identifican los elementos que caracteriza a “la ayuda sobrenatural” y sus funciones. De este modo se observa como el viejo Alfred, se encarga de ayudar a superhéroe, además de aconsejarlo de una manera y humor particular.

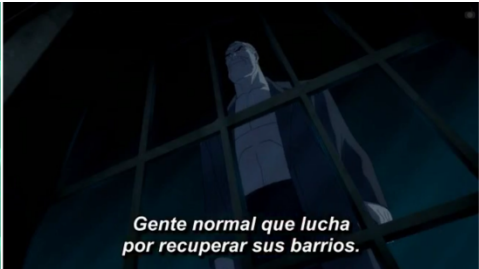
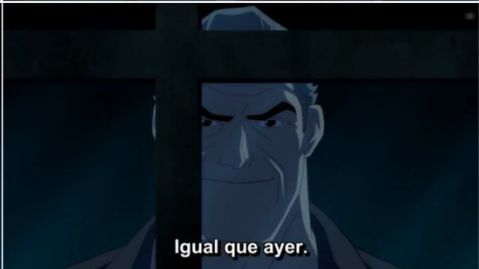
El vientre de la ballena



En esta secuencia se observa el tránsito del superhéroe, desde su mundo ordinario hasta las entrañas del “vientre de la ballena”, donde el superhéroe parece ser devorado por una fuerza desconocida, que al fin de cuentas, lo conducirá hacia el resurgimiento de “Batman”.

Superado por los males del mundo y el eco de su conciencia y destino, el superhéroe se adentra hacia su verdadera identidad, la de superhéroe.

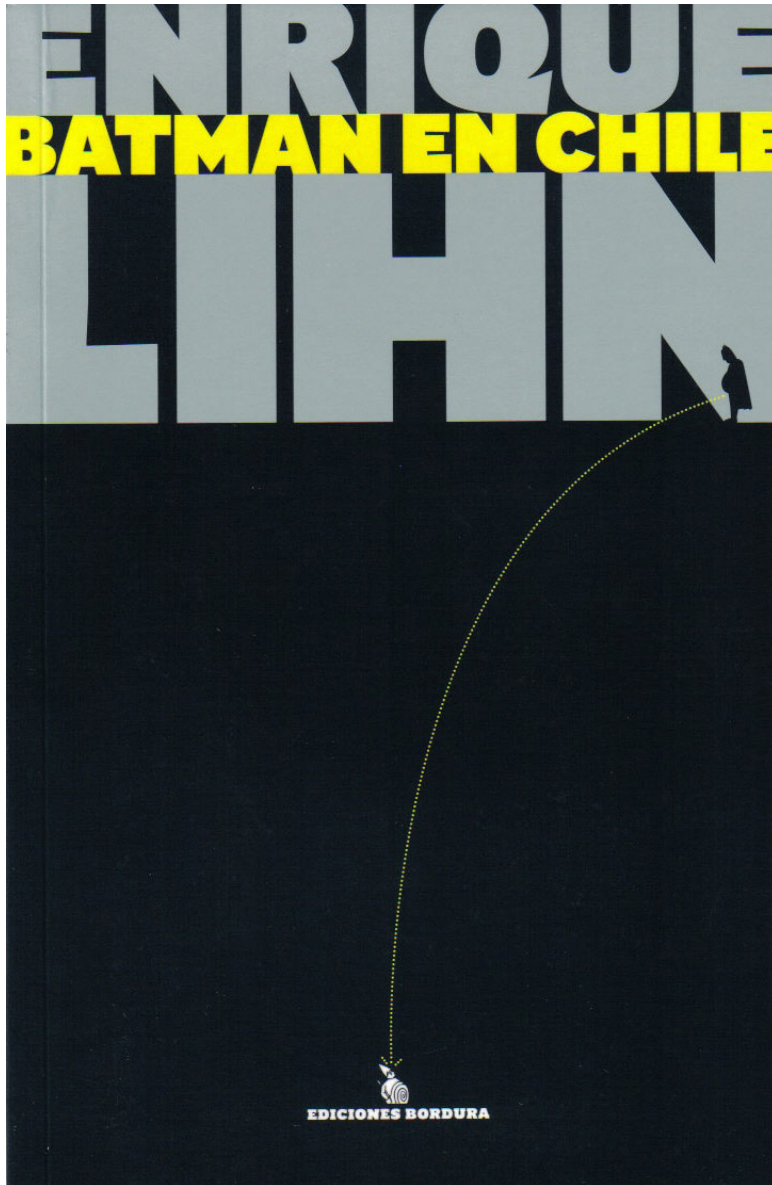
La gracia ultima	La siguiente secuencia, narra la última prueba del superhéroe en <i>The Dark Knight Returns Parte 1</i> , llevada a cabo con éxito y sin mayores dificultades.
 Los Mutantes están acabados. HIJOS DE BATMAN SONS OF THE BATMAN Esta es la nueva cara de la ley. Ha resultado. Tendrás que hacerlo solo. Buena suerte, Bruce.	En este caso Batman se enfrenta al jefe de los mutantes, luego de una emboscada. Después de una lucha a muerte con su enemigo, el superhéroe sale victorioso de esta última prueba, logrando el objetivo de convertirse en el jefe de la banda de criminales que azotaba Ciudad Gótica, controlando así, el crimen en la ciudad.

Libertad para vivir	Logrado el objetivo de <i>La ultima gracia</i>, Batman vuelve a ser el “amo y señor” de Ciudad Gótica. Permitiendo de esta manera, habitar los dos mundos de su personalidad o doble identidad, sin obstáculos. Como se demuestra en la secuencia, donde los propios criminales de antaño, se rigen bajo el control de Batman, constatándose, de esta forma, la supremacía del superhéroe por sobre sus enemigos.
 Proliferan los actos protagonizados por vigilantes inspirados por Batman.  Gente normal que lucha por recuperar sus barrios.  ¿Cómo se siente, señor?  Igual que ayer.  Los hijos de Batman no pronunciamos discursos.  - Actuamos. - ¿Batman?  Ciudad Gótica pertenece a Batman.  Cariño.	

Capitulo 4: el héroe hollywoodense.

Masculinidad y atletismo	En esta secuencia se demuestra las principales características que conforman al héroe hollywoodense, en este caso proyectado en el superhéroe de Ciudad Gótica, quien a pesar de su edad aun mantiene intacto su cuerpo atlético y masculino, donde es capaz de cruzar de un edificio a otro con impecable destreza y agilidad.
	

“Batman en Chile” de Enrique Lihn.



“En junio de 1973, en Buenos Aires, se termina de imprimir *Batman en Chile*, la primera novela de Enrique Lihn. En ella, Bruno Díaz –Batman- llega a Chile como comisionado del FBI para intervenir en la experiencia socialista de la UP. Viene solo; Robin, su confiado y colorinche socio en la lucha contra el crimen, ha partido poco antes a hacer lo suyo en Vietnam.

Justamente el fatídico Chile descrito en la novela por Lihn hizo que el libro pasara desatendido, para luego desaparecer de librerías, hasta hoy en que Ediciones Bordura lo reedita con prólogo de Roberto Merino, quien escribe: “En la medida en que uno avanza por las páginas de *Batman en Chile* se impone la

sensación de estar escuchando *formas de lenguaje*; es decir, más que la transparencia de la comunicación efectiva, se muestra aquí la opacidad de los signos. El narrador y los personajes hablan mucho, y lo hacen de una manera *visible*. El Chile visitado por Batman parece ser el reino de la cháchara.” (Contraportada)

Capítulo 1: los rasgos del superhéroe moderno.

1. La Identidad Secreta.

“En su experiencia, el superhéroe creyó estar desnudo; cuando en verdad solo se había arrancado la máscara” (47)

Este rasgo del superhéroe moderno, descrito por Fernández, en *Los Nuevos Superhéroes: ¿Feos, Sucios y Malos?* Acontece en *Batman en Chile*, luego de que el superhéroe enmascarado, se desprende de su máscara, en compañía de “*La subsecretaria de relaciones públicas, señorita Juana Sommers*” (13). En la descripción de la escena, el narrador de *Batman en Chile*, reflexiona sobre la verdadera identidad del superhéroe, de la cual considera, un producto estereotipado y moldeado bajo los atributos de una identidad de “superhéroe”. Es decir, la identidad que distingue al superhéroe, acabo por apoderarse de la verdadera identidad del hombre tras la “mascara”.

El rostro, de facciones excesivamente regulares, anónimo y algo pueril, parecía otra mascara desprovista de *verdadera* vida. En ella se había estereotipado una expresión de heroísmo demoniaco, pero esta especie de *terribilitá* superpuesta parecía, a lo sumo, el producto del esfuerzo físico de un acróbata acostumbrado, entre un número y otro, a sonreír a los espectadores, comunicándoles algo así como el descubrimiento de una fuente inagotable de satisfacción pública y privada. (47)

Más adelante en el relato, se describe el embargo de los instrumentos y antifaz sufrido por el superhéroe, por orden de la Ley. La ausencia de estos instrumentos, provoca una “despersonalización” en el superhéroe. Despersonalización que constata, una perpleja Juana Sommers, que finalizado su procesamiento, observaba por primera vez al “despersonalizado” superhéroe.

Luego volo hacia el Mercedes negro que aguardaba obviamente por ella, recuperado alli dentro el aliento mas una precaria sensacion de estabilidad; junto a un desconocido pefecto cuya asombrosa identidad con Batman lo dejaba todo que decear. (67)

- Me han expropiado mis instrumentos –murmuro, sombríamente, el ex hombre murciélago, sin darle la cara, de perfil, hablando consigo mismo- es la primera vez que esto ocurre por orden de la ley. Tuve que pagar una fianza para salir en libertad condicional, pero no pude convencer a esa gente en lo que respecta a la privacidad de esos aparatos de incalculable valor para mí. (67-8)

2. La amada.

El segundo rasgo alrededor del superhéroe, está representado por Juana Sommers, con quien Batman entablara una relación sentimental, que no estará ajena a conflictos, de los cuales el “hombre murciélago” no había estado acostumbrado.

Hasta ahora, su vida privada no interfería gran cosa en las historias en que se había envuelto en beneficio directo de la justicia. Solo lo suficiente para que una o dos mujeres –Unidas a él por el hilo de la acción, pero con las cuales no había tiempo para ir más allá de algunos besos

asépticos en las mejillas y de los abrazos que resultaban de alguna faena de rescate- insinuaran la posibilidad de un romance nunca desmentido pero jamás confirmado. (45)

No obstante, el superhéroe asumirá una atracción inusual sobre Juana Sommers, que lo llevara a descubrir sentimientos desconocidos, lo cual ratifica, que Juana Sommers representa a *La amada* dentro de esta historia.

Bruno Díaz descubrió que él era un joven sentimental. Hasta ahora solo había tenido tiempo para pensar en su humanidad por oposición al carácter bestial de algunos de sus antagonistas. (49)

Los sentimientos hacia Juana Sommers habían calado hondo en el corazón del superhéroe, más aun cuando Batman sospechaba, que Juana Sommers y Willie H. Morgan, habían tenido una relación mucho más que laboral, incitando en el superhéroe, el afloramiento de sentimientos que no había experimentado jamás.

Batman experimento una sensación de aislamiento y superfluidad. No sabía lo que eran los celos: constaba su existencia empírica como un peso intolerable aumentado por la ignorancia que le impedía reconocerlos. (52)

3. El compañero fiel

El tercer rasgo entorno al héroe, presente en *Batman en Chile*, está representado por Robin o coloquialmente conocido también como, el “Niño Maravilla”, de quien Batman reconoce una estrecha amistad, superando incluso los lazos afectivos que pudiera suscitar el matrimonio o la paternidad.

Un superhéroe piensa raras veces en las ventajas del matrimonio. Ni la jubilación ni la vejez le preocupan. Y con Robin, el habría podido evadir los impuestos de una paternidad normal, haciéndose de un compañero menor pero demasiado eficaz como para preocuparse de él en forma aprensiva. (45)

La amistad entre Batman y Robin, se estrecha aun más, al compartir ambos, la categoría de “Superhéroes”. Es por ello que el protagonista de *Batman en Chile*, evidencia su preocupación ante Willie H. Morgan, sobre la suerte que pudiera correr su *fiel compañero*, en la Guerra de Vietnam, enrolado en el ejército de Estados Unidos.

- Encantado señor Morgan-. La voz no reflejaba ningún estado de ánimo.
– Espero presentarle, en el acto, mis credenciales. En cuanto a Robin, es muy triste para mí, pero todo sea por la Libertad y la Democracia (...) Se ha enrolado voluntariamente en el ejército. Con destino a Vietnam. (16)

Los temores de Batman, sobre la suerte que pudiera correr su *fiel compañero* en Vietnam, se acrecientan y se reflejan aun más, en el sueño del superhéroe, que más que sueño parece ser una pesadilla.

Frente a Batman, avanzaba los restos del Niño Maravilla devorados por las abejas guerrearas del Vietcong, arrastrando una lanza de bambú y con un cuchillo atravesado en la garganta. En lugar de cara lucia el símbolo de los ángeles endemoniados: la máscara de la muerte, su propia calavera carbonizada. (103)

Otro aspecto interesante en la amistad que une a Batman y Robin, es una suerte de relación atribuida al “Complejo de Edipo”.

Así lo sintió también Batman haciendo un esfuerzo desesperado por despertar. Pues ese cadáver contagioso le había echado los brazos al cuello, mientras el no encontraba ninguna razón que lo obligara a aceptar esa prueba de afecto, excesivamente parecida a una prueba de fuego.

Como si todo fuera poco, el Niño Maravilla padecía de un complejo de Edipo. (105)

4. Las Armas letales – Tecnologías.

Por cierto que este es uno de los rasgos que más caracteriza al “hombre murciélago”, su notable equipamiento de tecnologías y armas sofisticadamente letales, queda demostrado en un momento del relato, en que Batman hace alarde de sus armaduras y tecnología, al confundir a sus dobles como robot.

Batman si lo sabía. En el seno de una sociedad preindustrial, evaluó técnicamente, pero con delicadeza, esto que para él era una concentración de androides fallidos que el dueño de casa le proporcionaba para su uso particular.

- Unos amigos –murmuro Morgan, algo corrido, abarcando a su personal con un gesto vago.

A Juana Sommers le ardían las orejas de indignación o de vergüenza ajena.

- Es claro - dijo Batman- copias sintéticas, muy amable. Entiendo que ustedes disponen de armaduras propias. *Afortunadamente* yo he traído un buen stock de autómatas. Guardaremos los suyos de reserva. (27)

5. Colosalismo (Fuerza sobrehumana – Superpoderes).

Este es otro de los rasgos que mas caracteriza al superheroe de Ciudad Gotica, su gran estatura, unido a un exelente estado fisico, han sido la clave para llevar a cabo innumerables combates y hazañas. Este colosalismo o fuerza sobrehumana se manifiesta cuando Batman, desciende con destreza desde un helicoptero, cargando en uno de sus brazos a Juana Sommers:

Este y no otro era, a todas luces, quien descendía como un acróbata por la cuerda de su trapecio, a la velocidad del rayo y portando, en uno de sus brazos, cogida por el talle, a la encantadora subsecretaria, desde la altura impresionante en que se balanceaba el helicóptero, hasta el parque de la escondida mansión señorial. (24)

Al mismo tiempo, el simple gesto de uno de sus brazos, es suficiente para infundir autoridad, inclusive a grandes distancias y dimensiones.

El personaje ordeno, con un gesto de su brazo enguantado –mientras con el otro depositaba en tierra a su compañera, como en una escena de ballet- que recogieran el cable; y el aparato continuó su vuelo rumbo a lo desconocido, haciendo caso omiso del itinerario ordenado por el dueño de casa. (24)

Otra instancia en que se manifiesta la presencia de este rasgo en el relato, se desprende de la reflexión de Willie H Morgan al observar por primera vez en persona al máximo superhéroe de Ciudad Gótica.

Trago saliva, parpadeo y carraspeo. Temía reincidir en su tartamudeo particular. A cincuenta metros de distancia, Batman, con su capa viva y flotante, su máscara de orejas movibles como las de un gato, sus botas de oficial nazi, sus guantes con aletas agresivas, el ideograma ovalado negro y amarillo, extendido sobre un tórax ancho como una mesa, la mandíbula prominente y simétrica, rayada tres veces por la boca y las comisuras; los bíceps y demás músculos del cuerpo exhibiéndose con una claridad meridiana y acromegalia como en una lección de anatomía dictada por el cuerpo de concentración; Batman, en suma, o era él en persona o no era absolutamente nadie. (25)

Esta evidente desproporcionalidad física, contrastaba sobre la figura de William H. Morgan, en el momento en que este, aguardaba sobre el superhéroe, quien se aproximaba a saludarlo.

Una comparación piadosa entre el anfitrión y la figura ideal que estaba a punto ya de estrecharle la mano, resultaba extremadamente desfavorable en lo que respecta al gran industrial, un individuo joven aunque ominosamente descuidado en cuanto a su estado físico, el de un alfeñiqui de cien kilos, todo lo contrario de un Verdadero Hombre como el que lo saludaba, lleno de confianza en sí mismo y en su sistema de tensión dinámica. (25)

6. La debilidad.

Este rasgo atribuido a Batman, se relaciona comúnmente con un aspecto etario. Sin embargo, como se verá más adelante, este rasgo se ramifica hacia otras esferas en el superhéroe posmoderno y, “Batman en Chile” no es la excepción, ya que por ejemplo, en el siguiente fragmento, el superhéroe en Chile, reconoce la debilidad a la que queda subordinado, en batallas más bien teóricas, para un hombre acostumbrado a la acción, como todo héroe o superhéroe, de la literatura clásica o hollywoodense.

Batman, acostumbrado tanto a triunfar en la polémica física como a servirse de pensamientos contundentes que sirvieran, sin más, de guía para la acción, se sintió oscuramente tocado en su talón del Aquiles. Recordó, por ello, una vieja máxima americana: “Los conflictos teóricos son un despilfarro de energías mentales”. (31)

Capítulo 2: los rasgos del superhéroe posmoderno

1. Límites borrosos entre héroe y villano

El temor a un romance que fuera capaz de abarcar por completo su vida y de y sus planes en Chile, develan en Batman, un rasgo exclusivo en el superhéroe de la posmodernidad, también llamado “superhéroe posmoderno” en la teoría de Fernández:

Era preciso retomar el hilo de la acción, poner a Juana Sommers en su lugar, hacerla desaparecer cuanto antes de esta nueva aventura, antes de que ella colmara todo el espacio disponible sembrándolo de dudas.

Hacerla desaparecer –repitió el superhéroe para sí mismo, mientras se paseaba de un lado a otro como un oso enjaulado- bajo el cuerpo de Batman.

Juana no perdía un solo detalle de estos movimientos atléticos, fascinada de pronto con la idea de que sería brutalmente agredida. (46)

Más adelante en el relato, este rasgo se intensifica en el superhéroe, al considerar reemplazar sus mejores recursos a otros más sofisticados a la hora de utilizarlos contra sus enemigos. En este sentido, se infiere que el superhéroe está dispuesto a utilizar la tortura contra sus adversarios, por ende, en el siguiente ejemplo, se estará en presencia de una de las características más brutales y radicales en torno al superhéroe posmoderno.

Lo que no veía Batman a su alrededor era la inminencia de un peligro que lo obligara a emplazar alguno de sus mejores recursos ordinarios, para que hablar de la Kryptonita Verde. Este tipo pertenecía obviamente a la horda de sus recientes perseguidores, un buen delantero.” (29)

Tal como se señalaba en la definición de este rasgo, la noción del Bien y el Mal o de héroe y villano se confunden o entremezclan, se diluyen. Esta siniestra ambigüedad, se constata en los últimos instantes del superhéroe en Chile.

No le importaba ya ni sus instrumentos ni el imposible regreso a Gotham City; ni Robin ni Clark ni otra cosa que integrarse –junto a sus hermanos de raza- en la Oficina de Operaciones Especiales para efectuar junto a ellos no importaba que canalla en cualquier parte del mundo deseaba encontrarse junto al teniente Lyndon, a Clay, a Richard, al mismo Burke. Salir, con un pasaporte especial, de la cárcel de Alcatraz; poseer a las criaturas en lugar de rescatarlas, hacerse tatuar los brazos en algún puerto dudoso; beber allí hasta caer borracho; orinar al pie de ciertos monumentos; desembarcar con los marines en las playas del Caribe; luchar contra las razas inferiores haciendo caso omiso del Bien o del Mal que ello pudiera significar a los ojos de la eternidad. Deseaba oprimir a los débiles y desautorizar a los poderosos por la prensa, enfrentándolos públicamente con un oscuro pasado; para reemplazarlos en la escala de poder. Empezar desde abajo –si así lo exigían las circunstancias- pero llegar al senado, a la Diplomacia, a la presidencia; dominar el sucio pero brillante mundo de los negocios. (162)

2. Los superhéroes pasan de ser modelos de nosotros a encarnar una amenaza.

Tras la llegada del superhéroe a Chile, en “Batan en Chile”, los principales diarios de la época, consideraban la presencia de superhéroe, una inminente amenaza para los intereses particulares que representan estas editoriales sobre la opinión pública. De esta manera, se describen puntos de vistas oficialistas y de oposición al Gobierno de Chile de la época, sobre los responsables de la presencia de Batman en Chile.

El Mercurio: - Basta ya. Somos muchos los que hemos venido siguiendo, en un mismo automóvil, la dirección capciosa, que desde el primer momento, ha tomado su conductor, de filiación comunista, con el beneplácito antidemocrático de la mayoría de sus ocupantes. Este artefacto se dirige obviamente al modesto retiro cordillerano de cierto ilustre representante de nuestras clases medias o intermedias, ligado por lazos filantrópicos a la empresa que me honro en representar. Esto es, se trata de incorporar una nueva pieza maestra a la maquina difamatoria montada en contra de quienes recusamos toda suerte de falsas imputaciones oficiales, en nombre de la elemental dignidad.

Clarín: -En otras palabras, paren para que baje este viejo carbón. Por lo demás, ¿quién lo obligo a treparse al carro? Solo los colipatos locos por el patín y los lacayos del imperialismo más pelusones no disponen de un automóvil o dos para los casos de emergencia, por si las moscas.

La Prensa: - Ese Batman es un enviado del comunismo internacional, que ha venido a Chile para desprestigiar a nuestro poderoso aliado del norte.

Puro Chile: -Ná que ver. Con todos ustedes se podría hacer una buena tortilla de huevos de oro. Batman es Batman, y que fue. Solo lo imaginario es lo real, eso lo hemos practicado nosotros antes de que lo escribieran en las murallas los pericos de la revolución de Mayo. Así conseguimos que triunfara el compañero en las elecciones, a punta de huevos y de imaginación; y gracias a él, por supuesto, ya a todos los compañeros, etcétera. A Batman en persona lo vamos a pillar chanchito en la casa de Willie, eso se huele. Y el que sea hombre, que no siga. (23-4)

En otra instancia del relato, el personaje Willie H. Morgan hace evidente su desconfianza sobre las reales intenciones que desea llevar a cabos el superhéroe en Chile, dejando entrever los límites diluidos que cruzan el bien y el mal en el superhéroe posmoderno en Chile.

Si este paquidermo atlético era un enviado de Washington, quería decir que allá no lo tomaban en serio o que había sido groseramente interpretado en cada una de sus delicadas exposiciones con respecto al mejor modo de liberar al país de la dictadura del proletariado.

No es que excluyera la posibilidad de asistir, desde su patriótico exilio, a una carnicería profiláctica que restableciese en Chile la libertad de opinión, el derecho a reunión, etcétera, pero tenía sobrados motivos para desconfiar de los sediciosos locales y, en definitiva, de la iniciativa privada en materia de contrarrevoluciones. (31)

No obstante, esta ambigüedad entre héroe y villano, no solo es constatable exclusivamente en los rasgos del superhéroe superhéroe, sino que también se encuentra, según la percepción del superhéroe, en un dialogo con Juana Sommers, arraigado en las entrañas de la sociedad chilena de la época.

- En este hermoso país, y lo digo sinceramente pensando en usted, las líneas divisorias son imprecisas. Desenmascarar a quienquiera que sea – usted sabrá perdonándome esta ruda expresión- es algo así como pretender pelar una cebolla arrancándole cada una de sus telas. (97)

Ella tendría que comprender que él no hubiera podido protagonizar aquí una de sus mejores hazañas. Desconcertado como lo estaba en un país que, según sus módicas observaciones – y ya había tenido más de alguna experiencia desagradable al respecto-, los pillos mismos que él había enviado a la cárcel lo defendían de la justicia.

Esto era un síntoma demasiado claro de que la ilegalidad y el desorden abarcaran, por igual, a los dos campos en pugna. En una situación así, la duda lo había convertido en estatua incapaz de una libre elección entre dos alternativas iguales. (98)

3. Los superhéroes pasan de ser los máximos defensores de la ley a encontrarse fuera de ella.

En el siguiente párrafo, se identifica el rasgo con toda su complejidad, ya que por un lado se reconoce la inmunidad y supremacía de Batman ante el cumplimiento de la Ley, y por otro lado se reconoce la incertidumbre de este factor cuando se encuentra más aun, fuera de las fronteras de Ciudad Gótica.

A diferencia de lo que ocurría en Ciudad Gótica, aquí no había nadie fuera de la ley; nadie a quien el hombre murciélago pudiera ponerle impunemente la mano encima, sin correr el peligro de ser condenado el mismo por infracción a Ley de Seguridad Interior de Estado. (36)

De igual manera se constata este rasgo en otros personajes que actúan alrededor de Batman, como es el caso de Willie H. Morgan, al que un doble de Batman en hile, califica como un “pillo”, es decir, un villano que actúa fuera de la ley.

- Oiga, deme solo diez minutos de su tiempo y le explicare quien es usted, quienes somos nosotros, que pasa en este país porque el futre ese Morgan lo está informando mal al respecto. ¿No sabe usted que ese pillo se encuentra prácticamente fuera de la ley?
- “Ante la expresión “fuera de la ley”, los reflejos condicionados de Batman crisparon su acerada musculatura; pero no podía confiar en un desconocido, aunque a decir verdad, también Willie Morgan era un desconocido para el cómo lo eran todos, en suma, a la distancia incalculable a que se encontraba de Ciudad Gótica, en un país extraño, profundamente ambiguo y sospechoso.”(28-9)

En otro momento de *Batman en Chile*, el superhéroe enmascarado, supone llevar a cabo su ataque a la policía nacional, aunque ello significase asumir los riesgos de situarse al margen de la Ley.

- ¿Debo suponer que la policía nacional ha caído también en manos de los comunistas y que yo debo atacarla?

-Ni lo uno ni lo otro –respondió el guía, adelgazando la voz de una manera enfermiza.” (31)

Sin embargo, este doble deambular entre las fronteras que separan la Ley de la ilegalidad, son motivo de sospecha que alertaba Willie H. Morgan en su reflexión acerca de los planes del superhéroe en Chile.

Un escándalo que pudiera asociarse a su persona y la revolución constitucional lo pondría al margen de la ley, nacionalizando cada una de las empresas que aun lograba controlar. Disponiendo de cuantiosos capitales, pero solo y solo en el extranjero, su influencia local quedaría onerosamente disminuida; y el mismo podría verse obligado a aceptar como un mal negocio la defensa de la propiedad privada, incurriendo así en una contradicción insostenible. (31)

Más adelante en el relato, en que se denota la evidencia de la problemática que conlleva este rasgo en el superhéroe, se produce en el momento en que Willie H. Morgan analiza el mejor método que debería asumir el superhéroe en Chile, a riesgo de perder su libertad.

Una de estas era permitir que su acompañante desencadenara con algunas acciones aisladas, por r exitosa que fueran, un nuevo proceso por infracción a la Ley de Seguridad del Interior del Estado, en que el mismo se vería envuelto; la otra lo esperaba allí en el sótano, donde unos cuantos fracasados (habían ido demasiado lejos y sobre todo sin éxito, en el uso del derecho de crítica al Gobierno) le exigieran que asumirá, en complicidad con ellos, la tarea patriótica de defender la libertad por sobre toda otra consideración subalterna; tarea que incluía ahora, a pesar del apoyo moral de la Suprema Absolución, la de cargar con la sombra del Ilustre Asesinado, pesada como una losa.(32)

En última instancia en que se evidencia la presencia de este rasgo en el superhéroe, ocurre luego de que Batman es obligado por la justicia chilena, al requisamiento de sus instrumentos que le son indispensable en su labor de superhéroe, por consiguiente, en el desenvolvimiento de su labor en Chile.

- Me han expropiado de mis instrumentos –murmuro, sombríamente, el ex hombre murciélago, sin darle la cara, de perfil, hablando consigo mismo- es la primera vez que esto ocurre por orden de la Ley. Tuve que pagar una fianza para salir en libertad condicional, pero no pude convencer a esa gente en lo que respecta a la privacidad de esos aparatos de incalculable valor para mí. (67-8)

4. La debilidad

Como se señalaba anteriormente, este rasgo es uno de los más radicales en la prolongación del superhéroe posmoderno, en este caso se presenta cuando Batman ha sido despojado de sus instrumentos y obligado a dejar la chapa de superhéroe, en un momento crucial para la aparición en escena del superhéroe en Chile, cuando su *amada*, Juana Sommers, se adentraba peligrosamente en el mar.

Era un capricho que podía necesitar el viejo heroísmo del hombre murciélago, pero que Bruno Díaz –un hombre sin instrumentos- tendría acaso que cumplir como un vulgar salvavidas de oficio, poco ducho en materia de olas. (115)

Incapaz de salvar a nadie, el superhéroe avanzó melancólico sobre la pesada arena, orillando la playa, en un estado de “debilidad”.

Nada de todo eso pertenecía al futuro. El hombre sin instrumentos, indeciso en cuanto al rumbo a seguir como era ya su costumbre, avanzo pesadamente algunos pasos por la playa que, hundiéndose bajo su sobrepeso, le inundaba los zapatos. Un gigante con pies de arena. (120)

Aunque también, este amor por Juana Sommers, había conducido al superhéroe a acciones vacilantes en momentos cruciales para imponer su rectitud y autoridad:

Batman lo sabía, Jamás sería presidente electo después de tales excesos de debilidad; pero la invencible concupiscencia arrastraba su bandera por el polvo. O bien su amor por Juana solo era comparable, en su intensidad, con su odio hacia los comunistas, y deseaba destruir a cualquier precio su frigidez, poniendo en ello ahora un celo por completo ajeno a los destinos de Gobierno Federal pero tan impetuoso como el de la John Birch Society. Tascando el freno, reteniendo el aliento, hasta que no pudo más. (50)

Finalmente se puede encontrar la presencia más radical de este rasgo en el superhéroe, precisamente al final del relato, cuando el superhéroe en Chile es abatido por certeros disparos, que arrojaron su cuerpo inerte al mar. De esta manera se puede constatar que la muerte no es ajena en el superhéroe posmoderno en “Batman en Chile”.

Y, gatillando repetidas veces su pistola, agujereo el pecho del atleta; eso que alguna vez había comparado irónicamente Juana con el escudo que protege a los ancianos y a los débiles.

Por un instante aun, el moribundo permaneció sentado en la borda, aferrado a ella con ambas manos, con sus poderosas piernas abiertas.

La muerte venía como una droga que le hubieran inyectado para hacerlo nacer a la oscuridad sin fondo de la vida; y de esas heridas circulares no brotaba nada. Al dejar caer por fin su cabeza, Batman pareció querer escudriñar a través de esos agujeros.

Con el caño de la pistola aun humeante, Claxon empujó delicadamente el enorme cuerpo sedante y monolítico que no perdió su postura al caer por la borda.

El resto de la tripulación se asomó para verlo hundirse –como si a pesar de su volumen nunca hubiese sido especialmente pesado- lenta, pero muy lentamente en las profundidades del mar. (165)

Capítulo 3: superhéroe y política.

El superhéroe y su implicancia política no está exento en *Batman en Chile*, al contrario, en este relato se puede encontrar más de un momento donde se manifiesta este rasgo descrito por Eduardo Hernández Cano. Como el que se señala a continuación, en el cual Willie H. Morgan reflexiona sobre la implicancia política del Superhéroe de Ciudad Gótica.

¿Quién era, de donde venía y adónde iba?

Explicaciones al canto. Por algo él había estrechado personalmente la mano de John Kennedy, el protector de los pobres y el salvador de los ricos. (31)

En otra escena del relato, el superhéroe se muestra interesado en saber los planes del gobierno estadounidense, respecto a cómo liberar a Chile del socialismo. Eso sí, no para interferir en dichos planes, sino para encontrar claves para su correcto accionar. Sus interrogantes van dirigidas a la subsecretaria de relaciones pública, señorita Juana Sommers, ratificándose de esta forma las implicancias políticas del superhéroe:

Lo que deseaba conscientemente era hacerle alguna preguntas y recibir de ellas –más que un informe secreto sobre la real y verdadera estrategia de la Casa Blanca contra este país que caminaba, de modo tan desconcertante, hacia el socialismo- una luz en cierto modo mágica que, como la del anillo de piedra verde, disipara las dudas que lo asaltaban insidiosamente después de su entrevista en el sótano con los libertadores de la Patria, discrepantes entre ellos, y que, para su desconcierto, solo le recordaban una parvada de pillos. (39)

Sin embargo, dicha implicancia política en el superhéroe, va mucho más allá que ciertas relaciones aisladas, como se observa en el siguiente ejemplo, el superhéroe se muestra interesado en ocupar personalmente el cargo de Presidente de la República.

Batman lo sabía, Jamás sería presidente electo después de tales excesos de debilidad; pero la invencible concupiscencia arrastraba su bandera por el polvo. O bien su amor por Juana solo era comparable, en su intensidad, con su odio hacia los comunistas, y deseaba destruir a cualquier precio su frigidez, poniendo en ello ahora un celo por completo ajeno a los destinos de Gobierno Federal pero tan impetuoso como el de la John Birch Society. Tascando el freno, reteniendo el aliento, hasta que no pudo más. (50)

Del mismo modo, en otro momento del relato, el superhéroe reitera su deseo de llevar a cabo una vida política, pero una vez lejos de Chile, donde su vida, a esas alturas, corría serios peligros:

(...). Empezar desde abajo –si así lo exigían las circunstancias- pero llegar al Senado, a la Diplomacia, a la Presidencia; dominar el sucio pero brillante mundo de los negocios. (161-2)

Quería nacer, desarrollarse, vivir y morir en la Ley de la Gran Sociedad Libre, participando de su expansión ilimitada o si se daba el caso de su

declinación ilimitada; y que la descomposición y la muerte no pudiera sorprenderlo ya como la de Juana. Una muerte ni siquiera libremente aceptada pero al menos comprendida y querida, como la de ella. (162).

Capítulo 4: la aventura del héroe.

1. La llamada a la aventura.

Al comienzo del relato, se puede constatar este primer escenario, cuando un agente de la CIA, anuncia a Juana Sommers, la llegada del superhéroe a Chile.

- Exacto. Bruno Díaz acaba de llegar a Santiago preguntando por usted, y no quiere tratos con nuestro servicio. diferencias en los presupuestos que no han sido resueltas en el Senado. Pero, como usted comprenderá, sería catastrófico que el insistiera en pedir un taxi. (Lihn, 13)

En otra instancia del relato, se observa por primera vez, el temor del superhéroe de llevar a cabo con éxito su empresa en Chile, un territorio desconocido, donde comenzaba a sufrir serios reveses.

La nieve enmascaraba a ese gigante de piedra del color del murciélago. Batman se sentía ligado al paisaje, tanto por razones metafóricas cuanto por el común denominador de una especie de lejanía. Sospechaba ya que en este último rincón del mundo su brillante trayectoria iba a sufrir un serio revés, por alguna razón difícil de precisar para un superhombre de acción como él, en realidad poco entrenado en las sutilezas de la retórica. (38)

Al transcurrir el relato, el representante en Chile de la Gran Sociedad Libre (Estados Unidos), W. H. Morgan, hace un llamado, en un encendido discurso, sobre la necesidad de actuar en nombre de la potencia del norte, inclusive mas allá de sus fronteras, justificando de esta manera la presencia del superhéroe en la nación austral sudamericana:

- En la actual situación –expreso este- solo Norteamérica puede rectificar el error de interpretación en que ha caído nuestro desdichado país con respecto a la democracia. Solo ella puede salvar a la madre y matar al monstruo que bulle en sus entrañas, no importa que ambos sean violentados en este trance. Solo los Estados Unidos pueden practicar esta operación, y si alguna vez estuvo en deuda con nosotros, nos convertiremos en sus eternos deudores. Y si es dentro de ese gran país donde se garantiza por completo el éxito de tal operación lo lógico sería que, en nombre de un interés nacional bien entendido, confundiéramos nuestras fronteras con las suyas. (57)

Más adelante en el relato, Morgan, ratifica la idea imperialista señalada anteriormente, y enfatiza en el hecho de disponer de las armas suficientes para enfrentar a cualquier enemigo en la empresa llevada a cabo en Chile y en otros lugares del mundo:

- No, señores –desde el elevado plano de abstracción en que se hallaba, Willie Morgan creyó ver acercarse nuevos asambleístas a la carrera, olvidado de la policía, en alas de la retórica-, hay que lidiar contra las

fuerzas de la subversión, donde quiera que sea, y la Gran Sociedad Libre está preparada para hacer la guerra en todo el mundo. Porque, felizmente, Chile no está solo. Y no estamos *solo* en Chile. (58)

Sin embargo, no solo se constata este escenario en un plano netamente físico o terrenal, sino también se constata a través del sueño del superhéroe.

Soñó que despertaba en Ciudad Gótica, de una pesadilla de la que no logra acordarse, relacionada con un país llamado Chile y con su lucha contra el comunismo. Todo eso tan lejano como el más remoto de los planetas. (102).

Pero no, la Baticueva apareció ante su vista. Escucho una vez más el sonido cantarino del agua de un río apto para la pesca del salmón, la pesca del salmón, la práctica de la verdadera amistad, y sobre la hierba ribereña, para una partida de ajedrez. (102)

La condensación de su mundo, en una palabra, entre una y otra de sus mejores hazañas.

Batman iba a lanzar un grito de horror por primera vez en su vida, pero retuvo esta primicia, previendo que ese grito lo despertaría de un sueño del que esperaba, a falta de toda otra información, obtener una noticia sobre el muchacho prodigio transmitida desde el inconsciente individual y/o colectivo. (103)

2. La negativa al llamado.

En un momento del relato Batman, profundamente ofuscado por la pérdida de sus instrumentos, encuentra esperanza en el anhelo de abandonar sus planes en Chile y volver a Ciudad Gótica, al confort de su Baticueva. No obstante el Gorila, un viejo y reconocido adversario del superhéroe, que ahora colaboraba en su empresa privada, intenta persuadirlo en abandonar esa idea. Constatándose de esta forma, el rescate del mundo exterior, que caracteriza este escenario.

- Lo único que deseo –rugió Batman- es regresar a Ciudad Gótica.
- ¿Y por qué no al paraíso, señor Díaz? –contesto dulcemente el Gorila, clavándole a su interlocutor una mirada casi límpida de sus ojillos azules, a través del retrovisor. –El Estado del Mundo nos obliga a una puntillosa legalidad en lo que se refiere al gobierno chileno. Usted debe permanecer en este hermoso país hasta que se restablezca su condición de ciudadano norteamericano estable y digno de confianza. En caso contrario comprometería el prestigio de la Gran Sociedad, en una situación delicada. No soy yo quien se lo pide a título personal. El Derecho y el Orden se lo exigen, Batman. Y recuerde –terminó el Gorila con un aire soñador, como si alguna vez el también hubiera tenido que renunciar, entre uno y otro crimen, a un lujo del espolio y de la fantasía. –No hay paraíso. (70)

Otro ejemplo donde se puede constatar “La negativa al llamado”, se produce cuando el superhéroe, en un estado de sueño y vigilia en su habitación, añora el regreso a su ciudad natal. Evidenciándose de esta manera, que el superhéroe en Chile, se rehúsa a continuar con su tarea o aventura en territorio chileno.

Su negativa de último momento –quizás una certera improvisación suya-, la de rehusase a compartir con Batman, bajo ese techo, la cámara nupcial, parecía haberla perjudicado en una primera etapa. Pues el dueño de casa no se sintió obligado hasta más adelante a reparar en su existencia, concentrando su atención en el fantasma del superhéroe. Este, a juzgar por su melancolía ubicuidad, parecía buscar allí, desesperadamente, el acceso al país de la fantasía donde reina el espíritu. O una puerta de marfil y de cuerno detrás de la cual, por un milagro del azar, se encontraría otra vez en Gotham City. (109)

3. La ayuda sobrenatural.

A pesar que este escenario está representado por otro personaje en este relato, de igual forma se manifiesta en otros personajes que asumen las características de “La ayuda sobrenatural”, de tal modo, tanto Willie H. Morgan como Juana Sommers, sirven de consejeros y guía, en un momento del relato, para el superhéroe.

- ¿Debo suponer que la policía nacional ha caído también en manos de los comunistas y que yo debo atacarla?
-
- Ni lo uno ni lo otro –respondió el guía, adelgazando la voz de una manera enfermiza. (31)

No bien habían terminado de retirarse los conjurados, con un ruido minino de sables, precedidos por el dueño de casa, el cual trataba de inculcarles la necesidad de incognito, haciéndolos salir por un laberinto de emergencia, Juana Sommers señaló a Batman otra salida igualmente secreta. (35)

Como define el autor, dicha ayuda puede ser representada de diferentes formas y aspectos, pero siempre se define como un personaje que representa lo sobrenatural o mágico. En este sentido, es que el superhéroe, busca en Juana Sommers una “luz mágica”, que le ayude a definir sus planes en Chile.

Lo que deseaba conscientemente era hacerle algunas preguntas y recibir de ella – más que un informe secreto sobre la real y verdadera estrategia de la Casa Blanca contra este país que caminaba, de modo tan desconcertante, hacia el socialismo- una luz en cierto modo mágica que, como la del anillo de piedra verde, disipara las dudas que lo asaltaban insidiosamente después de su entrevista en el sótano con los libertadores de la Patria, discrepantes entre ellos, y que, para su desconcierto, solo le recordaban una parvada de pillos. (39)

En otro momento del relato, tras las palabras W. H. Morgan, el superhéroe en Chile, creyó ver un “acertijo” que le conducía a clarificar sus planes o línea de acción en Chile.

En los ojos afiebrados del orador cuyo escaso cabello flotaba al viento, Batman vio dibujarse un acertijo que, de alguna manera, le abría –por una vía para él inesperada- un recto camino para la acción. Mientras que Juana veía flamear detrás de esa cabeza súbitamente sublimada, la gran bandera invisible, como en una fiesta de graduados. (58)

Según lo definido por Campbell, este estadio, se representa por lo general con personajes ancianos, que servirán de amuletos o de guía en “la aventura del héroe”,

tal es caso de la Vieja Dama, que en *Batman en Chile*, encarna el personaje anciano que dará vida a este escenario.

Sin darles la cara, una vieja dama que sacaba allí su solitario sentada a una mesita de noche, les hizo un gesto con una mano profusamente enojada, invitándolos a tomar religioso asiento. (74)

En el siguiente ejemplo se constata toda la dimensión que encarna este personaje, quien sirve de guía para el superhéroe y Juana Sommers a través de la Casa Señorial de Mincho.

- Vamos –dijo la anciana señora- Mincho quiere verlos. Y, como si los nuevos huéspedes fueran dos señales de asentimiento, se hizo seguir por ellos, sin más comentarios, doblándose en dos –cuan larga era- al franquear una puertecilla que daba acceso a otro cuerpo del edificio, reservado a los invitados de honor.

Caminaban por una larga galería de primitivo aspecto pero de factura perfecta, como o el corredor de un castillo reconstituido del podrido reino de Dinamarca.

En los ventanales que lo franqueaban, parecidos a gigantescas troneras, el reflejo de las antorchas luchaba con la noche cerrada cuyos brazos de pulpo se introducían allí, tanteando ese corredor que la provocaba con su orgulloso anacronismo.

Al llegar al cabo de la galería que se ramificaba en múltiples ángulos, la Vieja Dama guio a la pareja a través de un buen número de antesalas cuyo mobiliario tomaba oscilantes y fantásticas formas bajo el reflejo de las antorchas, como animado por un sombrío foco de vida; y, abriendo una última puerta, los introdujo en el meollo de esa crujía, en lo que parecía ser el recinto absolutamente privado que uno ve cuando sueña que despierta de una pesadilla, en su impropio dormitorio. Uno de esos lugares metafísicos que suelen describirse, por aproximación, como una especie de pirámide. (76)

En el siguiente ejemplo se evidencia el elemento de “sabiduría” que caracteriza de igual forma al personaje que encarna “La ayuda sobrenatural”.

Desde el sombrero de la Vieja Dama brotó una risita aguda, la del búho, el ave de la sabiduría que se deja escuchar después de la puesta de sol. (112)

La risa del búho se dejó oír como si volara ahora un poco más lejos, en las cercanías de Minerva. (112)

Finalmente es la propia Vieja Dama, quien hace alarde de su misticismo y su imprescindible ayuda:

- Falso de falsedad absoluta –corrigió la Vieja Dama, con la voz velada por el sombrero-, el deporte es una pasión como cualquier otra. Además, ella se cuidaría mucho mejor si no fuera porque está atravesando un periodo difícil de su vida. Pero en tu casa, Mincho, únicamente yo me he preocupado por ella. (115)

- Y no veo porque razón me retienes en tu casa. Somos vecinos, pero a Dios gracias, no tengo por qué hacerle un favor a nadie como o si fuera yo el que se lo estuviera pidiendo. Esto es un caos. Prefiero el espiritismo. Siempre he pensado que la salvación esta en el espiritismo. (116)

4. El cruce del umbral.

Este estadio de “la aventura del héroe”, se caracteriza por la incertidumbre o temor que afecta al héroe, en el cruce de este primer umbral. Como se aprecia en el siguiente ejemplo, cuando el superhéroe en Chile, lo invade el temor llegado el momento del enfrentamiento con sus enemigos.

El hombre murciélago anhelaba un enfrentamiento con los pillos, solo que una especie de escepticismo sutil empezaba a hacer presa de él con respecto a la posibilidad real de ese enfrentamiento. (35)

El silencio que reinaba en la sala era de tal modo sepulcral que Batman y Juana lo rompieron estruendosamente al penetrar en puntillas, sobre un terreno afelpado, al interior de uno de los palcos, abierto como una postula justamente encima del escenario. (74)

En otro punto del relato, se constata claramente, lo complejo que significa para el superhéroe el ingreso a una tierra desconocida, de la cual comenzaba a evidenciar una cierta hostilidad.

El recuerdo de tales excesos y de su condición de auxiliar relativamente pasivo en esas boberías, torturaba la memoria de Batman por partida doble, haciéndole ver en el espejo de su pasado el principio de su degradación heroica sin que le fuera dado lamentar su ingreso a una tierra incógnita para él, pero donde empezaba a pagar el precio de la verosimilitud con una repugnancia creciente hacia todo lo que fuera sencillamente imposible. (91)

5. El vientre de la ballena.

El siguiente escenario se refleja luego de que Batman encontrara un admirador inesperado en su estancia en Chile, provocando en el superhéroe el resurgimiento de su vigorosidad y autoestima, devolviéndolo de la oscuridad a la luz de sus convicciones, en este sentido, esta imagen metafórica encuentra su analogía sobre lo que apunta este escenario en la aventura del héroe.

Este repugnante gesto de familiaridad desconcertó a Batman, quien, en lugar de masacrar a su interlocutor, se arranco violentamente los anteojos confirmando su identidad, recuperando la confianza en sí misma y en su sistema de tensión dinámica.

Su mirada expuesta a la luz lo restituyó al mundo exterior como si hubiera emergido de una habitación oscura y caldeada, en una calle tortuosa del Medio Oriente. (121)

6. El camino de las pruebas.

Luego de la llegada del superhéroe a Chile, es conducido a través de un helicóptero rumbo a la casa de Willie H. Morgan, sin embargo, es perseguido por un grupo de reporteros, quienes a toda costa, desean saber todos los pasos del superhéroe en Chile.

Batman y Sommers sobrevuelan la ciudad a gran altura, perseguidos por un grupo de ágiles reporteros que no consiguen mantenerse en la pista de esta noticia. Las discrepancias ideológicas entorpecen aun más la persecución, mientras el héroe, el cual no ha comprendido la necesidad de rehusarse a una entrevista de prensa, se inclina por ello a creer que es preciso entrar en acción contra una parvada de pillos.

Batman: - Créame, señorita Juana, no acostumbro a huir cuando me persiguen unos pillos, ni menos aun en un helicóptero. Dispongo de alas propias y no he olvidado traer mi cinturón de antigravedad. (21)

A punto de finalizar el relato, Batman toma valor y se decide ayudar a una niña que colgaba desde lo alto de una casa, luego de ser perseguida por unos villanos, que deseaban abusar de ella. Sin embargo, el superhéroe sin instrumentos, decide entrar en acción, en la que sería la última y la primera prueba que llevaría a cabo con éxito en Chile.

Entonces Batman, a solas, sin testigos, entro por fin en acción como en sus mejores tiempos, ahorrándose incluso el célebre comentario:

¡En momentos de grandes apuros, ahí está Batman!

Con solo dos balustres que arranco de la baranda, a título de instrumentos en los bolsillos, trepo el techo –sirviéndose de esos objetos como de cuñas- en una verdadera exhibición de acrobacia, escalando esa montaña calada sin ayuda de los pies. Con la sola fuerza de sus brazos poderosos.

Creyéndose nuevamente acosada por u pillo, la muchachita grito en lo alto, con riesgo de su vida, mirando a Batman por encima del hombro como si fuera a caer en las fauces de un monstruo. (152-3).

7. La reconciliación con el padre.

Este escenario se describe como aquel donde el héroe encuentra regocijo en la mujer, que representa a la figura materna. Dentro del relato *Batman en Chile*, la figura femenina o maternal, está encarnado por Juana Sommers, que como se describe en el siguiente ejemplo, será este personaje, por quien el superhéroe, volverá a reconciliarse con la figura paterna, ya que este tomara su lugar.

Así, mientras detrás de una pantalla transparente ella preparaba un coctel d su especialidad, Batman se acomodo en una actitud algo fetal, envolviéndose en sus alas como en una manta, en un sillón suspendido del tamaño y la forma de un huevo del ave Roc, imprimiéndole a este, con la punta de un pie, el balanceo de la cuna de un pionero, meciéndose, fuera de tiempo, en el lugar apropiado. (37)

Quizá debía de mirar a la cara a la joven, pero le pesaba –otra sensación nueva, inquietante- su propia superhumanidad exageradamente atlética.

Miro, en cambio, el cuerpo de Juana clavado a su lado como una estaca y le pareció ver el rostro de un ídolo, algo parecido a una máscara que lo observaba desapasionadamente con sus ojos abultados, por el frío agujero de su nariz. (40)

Sin embargo, en otro momento del relato, se aprecia como la figura del padre, se refleja en Willie H. Morgan, de quien Juana Sommers, encarnando la figura materna, siente el deseo de volver a poseer, luego de su infidelidad con el superhéroe enmascarado.

Willie Morgan se parecía en todo a cualquier efigie de alguno de los ilustres hombres de América. Este tardío descubrimiento era conmovedor y mortificante para ella.

Juana reprimió con dificultad su deseo de abrazar y besar a ese superagente extraordinariamente secreto, con el cual había tenido el privilegio de mantener las más íntimas relaciones, acercándose –sin saberlo ni por ello disfrutarlo– a su ideal americano.

Junto a Morgan, Batman no era más que un objeto manufacturado, un producto de exportación. Juana no se perdonaría nunca el haberlo preferido en un momento crucial, al gran hombre de las Bahamas. ¡Y en sus propias habitaciones privadas! (58)

En la idea conceptual que caracteriza este estadio, es decir, la idea de que padre y madre se reflejan el uno del otro, se puede constatar en el siguiente ejemplo, donde Batman reconoce en Juana Sommers “una especie de androgenismo”, difícil de disimular.

El molde de esa ausencia funcionaba a su lado como una bomba aspirante que lo ablandaba y absorbía, haciendo del proveedor de ectoplasma: el elemento de una materialización que le restituiría a Juana, para convertirlo, de seguir las cosas así con los peores auspicios, en una especie de andrógino, mitad Batman y mitad Juana. (93)

8. La mujer como tentación.

En este estadio, el héroe enfrenta la figura femenina, intuyendo su poder aglutinador y destructor. Este estadio en *Batman en Chile*, queda de manifiesto en la compleja relación que mantiene el superhéroe con Juana Sommers, de quien el héroe se inquieta por su carácter intelectual, que se impone en él, quien es “un hombre de acción”.

El héroe, avanzando hacia ella con paso firme aunque íntimamente vacilante, por lo demás lleno de elasticidad, cifraba una cierta esperanza –contra sus apensiones de guerrero– en la actitud en que ella lo esperaba: algo varonil, rígidamente sentada sobre sus talones; como si en lugar de seducirlo practicara un ejercicio yoga de respiración artificial. (38)

La respiración del encapuchado de orejas móviles –normalmente un superaliento controlado– se había alterado, en cambio. Temía, no obstante, que la atracción que ejercía sobre su nueva amiga fuese de naturaleza intelectual, mas una dosis de sentimentalismo insólito en él, productos ambos quizás de una común nostalgia de la Gran Sociedad

Libre, compartida en el último rincón del mundo, sobreexcitada por un fondo musical ad hoc. (38-9)

Hasta ahora no había sido, ignorándolo, otra cosa que un símbolo fálico. Ahora, sin saberlo –pero tomando la mano que lo auscultaba, la desplazo hacia el cinturón de antigravedad- su compostura simbólica cedía terreno a los impulsos de un hombre de carne y hueso. (41)

Tuvo que supercontrolarse para no dar rienda suelta a estos impulsos que una de las mejores tradiciones americanas imputaba a los espíritus animales. (41)

Esta fuerza destructora, que encarna la figura femenina también se asemeja al mito bíblico del “fruto prohibido”, en el cual el narrador de *Batman en Chile*, realiza una comparación, de acuerdo a la tentación que ejerce en el superhéroe, “la subsecretaria de relaciones públicas, señorita Juana Sommers”.

En cambio cogió, impensadamente, uno de los frutos que le ofrecía la serpiente, significando con este gesto bíblico que cedería a la invencible concupiscencia en cualquier momento, obsedido por la necesidad de escapar al relativo ambiente, aun a riesgo de remontarse a los orígenes de toda ciencia. (41)

En otro párrafo del relato, es posible constatar nuevamente, como la figura femenina, encarnada por Juana Sommers, sobrepasa los límites del superhéroe, en una lucha ideológica, de la que no estaba acostumbrado y prefería evadir.

No se había desprendido aun de la emoción de ver y palpar al superhéroe cuando ya, conmovida en su sensibilidad femenina adoptada, para neutralizarla, una actitud feminista; ternándose con él en una desesperada lucha ideológica, golpeándolo allí donde quizás las instrucciones prohibieran estrictamente hacerlo, en uno de esos esplendidos flancos débiles que ese mito americano presentaba sin ninguna ostentación, casi con la humildad de un buen salvaje; pero también con la dignidad de una pantera que no se dejaría punzar impunemente, más allá de cierto límite. (43)

De igual forma, aquella posesión que ejercía de manera destructiva la figura femenina en el superhéroe, se manifiesta en la tentación incontrolada que suscita, en este caso, Juana Sommers en *Batman en Chile*.

Era la hora del coctel. Desde la glorieta del casino que dominaba la playa, Batman –un solitario en sociedad- diviso a Juana al tiempo que ella se ponía enérgicamente de pie, ofreciéndole sin proponérselo el breve espectáculo de la terrible Belleza Americana. (110).

Siempre con los ojos fijos en Juana –la muchacha se había lanzado ahora, en una carrera más o menos frenética, hacia la línea de la rompiente- mientras se llevaba a los labios, con desgano, su coctel de medida, Batman envidio al crepúsculo de desarrapados yippies que en esa oportunidad acompañaban a la muchacha, desparramados indolentemente sobre la arena como montones de hierba. Esperándola para hacerla entrar en un círculo mágico. (111)

9. El encuentro con la diosa.

Este escenario conforma la unión o matrimonio entre dos personas, que significa para el héroe, la recompensa mística luego de haber superado las dos etapas o estadios anteriormente señalados. En este caso, es el propio Batman, quien hace énfasis de este escenario, en un dialogo con un personaje llamada Olivia, con quien había empezado a sentirse atraído.

- La respuesta es afirmativa, desde luego –dijo el- porque una verdad fundamental de la experiencia humana, es que el eros nos impele a trascendernos, a saltar las barreras del yo, a unirnos con otra persona en una relación que nos descubre nuestra propia y verdadera forma de consumarnos. (100-1)

10. La gracia ultima.

El siguiente escenario en *Batman en Chile*, lo encontramos en el momento en que el hombre murciélago, realiza con éxito su primera y última gran prueba como superhéroe u “hombre de acción” en Chile. La situación corresponde al rescate de una niña, quien colgaba de un edificio, luego de ser perseguida por unos “villanos”, en ese momento, el superhéroe sin instrumento, decide entrar en acción, logrando con éxito, “la gracia ultima” de esta prueba.

- No temas –dijo él. –Soy Batman ¿no me conoces?
- Na que ver –retruco la niña. –A otra gansa con ese cuento. Un corruptor de menores serás. Batman no existe.
- Te probare que existe –dijo Batman con tristeza. –Siempre que me esperes allá arriba, sin despegarte del muro.
- Rápido –grito la muchachita, en otro tono, y empezó a llorar. –Ya no aguanto más. Estoy a punto de caer...
- He de apresurarme –dijo Batman en voz baja. –Parece que está muy nerviosa. pero ya había alcanzado a situarse bajo a ella, tomándola de una pierna.
- Siéntate en mis hombros –ordeno. –Agárrate de mi cabeza.
Naturalmente la niña se había orinado en sus calzoncitos; este era un detalle realista, de esos q los que el superhéroe había terminado por habituarse.
En esta forma ambos descendieron a la terraza donde el atleta, algo agotado, deposito a la muchachita, la que plantada frente a l se lo quedo mirando de hito en hito.
- Puedes irte –dijo el hombre murciélago, confundido.
- A menos que quieras que te lleve a donde tu mamá. (153)

11. La huida mágica.

Este escenario queda de manifiesto en la última etapa del héroe en Chile, luego de la muerte de Juana Sommers y demás circunstancias hostiles, Batman decide emprender su huida a Ciudad Gótica, sin embargo, pese a su esfuerzo, no podrá rehusarse a su fatal destino:

Preservar su cuerpo, perder su alma, convertirse en un Americano, en todo un Americano con su gigante dosis de deficiencias, siempre que ellas le garantizaran la programación de su existencia, la adaptación a un sistema. E , incluso, deseaba ser Batman, si este era la única alternativa, el único remedio, el único veneno. Pero otra vez, lejos de aquí.

Para la consternación imprevisora de Batman, el yate ya no era más que una vaga mancha como de bosque, a la salida de la bahía. A lo sumo navegaba lentamente, para disimular.

Sacando fuerza de flaquezas, el protagonista de esta historia se arrojó al mar, desplazándose a través del oleaje, vigorosamente, hacia la embarcación; alcanzándola o casi, a la hora de este último esfuerzo verdaderamente inhumano.

Cuando todo era cosa de alcanzarla con la mano, disimulo su presencia haciéndose cubrir por una ola; pues los hombres a bordo –todavía unos bultos oscuros- arrojaban otro bulto por la borda. (162)

Un último esfuerzo y Batman se aferro del barco, trepando hasta la popa. (163)

Los bultos que regresaban a la cabina se detuvieron, volviéndose hacia el eximio visitante nocturno de cuya existencia, en ese momento, nadie parecía estar muy convencido por A, B o C razones.

Batman había logrado subir a la embarcación, sentándose, agotado y chorreante a la borda. (163)

12. Libertad para vivir.

Sin poder atravesar el umbral de regreso, el superhéroe en Chile, afronta el último escenario, de cara a la muerte ya que, llegado el final del relato *Batman en Chile*, el superhéroe es asesinado por unos agentes de la CIA, de esta manera el superhéroe, pasa de la vida a la muerte. Alcanzado la libertad de habitar los dos mundos o dimensiones, que describe Campbell, sobre este estadio en la aventura del héroe.

Y, gatillando repetidas veces su pistola, agujereo el pecho del atleta; eso que alguna vez había comparado irónicamente Juana con el escudo que protege a los ancianos y a los débiles.

La muerte venía como una droga que le hubieran inyectado para hacerlo nacer a la oscuridad sin fondo de la vida; y de esas heridas circulares no brotaba nada. Al dejar caer por fin su cabeza, Batman pareció querer escudriñar a través de esos agujeros.

Con el caño de la pistola aun humeante, Claxon empujó delicadamente el enorme cuerpo sedante y monolítico que no perdió su postura al caer por la borda. (165)

Capítulo 5: el héroe hollywoodense.

Como señalan las características de este rasgo del héroe, se puede hallar con exactitud en el atletismo y masculinidad que conforma e irradia el superhéroe de Ciudad Gótica en Chile, en el momento en que éste, estaba siendo observado a través de una pantalla por Willie H. Morgan.

Y ahí estaba Batman, en la pequeña oficina –el salón rosa, última sede del Imperio- a unos pasos del aeropuerto. La imagen se repetía desde distintos ángulos, en varias pantallas, como en la revista semanal editada en México, por convenio con National Periodical Publication, Inc., Derechos Mundiales Reservados. Solo que en lugar de agitarse se limitaba a multiplicar su efigie con una prodigalidad olímpica pero vagamente irritada, pronunciando los músculos de piernas, brazos y tórax, bajo una malla que recordaba, con creces, a un superflexible y superdotado miembro del ballet de Nueva York en su época de oro. (17)

En otra instancia del relato, Willie H. Morgan se dispone a saludar en persona al atlético superhéroe, de quien le fue inevitable establecer una desventajosa comparación con su menoscabada persona en relación a las cualidades de un superhumano extremadamente atlético y vigoroso, característico del héroe y el estereotipo de masculinidad presente en la cinematografía estadounidense.

Una comparación piadosa entre el anfitrión y la figura ideal que estaba a punto ya de estrecharle la mano, resultaba extremadamente desfavorable en lo que respecta al gran industrial, un individuo joven aunque ominosamente descuidado en cuanto a su estado físico, el de un alfeñiqui de cien kilos, todo lo contrario de un Verdadero Hombre como el que lo saludaba, lleno de confianza en sí mismo y en su sistema de tensión dinámica. (25)

Como señalan las características de este héroe cinematográfico, toda hazaña o proezas físicas iban acompañadas por un imperativo moral, que guía el actuar del héroe. Que en *Batman en Chile*, es el propio superhéroe, quien se encarga de aclarar dicha conducta, en un escueto pero concluyente diálogo con Juana Sommers:

Batman – No soy más que un acróbata con suerte, señorita. Lo demás es la fuerza de los principios. (21)

En otro momento del relato, se hace énfasis sobre lo señalado anteriormente. Es decir, el atributo de superhumanidad o masculinidad que caracteriza al héroe hollywoodense, proyectado en este caso sobre superhéroe en Chile, quien reflexiona acerca de su persona respecto a la fragilidad de la figura femenina, representada por Juana Sommers.

Quizá debía de mirar a la cara a la joven, pero le pesaba –otra sensación nueva, inquietante- su propia superhumanidad exageradamente atlética. Miro, en cambio, el cuerpo de Juana clavado a su lado como una estaca y le pareció ver el rostro de un ídolo, algo parecido a una máscara que lo observaba desapasionadamente con sus ojos abultados, por el frío agujero de su nariz. (40)

De acuerdo a otra de las características que conforma al héroe hollywoodense, se puede constatar en *Batman en Chile*, aquella condición inquebrantable que permite la verosimilitud y atención del público respecto al héroe, es decir, la condición de “hombre de acción”, que valida en este caso, la condición de “superhéroe”. Como se puede demostrar en el siguiente párrafo, que señala analógicamente esta otra característica del héroe hollywoodense.

El exhibicionismo del hombre murciélago en su época de oro, siempre había formado parte de la inocencia con que un superatleta, por lo demás enmascarado, se limita a sacarse para entrar en acción, su traje de calle, liberando su musculatura de las inconvenientes articulaciones del mismo, pues el sastre más hábil no es para el caso más que un fabricante de armaduras. (121)

Pero como existe una línea de acción que de alguna forma configura y le da vida al héroe, también existe un lado opuesto, que limita y desconfigura al personaje heroico, ello se refiere al “estatismo”, es decir, la falta de un hilo de acción que da movilidad al héroe. Que en el caso de “Batman en Chile”, tal fenómeno se presenta cuando el superhéroe es despojado, por orden de la justicia, de sus instrumentos, causando un estatismo, para un hombre de acción, como se señala en los siguientes ejemplo, cuando el superhéroe, se ve imposibilitado de auxiliar a Juana Sommers, quien se internaba peligrosamente en el mar.

Era un capricho que podía necesitar el viejo heroísmo del hombre murciélago, pero que Bruno Díaz –un hombre sin instrumentos- tendría acaso que cumplir como un vulgar salvavidas de oficio, poco ducho en materia de olas. (115)

Nada de todo eso pertenecía al futuro. El hombre sin instrumentos, indeciso en cuanto al rumbo a seguir como era ya su costumbre, avanzo pesadamente algunos pasos por la playa que, hundiéndose bajo su sobrepeso, le inundaba los zapatos. Un gigante con pies de arena. (120)

Otra característica que señala las característica del héroe hollywoodense, es el fenómeno *star system*, fenómeno que ataña al héroe mas allá de la pantalla grande, este tiene que ver con los personajes o actores de “carne y hueso”, que interpretan o dan vida a los héroes, que gracias a la industria cinematográfica se convirtieron en verdaderas “estrellas” reconocibles por el público y la industria. Fenómeno mediático, reconocible a su vez en las páginas que narran *Batman en Chile*, en el momento en que el superhéroe vive sus últimos momentos de su aventura en Chile.

Despojado por esa muerte de todo su heroísmo, Batman corrió y corrió hacia la ensenada, al encuentro al menos de la salvación de su cuerpo, de esa inversión que su cuerpo, al fin y al cabo, significaba para los Estados Unidos de América: el haber imaginado un superhéroe, lanzándolo en millones y millones de ejemplares a la publicidad; algo mucho más caro que convertir a un alfañique de 44 kilos en el hombre más perfectamente desarrollado del mundo. (161)

En otra instancia del relato, en que se ejemplifica el fenómeno *star system*, ocurre cuando un agente de la CIA en Chile, homenajea de una manera muy particular, al superhéroe retirado.

Uno de los espías y sabotadores que parecía simpatizar de modo especial con Batman, era el que le alcanzaba otra vez una colilla extenuada por siete bocas. Le guiño el ojo al jubilado superhéroe, llevándose el dedo del corazón a la tetilla izquierda, cubierta de enmarañados vellos canosos.

Aquel, mientras continuaba su conversación con el teniente, en un tono ligeramente áspero por ambas partes, observo allí un tatuaje en el que no había reparado hasta ahora; con la emoción de quien recibe un homenaje donde menos lo esperaba.

Era su propio emblema cuidadosamente tatuado. Su enmascarado rostro sin cuerpo, de amenazantes ojos oblicuos, con alas desplegadas. El inesperado admirador sonreía con una expresión infantil de cordialidad.
(125)

IV. CONCLUSIONES

A partir de las teorías en torno a los “mass media” y “cultura de masas”, se puede concluir que las obras “The Dark Knight Returns Parte 1” de Jay Oliva y “Batman en Chile” de Enrique Lihn, responden en mayor o menor medida los conceptos que establecen estas teorías. Pero en rasgos generales, se puede afirmar que ambas obras apuntan hacia un mismo público o gustos específicos, en este caso, sobre la atención de los lectores y/o espectadores del género de superhéroe, cuyo gusto o fascinación particular gira en torno al personaje heroico llamado “Batman” del cual ambas obras lo constituyen como protagonista.

En otro aspecto, se puede afirmar también, que ambas obras ofrecen información relevante sobre el presente, en el caso de la obra “The Dark Knight Returns Parte 1”, su argumento se basa sobre la sociedad estadounidense de la década de 1980, una sociedad marcada por la violencia, la corrupción y de una generación dividida por el frustrado del “sueño americano”. En el caso de la obra “Batman en Chile”, su argumento se basa sobre el complejo escenario histórico-social, durante el gobierno de la Unidad Popular en Chile, en el año 1973, época en que fue escrita la obra, que marca a su vez, un vaticinio del destino trágico que sufriría el país, luego del Golpe de Estado, perpetrado por los militares, con la injerencia de La Agencia Central de Inteligencia de Estados Unidos (CIA). En este sentido, no queda duda al respecto, que los mass media, imponen modelos ideológicos alrededor del mundo, en este caso, el modelo ideológico está representado por el personaje ficticio, llamado “Batman”, a quien se le considera como el representante o modelo oficial del hombre o la sociedad americana, que el escritor chileno Enrique Lihn, supo reinterpretar con originalidad en su obra homónima.

Al mismo tiempo, se puede afirmar también que estas obras, insertas en la categorización de mass media, son transversales a cualquier sociedad industrializada, sea esta capitalista o no. El claro ejemplo lo representan las obras analizadas, ya que en el caso de “The Dark Knight Returns Parte 1” pertenece a la industria cultural de una sociedad capitalista, como es el caso de Estados Unidos, no así ocurre con la obra “Batman en Chile”, ya que su producción se enmarcó, bajo las leyes de una sociedad de ideología marxista o socialista. Sin embargo a pesar de estas diferencias ideológicas, ambas obras son parte de la producción cultural de cualquier sociedad industrializada. Lo que confirma a su vez, que ambas obras están sujetas bajo las leyes del mercado o de la “oferta y demanda”, otro rasgo característico de los mass media. Sobre la condición de obras que transmiten un discurso oficial, propiciado porque el Estado invierte recursos en su producción, podría ser la única excepción dentro de los rasgos que caracteriza a los mass media o la cultura de masas, ya que ambas obras, son un claro ejemplo de crítica y reflexión, sobre el contexto político-social del cual se remontan las obras. Sin embargo, de igual manera ambas obras abogan por un estado de derecho, pero con matices distintos, ya que por ejemplo en la novela “Batman en Chile”, es el superhéroe quien se impone como objetivo derrocar el gobierno, que estaba en manos de los “comunistas”. En el caso del Batman de la obra “The Dark Knight Returns Parte 1” si bien es cierto, al final de la obra, es el propio superhéroe quien se convierte en el jefe de los villanos o “mutantes”, ello no tiene otro objetivo más que controlar la violencia desatada en todas las esferas de la sociedad, aunque ello signifique transformarse en un delincuente. En este sentido, se puede afirmar que existe una analogía o coherencia ideológica en ambos superhéroes que

protagonizan las obras analizadas, es decir, ambos personajes, se salen del marco de la Ley, para pretender imponer el Orden.

En el caso de las conclusiones derivadas sobre las teorías en torno a los géneros narrativos, se puede afirmar que ambas responden al hecho de que se insertan en distintos campos de la creación artística, en el caso de la obra "The Dark Knight Returns Parte 1", el género de superhéroe se proyecta sobre el formato o soporte audiovisual, en este caso de la animación. En el caso de la obra "Batman en Chile", el género de superhéroe se engloba dentro de los márgenes del lenguaje escrito o novela. Por este motivo, se afirma el hecho de que a pesar que el género, en este caso de superhéroe, se ramifica en dos áreas distintas de la creación artística, solo por el hecho de reproducir códigos repetitivos del género en específico, están acordes a las expectativas de los lectores/espectadores, generándose de esta forma su legitimidad como género narrativo. Otro de los postulados en torno a las características de los géneros narrativos que se proyectan en ambas obras, es su proximidad y pertenencia de las convenciones propias de los procesos históricos, ya mencionados anteriormente, en este sentido, ambos relatos son también, permisibles a estudios antropológicos, que plantea una de las teorías en torno a los géneros narrativos. De acuerdo a la teoría de la corriente ideológica que engloba al géneros narrativos, se puede afirmar a su vez, que en ambas obras su presencia es notoria, es decir, como actantes institucionales, ninguna de las dos obras ha de ser neutral, como ya se menciono anteriormente, estas obras, con sus distintos matices, abogan por el estado de derecho, en el cual fueron producidas.

Respecto a las conclusiones derivadas del análisis del personaje "héroe" de las distintas teorías que engloban el análisis de esta investigación se puede concluir que: ambas obras responden en mayor o menor medida a estas teorías, sin embargo, el aspecto o teoría que mas resalta en ambas obras, es aquella que reflexiona sobre el superhéroe de la postmodernidad, de la teoría de Emiliano Fernández Lascano y de Eduardo Hernández Cano. Lo notable de este análisis es que la obra de Enrique Lihn, a pesar de que en estricto rigor, no es una exponente oficial de esta teoría, por ser escrita en un país distinto y años antes de que en Estados Unidos, autores gráficos como Frank Miller, con su obra The Dark Knight Returns Parte 1" de la cual se baso Jay Oliva para su posterior adaptación al lenguaje audiovisual, propiciara el surgimiento de una nueva teoría que define, en este caso al superhéroe posmoderno. Aun así, es notable como Enrique Lihn, se adelanto con exactitud y originalidad a los rasgos que definen al superhéroe posmoderno. En este sentido se puede afirmar que la obra del escritor marca un antecedente remoto de la teoría del superhéroe posmoderno, surgida en Estados Unidos. En este contexto la obra de Enrique Lihn, se anticipo a los rasgos más radicalizados dentro de la teoría del superhéroe posmoderno, como por ejemplo, situar al superhéroe en un ambigüedad entre héroe o villano, a su vez, lo conformo desde un modelo a seguir a transformarlo en una amenaza, de igual forma, lo situó fuera de los márgenes de la Ley, como también puso de manifiesto la implicancia política del superhéroe. Pero finalmente, el que es quizás el rasgo más anticipatorio y radical, dentro de la teoría que define al superhéroe posmoderno, es que al final de la obra, el escritor chileno, le dio muerte al personaje heroico, elemento que no aparecería sino, hasta entrada la década de 1980, de la mano de los autores de la industria cultural estadounidense. Es por tal motivo que, sin duda, la obra de Enrique Lihn marca un precedente dentro de la teoría que define al superhéroe posmoderno.

V. BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodor. Televisión y cultura de masas. Córdoba, Argentina: Eudecor - Editorial Universitaria de Córdoba, 1966.

Altman, Rick. Los géneros cinematográficos. Barcelona: Ediciones Paidós Comunicación, 2010.

Bachlin, Peter. Der Film als Ware.

Bou, Nuria. Pérez, Xavier. El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood. Barcelona: Paidós comunicación., 2000.

Campbell, Joseph. El héroe de las mil caras. México: Fondo de cultura económica., 1959.

Casetti, Francesco. Teorías del cine, 1945-1990. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.

Eco, Humberto. Apocalípticos e Integrados. España: Editorial Lumen, 1984.

Fernández Lascano, Emiliano. Los Nuevos Superhéroes: ¿Feos, Sucios y Malos? Argentina; Universidad de Buenos Aires.

Friedmann, Georges. Culture pour les millions? Communications n° 2, 1963.

Hernandez.Cano, Eduardo.Nuevo Orden Mundial. Narraciones sobre el poder y superhéroes en el cómic mainstream estadounidense de Stormwatch a Black Summer(1996-2008). Universidad de Valencia: Extravío Revista electrónica de literatura comparada, 2009.

J. Benet, Vicente. La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine. Barcelona: Paidós Comunicación., 2004.

Lihn, Enrique. Batman en Chile. Santiago: Ediciones Bordura, 2008.

MacDonald, Dwwight. Against the American Grain. Nueva York: Random House, 1962.

Maria Catalá, Josep. La puesta en imagines. Barcelona: Paidós Comunicación, 2001.

Parra Machío, Rafael. Grecia: la civilización olvidada. Barcelona, 1975.

Rosenberg, Bernard. Mass Culture in America, en Mass Culture. A Free Press Paperback, 1957.

Vásquez Rocca, Adolfo. La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas.

FILMOGRAFIA

Batman: The Dark Knight Returns Parte 1. Dir. Jay Oliva. Warner Premiere, DC Entreteniment, Warner Bros. Animation, y Warner Home Video. Año 2012.

VI. ANEXO

BIOGRAFÍA DE ENRIQUE LIHN (EDICIONES BORDURA).



Enrique Lihn (1929-1988) nació y murió en Santiago de Chile. Debutó a los veinte años con el poemario *Nada se escurre* y desde entonces desarrolló una carrera literaria que hoy lo tiene situado como uno de los escritores chilenos fundamentales del siglo XX y uno de los poetas más influyentes que ha dado Latinoamérica.

De sus libros de poesía destacan *La pieza oscura* (1963), *Poesía de paso* (1966), *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), *A partir de Manhattan* (1979), *El paseo Ahumada* (1983) y *Diario de muerte* (1989). Sin dejar de lado la poesía, Lihn se dedicó también al ensayo, la crítica, el teatro, el

comic y la narrativa. *Agua de arroz* (1964) y *La República Independiente de Miranda* (1989) son los dos volúmenes de cuentos que publicó; *Batman en Chile* (1973), *La orquesta de cristal* (1976) y *El arte de la palabra* (1980), sus tres novelas.