



CAPITÁN AMÉRICA

IDENTIDAD Y COMENTARIO SOCIAL EN EL
MARCO DEL ORIENTALISMO



Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales

Carrera de Relaciones Internacionales

BOGOTÁ D.C. – COLOMBIA

10 DE JUNIO DE 2019

Capitán América: Identidad y Comentario Social en el Marco del Orientalismo

Diego Esteban Guio Rodríguez

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales

Carrera de Relaciones Internacionales

Bogotá D.C. – Colombia

10 de junio de 2019



“Represento el sueño americano, la libertad de esforzarte para convertirte en todo lo que sueñas ser. Ser el Capitán América ha sido mi sueño americano”.

- Capitán América (Englehart, 1974)

Agradecimientos

A mi familia, especialmente a mis padres y hermanos, por siempre apoyarme en cada decisión que tomé para la realización de este trabajo, así como por permitirme estudiar en esta grandiosa universidad, mi segundo hogar.

A la Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, especialmente a Sandra Ordóñez, Leonor Clavijo y Lady Ferreira, por su apoyo y colaboración en los trámites respectivos y por darme consejos para realizar exitosamente este trabajo.

A mi director, Florent Frasson, y al profesor Germán Prieto por darme las pautas necesarias para desarrollar esta investigación, permitiéndome adquirir y complementar habilidades invaluableles que hicieron este escrito posible.

A mis amigos quienes me respaldaron y apoyaron para darle forma a los primeros bosquejos de este trabajo, y me acompañaron hasta el final. Gracias a Loren, Ana María, María Paula, Leonardo, Daniela, Stefania, Laura, Paula y Beatriz. Especial agradecimiento a mi mejor amigo Julián Gómez por darme ánimo en los momentos de mayor desafío mientras escribí este trabajo.

Agradecimientos a todos y cada uno de mis compañeros y profesores en la Universidad Javeriana, a los administrativos y todos aquellos que participaron en mi formación como internacionalista javeriano.

Por último, pero no menos importante, no puedo dejar de mencionar el inmenso agradecimiento que le tengo a Joe Simon y Jack Kirby por haber creado tan grandioso personaje; al gran Stan Lee por haberlo cuidado y moldeado hasta convertirlo en el Primer Vengador; y en general a Marvel por haber creado este magnífico universo de historias y superhéroes que nos recuerda lo importante de ser humanos y la capacidad que tenemos para cambiar al mundo.

Tabla de contenido

Agradecimientos	iii
Lista de Siglas	vi
Lista de Figuras*	vi
Introducción	1
Marco Conceptual	7
Método	8
1. 1940s - Capitán América: Nace el estadounidense perfecto	14
1.1. Creación del Capitán América: Construyendo el Ego.....	14
1.1.1. Necesidad del “Super Patriota”.....	14
1.1.2. Los ideales estadounidenses	15
1.2. Representación racial: Definiendo al Otro	16
1.2.1. La experiencia judío-estadounidense.....	17
1.2.2. Ratzis y Japanazis	18
2. 1950s - Capitán América: El anticomunista.....	21
2.1. Commie Smasher: Acomodándose a las circunstancias.....	21
2.1.1. El soldado supercapitalista.....	22
2.1.2. El estadounidense excepcional	23
2.2. Representación racial: Asiáticos rojos	25
2.2.1. Red Scare: El factor ideológico	26
2.2.2. El demonio oriental.....	27
3. 1960s - 1970s: Capitán América: Del soldado conservador al héroe liberal	30
3.1. Crisis de identidad	30
3.1.1. El hombre fuera de su tiempo	31
3.1.2. Guerra de Vietnam: El momento clave.....	32
3.2. La ambigüedad del Otro	33
3.2.1. La cuestión racial	34
3.2.1.1. Estereotipos asiáticos: Un lugar común	34
3.2.1.2. Blaxploitation.....	36
3.2.2. El fin de una era	37
4. 2000s - Capitán América: ¿Seguridad o libertad?.....	39
4.1. El legado del 11 de Septiembre del 2001	39

4.1.1. El soldado Ultimate	40
4.1.2. Paternalismo estadounidense	42
4.2. La Guerra Civil estadounidense... 2.0	44
4.2.1. El guerrero civil	44
4.2.2. ¿El fin de la justicia y la libertad?.....	45
Conclusión	47
Referencias.....	50
Anexos	56

Lista de Siglas

CAC Captain America Comics
CA Captain America
ToS Tales of Suspense
AW All-Winners
YM Young Men

Lista de Figuras*

1. Portada de CAC # 1 de marzo de 1941. Se presenta al Capitán América por primera vez, además golpeando a Hitler en la cara.
2. Portada de CAC # 13, el primer número luego del ataque a Pearl Harbor. El Capitán golpea a un militar de alto rango del Imperio Japonés.
3. Paneles de la página 4 de CAC # 76. La periodista Betsy Ross pide ayuda de hombres, específicamente al Capitán para sacarla de apuros.
4. Página 8 de CAC # 76. El Capitán y Bucky corren a luchar contra las feroces garras del comunismo.
5. Paneles de la página 24 de CAC # 76. Los pequeños comunistas de Indochina se encuentran con el imponente Capitán y Bucky.
6. Paneles de la página 26 de CAC # 77. Enfermos soldados norcoreanos pelean contra el Capitán y Bucky antes de darse cuenta de la generosidad de estos.
7. Paneles de las páginas 9 y 10 de CAC # 77. Chinos estadounidenses, incluido el policía Wing, representados de manera no (tan) despectiva.
8. Paneles de las páginas 8 y 12 de CAC # 78. Comunistas chinos con rasgos exagerados y monstruosos.
9. Paneles de las páginas 16 y 19 de ToS # 61. Soldados del Viet Cong con rasgos exagerados, pero sin el aspecto amarillezco en su piel.
10. Paneles de las páginas 4 y 10 de CA # 106. Soldados chinos con rasgos exagerados y deformes.
11. Panel de la página 8 de CA # 106. Altos mandos de las fuerzas militares chinas, incluyendo a un individuo con semejanza a Mao Zedong.
12. Paneles de la página 8 de CA # 126. Soldados de las fuerzas armadas de Vietnam del Norte y Vietnam del Sur sin ninguna distinción racial aparente.
13. Panel de las páginas 14 y 15 de CA # 125. El Mandarín, el archienemigo de Iron Man y de EEUU en los 60s, con rasgos malévolos.
14. Panel principal de la página 2 de The Ultimates 2 #7. Nick Fury en frente de una pantalla que muestra el mapa político de Medio Oriente.
15. Página 3 de The Ultimates 2 #7. Imagen Satelital o de un dron de una supuesta base nuclear en Medio Oriente.
16. Paneles de las páginas 6 y 9 de The Ultimates 2 #1 y de la página 11 de The Ultimates 2 #7. Varios árabes, incluidos terroristas, sin ningún rasgo racial exagerado que los diferencie de sobremanera del Capitán.

*Se encuentran como anexos al trabajo,

Introducción

Uno de los medios de comunicación más importantes de Estados Unidos (EEUU), el *The New York Times*, tituló el 8 de marzo de 2007: “El Capitán América Murió; Héroe Nacional Desde 1941” (Gustines, 2008). El impacto que generó la muerte de este personaje el 7 de marzo de 2007 fue inmensa dada su importancia como ícono nacional y medios como CNN y ABC, entre otros, también reaccionaron al impactante suceso. De hecho, *Captain America #25*, el número en el que se narran los hechos, se convirtió, con 317.700 unidades vendidas, en el cómic más vendido del 2007 en EEUU y en uno de los 20 más vendidos desde 1991 (Comichron, 2019). La importancia de este personaje se había construido por casi 65 años en los cómics, pues se configuró como el defensor y protector de la nación estadounidense en momentos claves de su historia reciente. A pesar de la relevancia de este, y otros acontecimientos importantes en la industria del cómic, en la disciplina de las Relaciones Internacionales (RRII) este medio no ha sido mayormente considerado para profundizar en el estudio de lo internacional.

Problema y Justificación

La profesora danesa Lene Hansen afirma que, si bien los académicos de las RRII han promovido el estudio de la cultura popular por más de 25 años, el medio de los cómics ha escapado de la atención (como se citó en Hansen, 2016, p. 582). Según la misma autora, para 2016 solo dos artículos relacionados a cómics habían sido publicados en grandes Journals de RRII (Hansen, 2016). Ella destaca que hay cuatro razones por las que los cómics deben ser incorporados al estudio de las RRII: son una importante forma de la cultura popular; pueden servir como medio para visibilizar discursos críticos o marginales; los cómics y sus creadores son sociológicamente significantes para la mediación y experiencia de la política exterior; y los cómics pueden generar y desarrollar preguntas de investigación de importancia para las RRII (Hansen, 2016).

En cuanto al primer ítem, destaca que muchos cómics llevan los elementos de audiencia masiva, ficción y entretenimiento de la cultura popular y que involucran explícitamente hechos de la política internacional. Estos artefactos de cultura popular no surgen como intentos explícitos de impactar la formulación de política exterior; sin embargo, dependen de y producen representaciones particulares de "sujetos internacionales" y narrativas de importancia para la política mundial. Del segundo punto

indica que los cómics tienen la capacidad de ofrecer una crítica de los discursos políticos establecidos, además de visibilizar y permitir analizar aquellos que no están representados en las RRII (Hansen, 2016). En el tercer punto afirma que algunos artistas del cómic tienen una posición importante en la esfera pública o que, por su trabajo, se han convertido en intelectuales y voces expertas en política exterior. Por último, dice que los cómics pueden ponerse al servicio de la teorización y análisis en las RRII. El potencial de los cómics reside no sólo en el medio en sí, sino también en la rica literatura dedicada a su estudio (Hansen, 2016).

Matthew Costello (2009) indica que, al igual que otras formas de entretenimiento popular, los cómics tienden a ser muy receptivos a las tendencias culturales, a reflejarlas, a comentarlas y, a veces, a inaugurarlas. Los cómics han sido fundamentales para la forma en que generaciones de niños han conocido lugares extranjeros, ya que la industria ha logrado captar la atención del público con cómics que involucran explícitamente eventos de política exterior (Hansen, 2016). Específicamente Dittmer (2005) afirma que el cómic, dentro del espectro de la cultura popular, es uno de los medios a través de los cuales las personas entienden su posición tanto dentro de una identidad colectiva, como de una narrativa geopolítica mayor. Así mismo, sugiere que los superhéroes, y específicamente el Capitán América, pueden legitimar, refutar y reelaborar las políticas exteriores de los Estados (Dittmer, 2013).

Dittmer (como se citó en Vergeti, 2017, p. 3) afirma que superhéroes como el Capitán América no solo reflejan las narrativas cambiantes de la vida política estadounidense, sino que también moldean y forman nuevas y contribuyen a su perpetuación. Así, un análisis de los cómics, en este caso los del Capitán América, permiten entender la forma en la que la vida política estadounidense ha evolucionado, de ser complaciente y legitimadora del accionar de su gobierno, a ser críticos de este y poner en duda sus acciones. Este personaje encarna la identidad estadounidense, presentándose a los lectores como un héroe de y para la nación, y convirtiéndose en las últimas cuatro décadas en un personaje dinámico que ha respondido a los distintos cambios políticos y culturales y que ha planteado la pregunta ¿qué significa ser estadounidense? (Dittmer, 2005).

A pesar de su naturaleza, una de las principales inquietudes de los críticos del cómic es lo referente a la representación basada, principalmente, en la relación particular entre texto e imagen. A partir de esto, este escrito busca concentrarse en el contenido narrativo (basado principalmente en las representaciones) de los cómics del Capitán América de Steve Rogers, examinando si este puede considerarse como parte de la empresa orientalista estadounidense en referencia a los intereses del gobierno. Lo anterior entendiéndolo que, como afirma Christopher (como se cita en Vergeti, 2017, p. 48), en los medios estadounidenses los asiáticos siempre fueron representados como inferiores, como malvados, como "orientales siniestros" de naturaleza astuta, como extraterrestres. Por el contrario, el nacionalismo estadounidense ha sido promovido por valores comunes de virtud como la libertad, la justicia y el individualismo (Dittmer, 2005).

Maco conceptual

Este escrito se adscribe principalmente al posestructuralismo en cuanto toma como base que la realidad es construida socialmente a partir de los discursos y su lucha por el poder y la hegemonía. Todos los fenómenos sociales están dados como discursos, y su sentido es socialmente construido a través de ámbitos o prácticas institucionales. Se toma a los cómics como un discurso que es en gran medida dado por su naturaleza única de combinar textos e imágenes para comunicar algo (Costello, 2009; Hansen, 2016). Este discurso de los cómics está determinado por la constitución de una otredad que permite afirmar que el Otro tiene cualidades distintas a las del Yo en cuanto a costumbres, representaciones, historia, tradiciones, etc. Esta otredad, principalmente, se da en el marco del Orientalismo propuesto por Edward Said (2002) para la construcción del Yo (occidental) a partir del Otro (oriental), usualmente inferior, salvaje y necesitado de ayuda e intervención. Así, Oriente ha servido para que Occidente defina su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia. De igual manera, la cultura e identidad de Occidente (principalmente Europa y más recientemente EEUU) se fortaleció al “ensalzarse a sí misma en detrimento de Oriente, al que consideraba una forma inferior y rechazable de sí misma” (Said, 2002: p.22).

Ya que los cómics son un reflejo apegado de las ideologías políticas en cualquier momento de la historia estadounidense, y estos proveen una visión de cómo los estadounidenses construyen su identidad a partir de diferenciarse con el Otro, el enemigo

(Dittmer, 2005), el trabajo argumenta que, hasta cierto punto, la representación del oriental en los cómics del Capitán América permitió la constitución del Yo estadounidense, alabándose en detrimento del Otro oriental y legitimando cierto actuar del gobierno.

Metodología y Método

El trabajo se soporta en la postura metodológica que propone Lene Hansen (2016) en su artículo *Reading comics for the field of International Relations: Theory, method and the Bosnian War*. En este artículo ella afirma que busca moverse más allá del medio específico de los cómics para enriquecer la discusión en RRII sobre cómo las imágenes “hablan” al añadir una teorización a una agenda que ha sido enormemente orientada hacia la fotografía y cinemática. Dicha teorización está compuesta por tres partes en la que la primera entiende a los cómics como objetos en el mundo, la segunda los entiende como objetos que hablan del mundo, y la tercera aborda cómo componer una lectura de cómics bajo las RRII (Hansen, 2016). Estas partes, específicamente, se basan en un estudio de la legitimidad cultural del medio de los cómics y cómo los cómics practican autoridad y conocimiento; una teorización del sistema de signos a través del cual los cómics hablan; y, basándose en la intertextualidad, una descripción de cómo se deben leer los cómics a través de una pregunta específica y de importancia para las RRII y cómo se pueden seleccionar los cómics a analizar (Hansen, 2016).

Para apoyar esta metodología se han escogido dos métodos que son pertinentes para lo aquí propuesto. Así, es relevante acudir al análisis de discurso que plantea Iver Neumann (2008), principalmente por su centralidad en lo referente a las representaciones, ya que estas se convierten en un conjunto de declaraciones y prácticas mediante las cuales cierto lenguaje se institucionaliza y "normaliza" con el tiempo. También es relevante lo que propone Hermann, Voss, Schooler y Cirrochi (1997) para el análisis de imágenes, pues sugieren que las ideas y la cognición sobre otros actores en los asuntos mundiales se organizan en grupos de conocimiento que reflejan tres juicios estratégicos sobre el otro actor (aliado, enemigo o colonia). Comentan que los intereses o valores fundamentales de un actor pueden moldear las imágenes de otros actores (Hermann, Voss, Schooler & Cirrochi, 1997).

De igual manera, a partir de los elementos brindados por esta postura se ha escogido la muestra pertinente para la investigación: cómics que narran hechos reales en los que se vio involucrado el gobierno estadounidense y en los que participaron individuos orientales. Solo se consideran los cómics en los que el Capitán es protagonista individual o en conjunto, aclarando que no se tienen en cuenta aquellos en los que el Capitán América no es Steve Rogers (ya que es él quien le ha otorgado las cualidades más características al personaje) y se muestra visualmente a personajes orientales. Así, se escogen los 40s, 50s, 60s-70s y 2000s, ya que coinciden tanto eventos importantes de la historia reciente de EEUU que involucran a Oriente (la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, la Guerra de Vietnam y la Guerra contra el Terror), como periodos relevantes de la publicación del personaje (su creación en los cómics, su etapa anticomunista, su etapa más liberal, y la reciente transición a su muerte) que a su vez tratan estos eventos. Además, estos periodos, como se verá a lo largo de este trabajo, son puntos de inflexión importante en la identidad del Capitán América, reflejando también la realidad.

Se acude de manera paralela a la revisión de distintas fuentes académicas e informativas con el fin de generar un diálogo entre estos y lo percibido a través de la postura metodológica de Hansen, y distintos documentos oficiales que funcionan como base discursiva del gobierno estadounidense para promover ciertos intereses en cada uno de los periodos escogidos. Así, para los 40s y 50s se recurre a los Discursos del Estado de la Unión (particularmente el de 1941 en los 40s, y el de 1954 para los 50s) y en la década de los 2000s se toma el documento de la Estrategia de Seguridad Nacional de los Estados Unidos de América del 2002, ya que se puede considerar como un discurso muy largo (National Security Strategy Archive, 2019). En los 70s se obvia la escogencia de algún documento similar, ya que a lo largo de dicho capítulo se hacen evidentes los intereses gubernamentales por las otras fuentes consultadas.

Pregunta

Los cómics, las fuentes académicas y las fuentes oficiales se articulan con el Orientalismo como eje transversal para responder a la pregunta:

¿Ha sido el discurso de los cómics del Capitán América orientalista en relación con los intereses de Estados Unidos?

Objetivos

Particularmente el objetivo general de este trabajo es analizar si el discurso de los cómics del Capitán América es orientalista en relación con los intereses de EEUU. Además, los objetivos específicos de la investigación son: (i) identificar y retratar la identidad estadounidense a partir de lo que representa el Capitán América (Ego) en su relación con el Otro oriental; (ii) identificar los intereses del gobierno estadounidense a partir de las declaraciones oficiales de las administraciones estadounidenses; e (iii) identificar los quiebres y continuidades de la identidad retratada y caracterizada por el Capitán América y su relación con los intereses de las administraciones estadounidenses en cada periodo.

Estructura

Este estudio se organiza en cuatro capítulos, cada uno referenciando un período, como ya se mencionó, relevante tanto para el gobierno estadounidense como para la historia del Capitán América en los cómics, en donde la presencia y representación de personajes orientales (asiáticos) haya sido determinante. En este sentido, para el primer capítulo se establece la representación de los japoneses en el marco de la Segunda Guerra Mundial en los 40s, década en la que surgió el Capitán; en el segundo se presenta a chinos, vietnamitas y coreanos (y su relación con el comunismo) en el marco de la Guerra Fría y la pos Guerra de Corea en los 50s; en el tercero a vietnamitas y chinos en el marco de la Guerra de Vietnam y otros temas de relevancia nacional en los 60s y 70s; y en el cuarto a los árabes en el marco de los acontecimientos posteriores al 11 de Septiembre de 2001. Cada capítulo ofrece un contexto que generalmente permite visualizar el cómo y porqué se define el Ego estadounidense y cómo se percibe la otredad en referencia principal, pero no exclusivamente, a Oriente. En el marco de la postura metodológica escogida, además de las tendencias generales para cada período, se ofrecen comentarios específicos de páginas representativas particulares cuando es relevante.

Estas lecturas más específicas, y la articulación de estas con los otros textos aquí tratados, son muy vulnerables a los sesgos personales. Como no estadounidense, proveniente de una cultura casi que dependiente de los productos culturales

estadounidenses (cine y televisión), con gran interés por los superhéroes (principalmente en el cine), pero gran crítico del accionar de los distintos gobiernos de EEUU en el mundo, elaboro este trabajo. La particular selección de la pregunta, las series de cómics (explicados a detalle más adelante), los periodos y los textos de apoyo, me han permitido llegar a un resultado de investigación que posiblemente sería distinto si las variables anteriormente señaladas fueran distintas. De igual manera, otras personas con interés similar pudieran haber llegado a un distinto resultado también por la forma como se pudieran haber dejado interpelar por los mismos cómics y textos de referencia. Espero convencer al lector de las interpretaciones aquí dadas por mí, basado en el ámbito intertextual en el que construyo este trabajo.

Este trabajo busca ser de interés tanto para el al fanático del cómic en general como para aquellos en el mundo académico que buscan expandir el entendimiento y las posibilidades de las RRII más allá de los temas convencionales de seguridad y cooperación. Para evitar cualquier confusión, se indica que el personaje nació bajo las toldas de Timely Comics, que en los 50s pasaría a llamarse Atlas Comics y que, consecuentemente, lograría su nombre definitivo de Marvel Comics en los 60s.

Marco Conceptual

La Otredad, principalmente desde el concepto de Edward Said, es el elemento que transversalmente se va a incorporar en el trabajo para responder a la pregunta de investigación. Se toma la forma negativa del concepto en cuanto se ve al Otro como una amenaza o alguien a quien hay que ayudar, e implica la separación real del Yo y el Otro. Es una relación dicotómica en la que no se puede constituir el uno sin el otro. Particularmente Said (2002), hablando sobre el concepto de Orientalismo, afirma que el imaginario de Oriente que se construyó en Occidente surge por una mala representación de este mundo al escenificarlo como salvaje y primario, en contraste con la civilización y el progreso de Occidente. Esta “forma inferior y rechazable” de Oriente permite y valida que Occidente “intervenga y rescate” a este mundo extremadamente diferente e inferior. En sus propias palabras, el Orientalismo “se puede describir y analizar como una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer

declaraciones sobre él, adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente.” (Said, 2002: p.21)

Said afirma que si no se toma al orientalismo como un discurso, no se podría comprender esta institución sistemática mediante la cual el mundo occidental ha manipulado y hasta dirigido al mundo oriental en lo político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario desde el periodo de la ilustración. Si bien el Orientalismo surge de la relación asimétrica que tuvo Francia y Gran Bretaña con Oriente antes de la Segunda Guerra Mundial, luego de esta el protagonista ha sido EEUU al dominar Oriente de la misma forma que lo hicieron los británicos y franceses. De hecho, este ejercicio orientalista está enmarcado aún más en “el choque de civilizaciones” (Huntington, 2001) que EEUU ha promulgado después de los eventos del 11 de septiembre en pro de sus intereses como superpotencia (Said, 2002).

Este concepto, enmarcado en los estudios poscoloniales, es construido para demostrar de qué manera las relaciones y prácticas del periodo colonial se reproducen en el presente y configuran un sistema jerárquico en el que Occidente está a la cabeza, y Oriente debe acomodarse a lo que regule y dicte el primero (GERI, 2015). En resumen, el Orientalismo es mucho más valioso como signo del poder europeo-atlántico sobre Oriente que como discurso verídico sobre este (que es lo que en su forma académica pretende ser). La relación entre Occidente y Oriente es una relación de poder, y de complicada dominación: Occidente ha ejercido diferentes grados de hegemonía sobre Oriente (Said, 2002). A partir de esto, es que se escogen principalmente los cómics del Capitán América que han representado y referenciado a Oriente de manera directa.

Método

Como se mencionó en la introducción, este escrito usa la postura metodológica que propone la profesora Lene Hansen (2016) en su artículo previamente mencionado. Para esto ella acepta que los cómics proporcionan una combinación única de texto e imágenes a través de los cuales se pueden realizar preguntas relevantes en la agenda investigativa de la disciplina de las RRII, principalmente en lo relacionado a lo visual y la

intertextualidad. A partir de esto, y basándose en el importante y creciente estudio académico de los cómics, Hansen presenta un marco dirigido específicamente al análisis de los cómics como RRII.

Como base de dicho marco están los dos principales enfoques desde los cuales se han analizado los cómics: el cultural-sociológico que estudia los cómics como una institución social, y el semiótico que estudia la forma única de los cómics para comunicar a través de las imágenes y el texto. Así, este marco propone una lectura de los cómics como una unidad texto-imagen que articula el discurso político, a través de un entendimiento posestructuralista de la práctica, el discurso y la intertextualidad. Las tres partes del marco enunciado se basan, respectivamente, en (i) las prácticas del cómic como capital cultural, (ii) el particular discurso texto-imagen de los cómics, y (iii) un enfoque intertextual para la composición de estudios específicos (Hansen, 2016). A continuación, se presentan detalladamente las tres partes de este marco y, donde corresponda, conectarlas con las razones de escoger en este trabajo los cómics del Capitán América.

Legitimidad cultural y práctica del cómic

Este elemento se basa en el antes mencionado enfoque cultural-sociológico que ha sido principalmente desarrollado por Gabilliet (como se citó en Hansen, 2016, p. 586) que enfatiza la importancia de la producción, la circulación y el consumo para entender el estatus de este medio, además de considerar su historicidad. Así, la legitimidad cultural del cómic es producida sociológicamente y evidenciada gracias a los críticos, coleccionistas y académicos dedicados a este medio (Hansen, 2016). Así mismo, Hansen entiende que los cómics llevan el estigma de ser una forma baja de cultura popular y que por esto, por lo menos en EEUU, no ha habido una importante reivindicación del medio que amerite abordarlo de forma académica (Hansen, 2016).

Referente a este punto, la serie de cómics del Capitán América es, con cerca de 210 millones de copias vendidas, el sexto título impreso en formato revista con mayores ventas en toda la historia (DEFA, 2016). De igual manera, estos cómics gozan de una importante legitimidad cultural en el mundo académico en EEUU debido a su importancia y lo que este representa. Así, académicos como Jason Dittmer, Matthew Costello y Robert Weiner, entre muchos otros, han dedicado trabajos y libros enteros a estudiar al Capitán América como un personaje que personifica a EEUU, su identidad (internacional), su

política exterior, sus valores e intereses. Varios de esos trabajos son citados aquí reiterando su importancia.

El cómic como discurso texto-imagen.

Este elemento se basa en el enfoque semiótico, por lo que se resalta la importancia de considerar la manera particular en que los cómics usan texto e imágenes para producir una narrativa. La imagen nunca puede sobreponerse al texto y viceversa. En el cómic particularmente el texto no solo transmite un discurso escrito, sino que también es parte de lo visual, por lo que el tamaño de la fuente escogida es también una decisión visual que representa diferentes grados de urgencia e importancia. Esta decisión puede llevar a una respuesta emocional particular y generar cierto grado de certeza del mensaje (Hansen, 2016). Costello (2009) agrega que el significado de la narrativa es afectado no solo por el arte como tal, sino también por su estilo, entintado, perspectiva, ubicación en los paneles, tamaño y tipo de paneles, disposición de los paneles en la página y el tipo de letra. Así, las imágenes del cómic pueden reforzar, alterar o socavar el significado aparente de las palabras. Para este punto Hansen (2016) también afirma que al analizar cómics se debe estudiar cómo se movilizan el texto y las imágenes de modo que se produzcan identidades coherentes, por ejemplo, a través de representaciones humanas. Sin embargo, también se debe preguntar dónde y cómo se desestabiliza dicha "cohesión" a través de personajes específicos, visual y textualmente, que desafían las representaciones de una identidad colectiva homogénea (Hansen, 2016).

Es en esta parte que se vuelve relevante el análisis de discurso que establece Neumann (2008), ya que es a través de las representaciones de las que él habla que se puede establecer una identidad homogénea. Particularmente el análisis de estas representaciones es relevante ya que estas han permitido mantener cierto poder, y estas, generalmente, llevan a tomar acción dada su condición de regularidad en las relaciones humanas. Es particularmente relevante que los patrones de estas representaciones se mantienen por declaraciones constantes (Neumann, 2008) que en los cómics se puede establecer a través de las palabras que se usan seguido (democracia, libertad, justicia). También complementa en este punto, y es clave para el desarrollo del trabajo, el análisis de imágenes de Hermann, Voss, Schooler y Cirrochi (1997), ya que afirman que los juicios sobre la capacidad y cultura de otro actor, junto con juicios sobre la amenaza o la

oportunidad que este representa, dan lugar a imágenes que, usualmente y, en este caso, operan como estereotipo. No solo la propaganda cataloga a otros actores como buenos, malos o atrasados, los procesos cognitivos y afectivos también contribuyen a esto.

En este punto se resalta la forma en que los cómics del Capitán América crean y desarrollan una narrativa, soportado tanto en el elemento textual como el visual, que moviliza, en términos de Hansen, identidades coherentes al representar no solo al Capitán América (blanco, rubio, con ojos azules) como el estadounidense perfecto y deseable, sino también, de manera continua, al Otro oriental de una forma homogénea en la mayoría de periodos tratados. Así, tanto en los 40s, 50s y 60s se muestra visualmente al oriental (sea este japonés, coreano, vietnamita o chino) de manera casi única (racista y xenófoba), suponiendo que no hay diferencia entre ellos, y que la única diferencia que es importante resaltar es con el Capitán América como representante excepcional de la virtud estadounidense y occidental.

Sin embargo, también es importante resaltar que hay episodios en que se desestabilizan estas identidades: la oriental estigmatizada a través de personajes específicos que reducen sus “inferioridades raciales” y enfocan la diferencia más en el elemento ideológico; y la estadounidense al incluir de manera directa, y desde los 70s continua, a un héroe afroamericano acompañando al Capitán, suponiendo un reconocimiento y reivindicación de la raza negra en el conjunto social en EEUU. Estos elementos se analizan a lo largo del trabajo en relación con la pregunta guía.

Conectando cómics: un enfoque intertextual práctico

En este punto se debe entender a los cómics como siempre situados intertextualmente, por lo que la pregunta es cómo los cómics hacen referencia a eventos y prácticas en la política mundial y cómo interactúan con discursos ya articulados dentro de la esfera pública. Dicha intertextualidad no reside en el texto mismo, sino que es constituida de manera particular por quien analiza al seleccionar textos específicos y al plantear preguntas específicas a estos textos y contrastándolos entre sí. En este punto es importante lo recalcado en la introducción sobre el sesgo personal en el que esta clase de estudios usualmente caen. Por lo anterior, la elección de la pregunta a través de la cual se guía la investigación y se lee el texto es importante, que a su vez debe ser impulsada por

diferentes inquietudes investigativas de carácter teórico o empírico. Dichas inquietudes deben ser, a su vez, consideradas para escoger los cómics a analizar. En resumen, la pregunta de RRII seleccionada debe coincidir con los criterios de selección de los cómics a analizar (Hansen, 2016).

Para lo anterior, Hansen establece una serie de criterios que deben ser considerados para escoger los cómics a analizar. Los cómics escogidos en esta investigación coinciden con algunos de estos criterios, particularmente: cómics como parte de la cultura popular, cómics como discurso crítico o marginal, y cómics que tienen una importante legitimidad cultural (por académicos y por los críticos). En referencia a estos, el título del Capitán América ha logrado vender individualmente, en sus casi 80 años de existencia, cerca de 210 millones de copias; ha servido como plataforma de visibilización tanto de discursos marginales (les permitió a los creadores expresar su altamente ignorada experiencia judío-estadounidense y sirvió para visibilizar la lucha por los derechos civiles en la década de los 60s y 70s) como críticos al reflejar el descontento social y la desconfianza al gobierno en los 60s, 70s y 2000s; y el Capitán América, y Marvel en general, ha sido objeto de muchos investigaciones y estudios académicos (como los aquí citados).

Así, como afirma Hansen, la pregunta elegida es la que guía la investigación y las inquietudes que la impulsan deben considerarse para la escogencia de los cómics a analizar. En este sentido, como ya se mencionó, la pregunta guía es ¿ha sido el discurso de los cómics del Capitán América orientalista en relación con los intereses de Estados Unidos? y particularmente las inquietudes que impulsaron esta pregunta son la construcción de identidad estadounidense en relación con el Otro oriental (usualmente el enemigo) a partir de los cómics del Capitán América y la relación de ésta con la narrativa discursiva del gobierno.

Hansen agrega otros criterios que parcialmente coinciden con la muestra: el impacto en la formulación de la política exterior y la diplomacia (principalmente en los 40s estos cómics impulsaron la intervención estadounidense en la Segunda Guerra Mundial) y la habilidad de seguir teorizando en las RRII (Hansen, 2016). De este último punto es que deriva en mayor medida el objeto de este trabajo de grado. Además, se puede seguir profundizado en las RRII con inquietudes similares a las que plantea este documento

como la creación de identidad puertorriqueña a partir de los cómics de La Borinqueña¹, o británica con el Capitán Britania².

A pesar que en un primer momento se quiso, para la elección de la muestra no se tienen en cuenta los datos sobre el impacto que pudieran haber tenido dichos cómics según el número de lectores, pues, como afirma Gabilliet, estos datos son disparejos e inconsistentes. Si bien se conoce el número aproximado de ventas, es imposible identificar cuántas personas habrán leído siquiera los cómics, y más aún si se vieron influenciados por estos, pues no es posible determinar si los cómics comprados fueron leídos o no, si fueron prestados o vendidos de segunda mano, entre otros. La lectura o no de los cómics también pudo haber sido influenciado por la disponibilidad de estos en bibliotecas y otros centros similares (como se citó en Hansen, 2016, p. 602-603).

Paralelo a la aplicación del método de Hansen se hará referencia a pronunciamientos oficiales del gobierno estadounidense en cada periodo escogido, con el fin de identificar si lo que se muestra narrativamente en los cómics y la identidad que estos promueven se relacionan con los intereses gubernamentales. Así, en los 40s se recurre al discurso del Estado de la Unión de 1941 pronunciado por el Presidente Franklin Roosevelt, en la década de 1950s se escoge el discurso del Estado de la Unión de 1954 pronunciado por el Presidente Dwight Eisenhower ya que fue ese el año en el que se retoma la serie individual del Capitán América luego de su cancelación en los 40s. Por último, en la década de los 2000 se acude a la Estrategia de Seguridad Nacional de los Estados Unidos de América del 2002, ya que fue la primera de su clase posterior al ataque a las Torres Gemelas en 2001. Particularmente este último documento tiene la intención de ser una declaración completa que articule los intereses, metas y objetivos internacionales de EEUU que son importantes para su seguridad. Además, su objetivo principal es articular la visión de mundo del Presidente, describir las prioridades de seguridad y política exterior de su administración y trazar los caminos por los cuales EEUU protegerá sus intereses y valores (National Security Strategy Archive, 2019).

1 La Borinqueña es una superheroína patriótica puertorriqueña publicada por el estudio Somos Arte con el fin de ayudar a la reconstrucción de Puerto Rico luego del paso del Huracán María (La Borinqueña, 2019).

2 El Capitán Britania es un personaje de Marvel Comics creado como equivalente británico del Capitán América, cuyos poderes están atados a algunas leyendas de la cultura nacional (Marvel Wiki, 2019).

1. 1940s - Capitán América: Nace el estadounidense perfecto

La proliferación de superhéroes inmediatamente antes de la guerra, y su temprana participación enfrentando a la amenaza nazi y japonesa, indicó la simpatía de los creadores de cómics con una eventual participación estadounidense en el conflicto (Costello, 2009). Desde su creación Capitán América ayudó a construir una identidad para EEUU y una narrativa geopolítica (Dittmer, 2005) que permitía a los estadounidenses reconocerse en el mundo.

1.1. Creación del Capitán América: Construyendo el Ego

El Capitán América, vestido con estrellas y rayas rojas, blancas y azules, era el portador de la visión de la democracia estadounidense (Costello, 2009) y era, tal vez, el personaje de los cómics que mejor resumía la forma en la que los estadounidenses se veían a ellos mismos en esta etapa (McDermott, 2009). Su cabello rubio y ojos azules lo hacen un hombre apuesto y, consecuentemente, virtuoso (Costello, 2009). Su caracterización como un superhéroe explícitamente estadounidense lo ubica como un representante de la idealización de la nación y como un defensor de su estatus quo (Dittmer, 2005).

1.1.1. Necesidad del “Super Patriota”

Al beber el suero del supersoldado el débil Steve Rogers, un valiente y carismático joven de Brooklyn, se transforma en el espécimen físico más perfecto de la humanidad: su cuerpo se transforma de tal manera que opera siempre al máximo rendimiento humano. Portando un traje que refleja las barras y estrellas de la bandera de EEUU y un escudo de similar diseño, se convierte en el famoso Capitán América. Desde el primer momento se establece la superioridad racial del Capitán, y consecuentemente de EEUU.

El Capitán América fue creado por Joe Simon (escritor) y Jack Kirby (artista) en 1940. Estos afirmaron que la creación del personaje se debió al frenesí patriótico y a la necesidad de figuras notables y “super patriotas” (como se citó en Hayton & Albright, 2009, p. 15), ya que varios otros editores se habían negado a que sus personajes tomaran posición tan clara frente al conflicto en Europa (Hodo, 2011).

Eventualmente la industria del cómic ayudó a moldear la política estadounidense antes de la guerra (Dittmer, 2007) ya que los cómics de finales de los 30s y principios de los 40s motivaron la entrada de EEUU al conocido “War Effort” (Yanes, 2009) antes del ataque a Pearl Harbor. Tomando en cuenta la popularidad de los cómics del Capitán, muy posiblemente estos influyeron en sus lectores y legitimaron la participación de EEUU en la guerra (Vergeti, 2017) al mostrarlo de manera superior y con la obligación de intervenir por el bien del mundo. Simon comenta que el Cap. y las historias que lo retrataban reflejaban las estrategias propagandísticas del gobierno para incitar la participación en la Segunda Guerra Mundial (Hodo, 2011). Así, Simon y Kirby estaban unidos filosóficamente con la presidencia de Roosevelt y su interés de involucrarse en el conflicto en Europa (Yanes, 2009; Scott, 2007) por considerar que “El futuro y la seguridad de nuestro país y de nuestra democracia” (Franklin D. Roosevelt Presidential Library & Museum, s.f.) estaban en juego también por el conflicto en Europa. La palabra patriotismo pasó de un sentido aislacionista a uno intervencionista encarnado por el Capitán (Hodo, 2011). La sensación de ser parte de algo extraordinario, la nación estadounidense, es inherente a las historias del Capitán América. La disposición de este a morir por su país ilustra la centralidad de la nación para él y, por extensión, para todos los estadounidenses que leen el cómic. Por tanto, el apoyo a los objetivos geopolíticos de EEUU se convierte en una extensión tácita de la ciudadanía (Dittmer, 2005), que se evidencia con la constante constitución del Ego estadounidense en oposición al Otro oriental que debía ser detenido e intervenido.

1.1.2. Los ideales estadounidenses

El Capitán encarnó completamente los ideales estadounidenses de libertad, democracia y justicia, por lo que se volvió instantáneamente en un símbolo único de los valores que sostienen al país, empleando estos en su lucha contra la opresión, el totalitarismo, la tiranía y el fascismo. Esto evidencia la posibilidad del ciudadano ordinario de transformarse en superhéroe a través de la inyección de los ideales estadounidenses (el suero del supersoldado) (Hayton & Albright, 2009). Como el símbolo ideológico del universo Marvel, en ese entonces Timely Comics, el Cap. resalta la retórica de la libertad individual definiéndola, por tanto, como el elemento que le da a EEUU su poder moral y el derecho de actuar en el mundo (Costello, 2009), esa superioridad en la escala jerárquica que argumenta el Orientalismo.

El personaje estaba lleno de atributos que eran característicos de los superhéroes de la Golden Age, todos al servicio de los intereses estadounidenses. Particularmente su escudo, único entre las armas de los héroes del cómic, contribuye a la narrativa geopolítica estadounidense de tener una naturaleza netamente defensiva, reiterando que EEUU solo actuaba en nombre de la seguridad y no del imperio (Dittmer, 2005).

Al ser el superhéroe más patriota, él representaba la belleza e ideología estadounidense, todo envuelto en un hombre (Dittmer, 2009). Fue la primera gran estrella en ventas (con un millón de copias mensuales) y popularidad de Marvel, a tal punto de rivalizar con Superman y Batman (como se citó en Hodo, 2011, P. 10). De hecho, según Stan Lee, él “representa los mejores aspectos de Estados Unidos, valentía y honestidad” (Dittmer, 2005). Es importante destacar que al ubicar al Capitán América en el mundo real (principalmente la ciudad de Nueva York), los creadores permitían que el lector se identificara tangiblemente con él (Hodo, 2011), a diferencia de personajes como Superman y Batman cuyas historias transcurrían, principalmente, en ciudades ficticias.

En el transcurso de esta década, el Cap. y Bucky se convertirían en un emblema de la cultura y los valores de EEUU durante la guerra. Específicamente el Capitán vendría a representar la determinación, la fuerza y la integridad del espíritu estadounidense (Hodo, 2011). A través de sus acciones, el Capitán América se convirtió en una clase de protector supernatural de todos los ciudadanos estadounidenses. Era un personaje al que todos los estadounidenses podían admirar sin importar su raza, credo, o estrato social.

1.2. Representación racial: Definiendo al Otro

Para esta etapa, como en las otras estudiadas en este escrito, el villano representa aquello que el héroe no es, el "Otro" contra el cual el héroe lucha para mantener la existencia, virtud e identidad de la nación. Al definirse a sí mismo como el no villano, el héroe se sitúa culturalmente en el bando del lector (Costello, 2009). En este caso, fue contra los nazis y los japoneses en los 40s que los cómics de superhéroes, y particularmente los del Capitán América, lograron la mayoría de edad (Costello, 2009).

1.2.1. La experiencia judío-estadounidense

La importancia de Simon y Kirby en la creación del Capitán América recae en sus raíces judías, pues estas jugaron un rol determinante en la creación del personaje. Ellos, como otros judíos, apoyaron la entrada a la guerra porque habían escuchado rumores sobre el Holocausto y porque, como estadounidenses, creían que la guerra llegaría a suelo continental si EEUU no interfería pronto. Esto último al igual que el presidente, quien temía “un ataque físico (...) si las naciones dictatoras ganan esta guerra” (Franklin D. Roosevelt Presidential Library & Museum, s.f.).

Cabe anotar que el personaje no solo fue creado en la práctica por inmigrantes judíos, sino que en el cómic fue el Dr. Reinstein, un científico judío, quien creó la fórmula del supersoldado (Hodo, 2011). Fue él quien convirtió a un indefenso Steve Rogers en el poderoso Capitán América. De esta forma, se construye la idea de que el arma más poderosa que tenía EEUU para luchar contra el fascismo y la opresión, fue dada gracias a un judío. Básicamente los judíos salvaron a EEUU de ser invadidos. Este elemento judío también es relevante dentro de este trabajo ya que estos cómics permitieron a los creadores comunicar sus causas (Hansen, 2016) y visibilizar un discurso totalmente marginado en otros medios de cultura popular. Al mostrar a los nazis como enemigos también de EEUU a través de este cómic, Simon y Kirby pudieron poner en el centro de la discusión la cuestión de las atrocidades contra los judíos en Europa, permitiendo que los lectores también reconocieran la importancia de los judíos estadounidenses, muchas veces inmigrantes, dentro de su sociedad. Así, se da a entender una identidad estadounidense que incluye a inmigrantes judíos, ampliando el espectro del estadounidense como solo cristiano protestante.

Desde el primer vistazo que el lector tenía del Capitán América, la portada de *CAC #1* (**Figura 1**), se establecía una dicotomía con el Otro, en este caso el nazismo. Además de la impactante imagen del Capitán América dándole un puño a Adolf Hitler, dicha portada mostraba el cuartel del partido nazi con “Planes de Sabotaje para EEUU” y un televisor que evidencia un individuo dinamitando una fábrica de municiones estadounidense (McDermott, 2009). De esta manera los creadores replicaron sus temores de una eventual intromisión del nacionalsocialismo en el país. Así mismo, en la portada de *CAC #13* (**Figura 2**), el primer tomo producido luego del ataque a Pearl Harbor, se mostraba al Capitán de una forma colosal con su compañero Bucky golpeando a lo que parece un

general japonés (con garras y colmillos) sobre un despliegue de tropas y barcos estadounidense luchando contra las fuerzas del Imperio Japonés, mientras el Cap. afirma “Ustedes lo comenzaron, ahora nosotros lo finalizaremos” (Avison, 1942). Esto reafirma el sentido reactivo (defensivo y no ofensivo) de la narrativa que reinaba sobre la política exterior estadounidense.

1.2.2. Ratzis y Japanazis

A pesar de que la intención de los creadores era clara en cuanto a establecer el personaje en contra de las atrocidades del fascismo, la mayor crítica al Cap. de los 40s recae en la representación xenofóbica que hacían de sus enemigos, principalmente los japoneses (McWilliams, 2009). Los villanos eran retratados como fenómenos o como individuos con alguna clase de enfermedad, mientras que, por ejemplo, Steve Rogers era el estadounidense perfecto en forma, raza, cualidades y principios. Mientras los alemanes (Nazis o partidarios) eran retratados como bufones, los japoneses se mostraban como “subhumanos” con colmillos y características monstruosas (como se muestra en la figura 2) (Yanes, 2009), seres inferiores que debían ser salvados de ellos mismos.

La forma como se presentaba a los japoneses en los cómics solo empeoró cuando el Imperio Japonés atacó Pearl Harbor en diciembre de 1941. El desprecio por la vida asiática en general era evidente. Los japoneses se representaban de forma despectiva, de tal manera que eran humanoides pero no humanos. Los villanos estadounidenses blancos se presentaban como humanos normales bien vestidos, mientras a los orientales se les mostró como individuos altos, casi calvos, esqueléticamente delgados y con cabezas desproporcionadamente grandes (Yanes, 2009). Específicamente los japoneses presentaban colmillos y dientes grandes que sobresalían, espaldas encorvadas, y usualmente eran cortos y tenían la piel amarilla para marcar diferencia con los estadounidenses blancos (McWilliams, 2009). Todos estos elementos despectivos fueron esenciales para definir la virtud estadounidense en oposición a la inferioridad racial e intelectual de los orientales y, consecuentemente, validar toda acción estadounidense en el teatro de guerra del Pacífico.

La representación del japonés luego de Pearl Harbor fue acompañado por epítetos como “ratzi” o “japanazi”, que mostraban un deprecio por este país. Así mismo, las páginas del Cap. estuvieron acompañados de burlas a su cultura y tradiciones como se vio en AW #5

en la cual un soldado japonés afirma “cometeré Hari-Kiri de una” (Rico, 1942, p. 29) al encontrarse de frente a Rogers. Referencias burlonas a la cultura ancestral japonesa como esta pudieron permitir al lector reconocer que su propia cultura era superior al no considerar un acto tan atroz y contrario a los principios cristianos como el suicidio. Sin embargo, lo que mejor representa el sentir que el personaje quería transmitir en el mismo cómic se evidencia con el slogan “Keep ‘em dying!” que el mismo Capitán usó, evidenciando un desprecio por la vida japonesa (Yanes, 2009).

Por otro lado, era claro que EEUU no le declaró la guerra a toda Alemania, sino a los nazis. Los escritores buscaron diferenciar a los nazis, siempre los villanos, de los alemanes que no apoyaban su régimen, y que terminaban realizando una que otra acción heroica. A pesar de esto, solo en dos ocasiones entre 1941 y 1945 hubo buenos alemanes (no nazis) en las páginas del capitán América. Mientras había una clara distinción entre los alemanes y los nazis, los japoneses se mostraban todos como una horda única (Moser, 2009), ignorante y racialmente inferior.

En su ánimo de ser patrióticos y de utilizar el cómic como una plataforma política, todos los japoneses fueron injustamente referenciados como malvados, mientras que muchas de las monstruosidades del Tercer Reich nunca fueron completamente expuestas (Yanes, 2009). Como afirma Ora MacWilliams (2009), existe una relación entre nacionalismo y la xenofobia, y parece que el Capitán de los 40s cabe en esta descripción, aunque sumándole que no se era racista en sí, sino que había un trasfondo claro en este actuar: legitimar la acción gubernamental de "civilizar" para defender la justicia y libertad.

En este periodo la otredad jugó un papel esencial en la construcción de la identidad estadounidense en los cómics del Capitán América. Desde un primer momento se nos muestra a un Steve Rogers con los atributos que lo catalogan como un ser racialmente superior en oposición, principalmente, a los inferiores y monstruos japoneses. Esta representación del oriental japonés como subhumano también supuso el desprendimiento de estos seres de cualquier cualidad y derecho humano, validando aún más que se hiciera lo posible para acabarlos y reconstruirlos posteriormente bajo los cánones institucionales occidentales.

En todo este periodo no se dio crédito a los ideales japoneses, ni a su forma de concebir el mundo, ni a las costumbres que los habían llevado a constituir el Imperio. Por el contrario, los cómics exaltaron los valores casi divinos de los estadounidenses y la necesidad de poner estos a disposición de las fuerzas del bien para evitar el triunfo del fascismo. La exaltación de los valores propios y la exclusión de los del Otro permitieron identificar a los japoneses como primarios y que solo se guiaban por instinto, como animales. Todos estos elementos configuraron un capital que sirve para identificar a los cómics del Capitán como parte del sistema orientalista que en este periodo empezó a liderar EEUU.

2. 1950s - Capitán América: El anticomunista

Para el fin de la Segunda Guerra Mundial EEUU surgió como una potencia militar y económica mundial con los recursos y la voluntad de asumir un papel en los asuntos mundiales sin precedentes en su historia. Este se convirtió en el discurso hegemónico de la identidad nacional estadounidense, hasta el punto de referirse a la década de los 50s como un período de consenso y conformidad nacional (Costello, 2009). Luchar contra el comunismo era proteger la forma de vida estadounidense, pues, como afirmó el presidente Eisenhower, entre los tres grandes propósitos del país estaban la protección de la libertad y mantener una fuerte y creciente economía (PBS, 2019).

Así como la prensa y la televisión, la industria fílmica, cinematográfica y la de los cómics también reflejaron la cultura (de naturaleza ambigua) de los primeros años de la Guerra Fría que ideológicamente apoyó el reclamo estadounidense por la hegemonía mundial (Vergeti, 2017). Al ser el personaje más ideológico de Marvel, el Capitán América es un avatar de la ideología estadounidense y, por lo tanto, ofrece el comentario más directo sobre el EEUU de la Guerra Fría (Costello, 2009).

Luego de su cancelación a finales de la década de los 40s, la serie del Capitán América se retomó por otros tres tomos en 1954 bajo la editorial de Atlas Comics. Esta versión del Capitán América estuvo acompañada por el slogan “Commie Smasher” y fue marcado por un anticomunismo ferviente. En síntesis, cualquier enemigo del Capitán se mostraba como un bufón traidor a EEUU que debía ser destruido a cualquier precio (Hodo, 2011). Esta nueva etapa del Capitán mostraba la dificultad de identificar al nuevo enemigo. Cualquier persona, como un amigo o un vecino, podía ser un comunista. Esto ya que este, a diferencia de la Segunda Guerra Mundial, era un conflicto ideológico (Hodo, 2011).

2.1. Commie Smasher: Acomodándose a las circunstancias

Para Vergeti (2017) la identidad nacional estadounidense de esta década se configuró por las narrativas asociadas a la Guerra Fría de que EEUU tenía el derecho a liderar al mundo, alimentadas estas, principalmente, por distintos elementos culturales que expone Carosso como el consumismo, la vida suburbana, la domesticidad, el aumento de la clase media, entre otros. Particularmente tres de estos elementos culturales son los que sirven como

códigos principales de esta etapa de del Capitán América, a saber, el “Red Scare”, la crisis de la masculinidad, y el excepcionalismo estadounidense (Vergeti, 2017). Este capítulo involucra dichos elementos culturales para el análisis intertextual propuesto en este escrito, reflejando también su importancia para la construcción de la identidad estadounidense de este periodo.

2.1.1. El soldado supercapitalista

En esta década EEUU mostró dos caras públicas: por un lado la prosperidad y el crecimiento económico del Estado y, por otro lado, la ansiedad y el miedo relacionados con la aniquilación nuclear y el comunismo (Carosso, 2013). Referente al primer ítem, dicha prosperidad se logró gracias al consumismo del modelo capitalista que defendió EEUU en esta lucha ideológica contra el comunismo. La promoción del modelo capitalista fue, de hecho, la promoción de EEUU contra la Unión Soviética (URSS) en la guerra por la hegemonía del mundo (Carosso, 2013). Para esto, los medios (incluyendo el cómic) sirvieron como plataforma de promoción y normalización del consumo (Carosso, 2013), y particularmente los cómics del Capitán remarcaron el éxito del modelo capitalista al honrar el progreso y los logros del sector empresarial (Rico, 1954c, p. 3).

De igual manera, los hombres se volvieron ansiosos e inseguros sobre su papel en este nuevo estatus quo surgido de la prosperidad y crecimiento económico, que fue influenciado, principalmente, por la participación masiva de las mujeres en el mercado laboral (Carosso, 2017). Esto llevó a una crisis de masculinidad que profundizó el miedo de los estadounidenses hacia el comunismo, pues en esta década la subversión sexual (como los movimientos homosexuales) y el declive de la masculinidad convencional se asociaron con la subversión comunista. Como reacción, la masculinidad normativa y los roles de género en general se reforzaron. El Capitán América, como el soldado perfecto que debía ser, propagó este tipo de masculinidad a través de su apariencia física, su fuerza y el uso de la violencia, así como la sexualidad y los roles de género convencionales promoviendo así el anticomunismo (Vergeti, 2017).

Su apariencia física masculina (musculatura, altura, velocidad), su fuerza (su más extraordinaria característica) y el uso de la violencia (56% de las historias son resueltas violentamente) son indicadores de la reafirmación del Capitán de un patriotismo masculino (como se citó en Vergeti, 2017. P. 34).

Esta serie de cómics del Capitán América también promovió definiciones convencionales de los roles de género. Esto es visible al analizar la representación de personajes femeninos y su relación con el Capitán, pues son retratados de forma frágil e incapaces de salvarse a sí mismos. Ejemplo de esto es la primera historia de *CAC #76* en la que la periodista Betsy Ross se muestra continuamente indefensa, necesitada de la ayuda de un hombre para sacarla de apuros. Primero pide ayuda a Steve Rogers y a Bucky (desconociendo sus identidades secretas) y constantemente insinúa que Capitán América es el único que la podía ayudar (**Figura 3**), lo que termina siendo realidad. De esta manera, las historias de Capitán América afirmaron la imagen estereotipada de las mujeres como personas débiles e inferiores a los hombres (Vergeti, 2017).

2.1.2. El estadounidense excepcional

El excepcionalismo en este periodo de la Guerra Fría viene, principalmente, de la prosperidad económica mencionada anteriormente, y del sentimiento de invulnerabilidad generado por la detonación de las bombas atómicas (Vergeti, 2017). Los estadounidenses aspiraban a moldear el mundo a su propia imagen y encontraron en la libertad y la democracia los elementos para expresar dicha aspiración (Vergeti, 2017; Costello, 2009). Como dijo el presidente Harry Truman en noviembre de 1950 referente al actuar estadounidense en la península coreana: “si tiene éxito en Corea, podemos esperar que se extienda por Asia, Europa y a este hemisferio. Estamos luchando en Corea por nuestra propia seguridad nacional y supervivencia.” (Harry S. Truman Library & Museum, 2017). Usualmente dicha excepcionalidad, que los llevaba a actuar en el mundo, se justificaba con la protección de la seguridad nacional.

Como los valores antes mencionados se oponían a los del comunismo (Costello, 2009), EEUU consideraba que la URSS y sus aliados estaban encaminados a la conquista del mundo y los consideraban un peligro para este. En *CAC #76*, de hecho, se hace mención a los tentáculos horrendos y amenazantes del comunismo que se esparcían por todo el mundo. En este sentido, los estadounidenses, al ser los líderes del mundo libre unido que promulgó el gobierno (PBS, 2019), creían que eran los únicos capaces de contener el comunismo (como se citó en Vergeti, 2017, p. 36). Ese sentimiento de excepcionalidad fue central en el desarrollo de la política exterior de EEUU en esta década (Costello, 2009) y se vio reflejada en las páginas del Capitán de los 50s.

Los cómics del Capitán traducen esta excepcionalidad y superioridad haciendo entender que la democracia y la libertad, principales herramientas contra el totalitarismo, son valores excepcionales únicos de EEUU, personificados por la figura del Capitán en sus aventuras (Vergeti, 2017). Así, como “el mayor campeón de la Democracia” (Rico, 1954a, p. 2) y el “campeón de la Libertad” (Rico, 1954c, p. 8), el Capitán tiene el deber moral de promover y proteger estos valores alrededor del mundo y así lo hace, o intenta hacer, en sus historias. De todos aquellos que aman la libertad, los estadounidenses son los únicos que pueden salvar al mundo de las garras del comunismo (Vergeti, 2017). De hecho, la segunda historia de *CA #76*, "Captain America Strikes!", comienza con un plano que muestra al Capitán y a Bucky en disposición a luchar con entereza y valentía contra una mano esquelética con garras largas y el símbolo del martillo y la hoz, característico del comunismo, que de manera tétrica parece querer tomar posesión de un continente con geografía similar a la de Europa (**Figura 4**). Esa excepcionalidad mencionada y descrita a lo largo de este apartado, aparte de confirmarse por la posición opuesta entre el comunismo y la figura del Capitán y Bucky mostrada en dicho panel, se reafirma en el cuadro de texto introductorio que indica que “los dos bandos están luchando una guerra fría para ganarla. Un bando lucha con espías y traidores... el otro con ¡amistad y paz! Y la lucha está paralizada hasta... ¡la llegada del Capitán América!” (Rico, 1954a, p. 8). Su participación, traducida en la de EEUU, es necesaria para acabar con el flagelo del comunismo y ganar la guerra.

Además, los escritores mostraron a EEUU de forma reaccionaria indicando que nunca iniciaban con los problemas con los comunistas, pero siempre estaban listos para terminarlos de conformidad con lo que discursivamente afirmaba el gobierno (PBS, 2019). Esto permitía que EEUU se percibiera inocente, ya que los comunistas no eran dignos de confiar y querían socavar los esfuerzos de paz mundial estadounidense y de la ONU (Deverell, 2013), fuerzas de la libertad, paz y justicia a las que hace alusión el presidente Eisenhower (PBS, 2019). Reflejo de esto son los varios intentos comunistas por secuestrar o bombardear el edificio de la ONU en Nueva York en *YM #24* y *CAC #78*, e incluso la afirmación de que los comunistas querían “comenzar una nueva guerra mundial... y ¡ganarla!” (Rico, 1954a, p.7). Colocarse al nivel de la ONU, la organización nacida para promover y mantener los esfuerzos de paz mundial, indica esa casi divina

providencia que los estadounidenses creían que les fue encomendada. Ellos y solo ellos podían y tenían la obligación de defender al mundo y salvarlo.

Este último ítem se esclarece en la tercera historia (sin nombre) de *CAC #77* en la que prisioneros de guerra norcoreanos en Corea del Sur están muriendo por una extraña enfermedad. Aparentemente los comunistas han estado envenenando secretamente a sus propios camaradas y aprovechan el hecho para culpar y recriminar a EEUU de violar la ley internacional al matarlos. El Capitán es, entonces, enviado con la cura para salvar a los prisioneros mostrando que la bondad estadounidense le permite, incluso, salvar a sus enemigos. Al final el Capitán afirma que quisiera enseñarles que sus maestros son los verdaderos asesinos y que “las Naciones Unidas son los únicos que pueden curarlos de lo que los aflige... con ¡libertad y democracia!” (Rico, 1954b, p. 26). Esta afirmación no sólo enfatiza la idea de que los norcoreanos, y comunistas en general, deben ser enseñados, demostrando su inferioridad e ignorancia, sino que la ONU (en esta historia representadas por el Capitán y las apariciones de Inglaterra y Francia) los pueden curar, con los ideales estadounidenses, de la enfermedad que los lleva indudablemente a la muerte (el comunismo), reiterando la superioridad ideológica y el excepcionalismo.

2.2. Representación racial: Asiáticos rojos

La representación del enemigo en esta etapa del Capitán siguió siendo muy importante para seguir constituyendo el Yo estadounidense y para promover dicho anticomunismo ferviente del que se habló comenzando este capítulo, pues los mostraba como doble cara, malvados, inferiores y peligrosos (Vergeti, 2017) en oposición a la virtud y excepcionalidad estadounidense. Por el conflicto surgido en la península coreana a principios de esa década, el este y sudeste asiático volvieron a estar en la mira estadounidense, esta vez suponiendo una alianza con el comunismo. Los cómics del Capitán América se alimentaron de la idea de que los comunistas en Asia formaban parte de un complot más grande para controlar el mundo. Particularmente se muestra esto en la segunda historia de *CAC #77* en la cual un espía chino afirma que “los comunistas estamos unidos entorno a un propósito. Lideraremos al mundo a la paz y plenitud fuera del caos” (Rico, 1954b, p.11). En este sentido, de las nueve historias publicadas en los

tres números de los 50s (*CAC #76, #77 y #78*), cuatro presentan comunistas de países asiáticos (Deverell, 2013).

2.2.1. Red Scare: El factor ideológico

El “Red Scare” se deriva directamente del miedo y la ansiedad dentro de la sociedad estadounidense al comunismo. Fue un aspecto dominante de la vida estadounidense de la posguerra y se caracterizó por el miedo a una subversión comunista en suelo estadounidense (como se citó en Vergeti, 2017, p 27). Parte de este miedo surgió por las constantes sospechas de espionaje soviético, y comunista en general, luego de la detonación de la bomba atómica, y tomó protagonismo en la vida política y la política exterior estadounidense (como se citó Vergeti, 2017, en p. 28). La cultura pop estadounidense se vio influenciada de gran manera por el “Red Scare” y la industria del cómic no se quedó atrás. Particularmente en los cómics del Capitán América el espionaje, aunque a veces extremo, reflejó la forma en que los estadounidenses lo percibían durante esa era: se sospechaba de todos (vecinos, amigos, familiares) y había un sentimiento de inseguridad ya que se suponía que los comunistas y sus espías estaban en todas partes (como se citó Vergeti, 2017, en p. 30). De hecho, siete de las once historias del Capitán en esta etapa trataban temas relacionados con espionaje.

Una de estas historias, “The Betrayers” en *CA #76*, involucra un espía soviético que trabaja como fotógrafo, y trata de incriminar a la periodista Betsy Ross. De igual manera, en la historia “The Man With No Face” en *CA #77* un espía comunista chino se infiltra en el Barrio Chino de Nueva York para extorsionar a los comerciantes. Cuando el Capitán lo desenmascara, se da cuenta que es el hermano del policía chino-estadounidense que lo ha ayudado a él y a Bucky en este caso. Estas historias evidencian que hasta tu colega de trabajo o tu propio hermano podían ser comunistas. Rogers y sus historias legitimaron y multiplicaron el miedo al espionaje intensificando el “Red Scare”.

Esta etapa de Atlas Comics también se caracterizó por la conexión que los escritores hicieron entre el fascismo nazi y el comunismo, permitiendo que el lector conciba al segundo como una continuación de la maldad del primero (Vergeti, 2017). Esto es claro desde la primera historia del Capitán en los 50s “Back from the Dead!” de *YM #24* cuando por radio se menciona que “¡el más grande criminal de todos ha vuelto para atormentar a la humanidad! Esta vez él se ha unido a nuestros enemigos rojos para

luchar contra Estados Unidos” (Rico, 1953, p. 18). El locutor de radio se refiere a Red Skull, quien fuera la cara más reconocible del nazismo en los cómics de los 40s luego de Hitler. De igual manera, en la última historia del Capitán de este período “The Hour of Doom” de *CAC #78*, se iguala el discurso de un espía comunista con el del mismo Hitler. Los motivos del comunismo se asociaron directamente con los del nazismo llevando al lector a reconocer esta nueva amenaza con la de la Segunda Guerra Mundial, y permitiendo continuar con la definición del Yo a partir del Otro que se hizo en los 40s.

En estas páginas se racionaliza e individualiza a todo EEUU como puramente anticomunista, no sólo al retratar el constante miedo ocasionado por las actividades de espionaje, sino también a través de la afirmación implícita hecha por el Capitán América de que ningún estadounidense de verdad se negaría a luchar contra el comunismo o lo apoyaría a menos que estuviera drogado (Deverell, 2013). Esto en referencia a la historia “Come To Commies!” de *CAC #76* en la cual agentes comunistas drogaban a prisioneros de guerra estadounidenses y los obligaban a hacer transmisiones de radio con mensajes pro comunistas. “Los verdaderos estadounidenses nunca se vuelven rojos” (Rico, 1954a, p.26) de hecho se asemeja a la afirmación de Eisenhower: “cuando un ciudadano participa conscientemente en una conspiración comunista (...) se debe entender que éste renuncia a su ciudadanía estadounidense” (PBS, 2019).

2.2.2. El demonio oriental

En el desarrollo de esta nueva etapa el conflicto en Corea representaba el campo de batalla entre el capitalismo y el comunismo. Ante esto, el artista John Romita transfirió los estereotipos raciales que se usaron en los japoneses durante la década de 1940 a los comunistas chinos, coreanos y vietnamitas, mostrándolos de una manera demoníaca, menos que humana. Ejemplo de lo anterior es una historia en *CAC #76* que involucra a los comunistas de la región de Indochina. En esta los soldados vietnamitas son retratados de manera racialmente inferior, además de mostrar señas de falta de inteligencia (Deverell, 2013). Particularmente se resalta negativamente su piel de color amarillo pálido pareciendo casi enfermos (con hepatitis o alguna afección biliar), los rasgos asiáticos exagerados y su baja estatura en comparación con la imponente altura y entereza del Capitán América (**Figura 5**). Esto recalca la diferencia genética entre el Otro oriental y el estadounidense, implicando una superioridad racial y, consecuentemente, intelectual

del segundo. De igual manera, se percibe esto en la representación que se hace de los coreanos (particularmente de los comunistas del norte) en la ya mencionada tercera historia sin nombre de *CAC #77*. Esta representación es, tal vez, la más despectiva del oriental en este periodo, ya que no solo retoma el color amarillo pálido de la piel y exagera los rasgos faciales asiáticos, sino también evidencia de forma esquelética a los coreanos, permitiendo a sus rostros lucir más horribles y algo deformes. También se muestra a casi todos los soldados prisioneros sin o con poco cabello, indicando una uniformidad (**Figura 6**).

Por su parte, los chinos aparecen en dos historias durante este periodo (*CAC #77 y #78*), ligándolos en ambas ocasiones con el comunismo. En la primera historia, mencionada anteriormente, se narra cómo el gobierno comunista chino amenaza a los chinos estadounidenses en el Barrio Chino de Nueva York mediante espías para apoyar su causa. Rogers y Bucky ayudan a un policía chino estadounidense llamado Wing a desenmascarar a un espía conocido como el hombre sin rostro. Aunque se muestra a Wing, y a los otros “leales” chinos estadounidenses, en el mismo color amarillo pálido que los otros asiáticos, se resta importancia a casi todas las demás características raciales, incluso retratándolos con un mejor aspecto facial (Deverell, 2013) y vistiendo de la misma forma que lo hacen los estadounidenses en estas páginas (**Figura 7**), suponiendo que su fidelidad al bando estadounidense no les permite ser (tan) inferiores. Esta representación en particular se acomoda al punto al que Hansen hace referencia en relación con personajes particulares que desafían una identidad homogénea, en este caso la de los chinos y orientales en general. Esto sirve como punto de inflexión al desligar, aunque sea mínimamente, el factor racial como generador de diferencia y, en consecuencia, de otredad. Implícitamente se acepta al chino americano dentro del Yo.

De igual manera, en la segunda historia (“The Golden Dragon”), que lleva al Cap. y a Bucky a China, los artistas usan todos los estereotipos raciales posibles para retratar a los chinos (piel amarilla pálida, rasgos asiáticos exagerados y reaparecen los colmillos demostrando monstruosidad) (**Figura 8**), además de mostrarlos como supersticiosos y cobardes. De hecho, la historia termina con los protagonistas aprovechándose de esta superstición, alegando que el “Dragón Verde” había vuelto a la vida para liberarlos de la desgracia comunista, ya que este era el defensor de la nación china y debía proteger a su

gente de sus peores enemigos en momentos en que los chinos no podían protegerse a sí mismos (Marvel Database, 2019). Además de mostrar que el comunismo era un peligro para China basado en sus creencias ancestrales, apoyando de cierta manera el reclamo del presidente Eisenhower de apoyar al gobierno nacionalista (PBS, 2019), esta representación permitía a los lectores estadounidenses estar seguros de su superioridad racial e ideológica, sabiendo que parecían más "humanos" y que no estaban influenciados por supersticiones exóticas como las de los chinos (Deverell, 2013).

Esta corta serie fracasó debido a que la audiencia objetivo había superado el modelo simplista propagandista (racista) de los creadores (como se citó en Hayton & Albright, 2009, p. 17), por lo que este Cap. fue posteriormente retirado de la continuidad del personaje y se revelaría como un intento de copiar al Capitán original (Hodo, 2011).

Este Capitán continuó capitalizando la idea de que el Ego estadounidense se construyó en oposición a Oriente al escenificarlo de manera denigrante, evidentemente resaltando, en comparación, sus propios atributos de virtud y excepcionalidad representados en el discurso de ser los representantes de la libertad y la democracia. Sin embargo, en este periodo se expande, o complementa, el concepto de Orientalismo de Said, pues se muestra que no se es inferior exclusivamente por ser oriental, sino también por adoptar y defender una ideología (comunismo) que a los ojos de EEUU era totalmente inferior, errónea y "amenazaba al mundo libre" (PBS, 2019). Así, no solo la representación física del Otro, sino también su forma de pensar, son clave para identificar estos cómics como medio orientalista. Al inferir que EEUU era superior no solo física, sino intelectualmente también dado su apego al capitalismo, estos cómics perpetuaron la intención de comunicar un Oriente ignorante, inferior, y con la necesidad de ser intervenido por la civilización occidental con las fuerzas del bien. A su vez, estos legitimaron el actuar intervencionista de su gobierno en los distintos frentes en Asia para llevar progreso, como el apoyo a los franceses en Indochina, el apoyo a los nacionalistas chinos y el mantenimiento del gobierno en Corea del Sur (PBS, 2019).

3. 1960s - 1970s: Capitán América: Del soldado conservador al héroe liberal

Gracias al liderazgo de Stan Lee y la participación de artistas como Jack Kirby y Steve Ditko y su novedoso estilo (con la inclusión de lugares y eventos del mundo real y el establecimiento de una continuidad narrativa), Marvel Comics se posicionó en la década de los 60s como la compañía líder de la Industria desplazando a DC (Costello, 2009). Los cómics de Marvel de los años 60s y 70s, incluidos los del Capitán América, fueron vistos en ese momento no solo como entretenimiento, sino también como un medio que involucraba elementos de la cultura política y social contemporáneas, por lo que fueron leídos ampliamente no solo por niños y adolescentes, sino también por estudiantes universitarios y otros adultos (Costello, 2009). El éxito de este periodo se enmarca en la forma como el Capitán continuó representando los valores conservadores de los 40s, mientras constantemente ofreció una crítica liberal a la cultura en la cual se desarrolló (Stevens, 2007), promoviendo un liberalismo universal. El desarrollo del personaje responde a la crisis de identidad que EEUU experimentó en este periodo.

3.1. Crisis de identidad

Matthew Costello (2009) indica que durante la década de 1950 se creó un mito que indicaba la existencia de una identidad nacional de carácter unitario, que se alimentó de los distintos elementos de la retórica que definió al Yo estadounidense por casi un siglo como una nación virtuosa de individuos comprometidos con una misión casi divina de progreso moral: libertad, progreso y providencia (Costello, 2009). Con las divergencias surgidas a mediados de los años 60s y comienzos de los 70s por la lucha por los derechos civiles, la Guerra de Vietnam y el escándalo de Watergate, dicha identidad consensuada colapsó y derivó en una crisis. A partir de esta crisis de identidad los mismos estadounidenses llegaron a cuestionar la validez de los elementos que los había caracterizado e identificado previamente (Costello, 2009). El Capitán América no fue ajeno a esta crisis y tuvo un importante desarrollo que lo llevó a redefinirse como un liberal defensor de la idea de EEUU. Particularmente este periodo llegó a definirse en estas páginas como aquel en que EEUU traicionó sus propios ideales, debilitando la retórica misma de la identidad estadounidense (Costello, 2009).

3.1.1. El hombre fuera de su tiempo

No fue sino hasta marzo de 1964, en *The Avengers #4*, que el Capitán América de Steve Rogers fue revivido en los cómics. Marvel explicó sus casi quince años de ausencia al narrar que en una de sus últimas hazañas en los 40s el Capitán desapareció al quedar congelado al caer en el Océano Atlántico mientras intentaba desarmar un explosivo a bordo de un avión experimental lanzado por el villano nazi Baron Zemo. Bucky, por otro lado, muere a causa de la explosión. Gracias al suero del supersoldado el Capitán no muere y es rescatado del hielo por los Vengadores. Su reaparición en los 60s ocurre, como en los 40s, en un momento decisivo de la historia estadounidense: la Guerra de Vietnam. Parece que con la presencia del Capitán América reemergieron los ideales de libertad y justicia que acompañaron al personaje en sus aventuras en la Segunda Guerra Mundial, en un momento cuando se les necesitaba (Hayton & Albright, 2009).

Al ser literalmente un producto de la Segunda Guerra Mundial, y ser revivido en 1964, el Capitán se vuelve un hombre fuera del tiempo tratando de aplicar su código moral a una época de creciente ambigüedad (Costello, 2009). Redefinirse en un tiempo donde lo que él representaba en los 40s ya no es válido ni necesario del todo, lo llevó a cuestionarse sobre su lugar en el mundo. El sentimiento de nostalgia y anhelo del Capitán por volver a donde pertenece se ve reflejado en varias de sus primeras historias en esta etapa en *ToS* (1964-1965), pues varias de estas tratan de eventos ocurridos en los 40s en los que el Cap. y Bucky luchaban contra los nazis. En las historias siguientes, que ya eran ambientadas en el presente, a pesar de que el periodo “Commie Smasher” del Capitán se retiró de la continuidad del personaje encarnado por Steve Rogers, se replicó la conexión entre la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría haciendo que la amenaza comunista de la segunda sea sinónimo y continuación de la amenaza fascista de la primera, permitiendo volver a la superioridad ideológica (Costello, 2009).

Continuando, como algunos académicos argumentan, este Capitán presentaba claros síntomas de un Trastorno de Estrés Postraumático dadas sus últimas vivencias en los 40s, especialmente la muerte de su compañero y amigo Bucky Barnes (Gillen, 2009; Hayton & Albright, 2009). Este trastorno, argumentan algunos, es la razón por la que el Capitán no participó en la Guerra Vietnam, demostrando de igual manera al lector que el perfecto patriota también tenía debilidades (Hodo, 2011). De igual manera, la actitud liberal de

Marvel llevó al Capitán a figurar en historias que evitaban los distintos asuntos geopolíticos de la época, además de dicha guerra (Deverell, 2013).

3.1.2. Guerra de Vietnam: El momento clave

La Guerra de Vietnam fue una década de agonía, el periodo más divisivo desde la Guerra Civil. Llevó a que en EEUU todos se preguntaran, ¿qué significa ser un patriota? (Ward, J. (escritor), 2018). Las páginas del Capitán América reflejaron perfectamente este sentir, de hecho, permitiendo redefinir lo que el Capitán significaba y representaba. Mientras muchos superhéroes protagonizaron varias historias que lidiaron con el conflicto (Hodo, 2011), el Cap. solo estuvo en dos ocasiones, en dos diferentes historias de diferentes números, en Vietnam: *ToS #61* de 1965 y *CA #125* de 1970. Además, en *CA #106* de 1960 se muestra otra historia que involucra orientales, esta vez teniendo como protagonistas a los chinos también el marco de la Guerra Fría. En sus aventuras en Vietnam se evidencia la participación oficial del gobierno estadounidense en el conflicto, pues en la primera historia el Cap. tiene que rescatar a un piloto estadounidense cuyo helicóptero fue impactado en combate. Sin embargo, su siguiente participación en 1970, en la cuál debía encontrar a un desaparecido doctor que curaba a los heridos de ambos bandos, mostraría una clara posición tanto del personaje como de sus creadores pues, precisamente, el Cap. no tomó partido por ninguno de los bandos, mostrándose neutral (Hayton & Albright, 2009). El Capitán afirma entonces que él fue “a buscar al Dr. Hoskins [...] no a luchar una guerra de un solo hombre” (Lee, 1970, p. 11) mientras se defiende de las balas disparadas por ambos bandos. Así mismo, al final se evidencia un, hasta ese momento, desconocido espíritu conciliador cuando manifiesta, luego de haber cumplido su misión, que ambos bandos “pueden verse las caras en la mesa de negociación de nuevo” (Lee, 1970, p. 20) mientras sonrío.

Esta decisión del Capitán responde al momento crucial que se vivía en EEUU, pues había quienes apoyaban a su gobierno y pedían que el personaje fuera al frente de batalla como el soldado que era, mientras otros predicaban un descontento con su gobierno y solicitaron que Rogers mismo se declarara en contra del conflicto (Dittmer, 2005). Los escritores no podían justificar colocar un personaje tan patriótico en una situación tan controvertida y surgió la duda de a quién debía representar (Hodo, 2011). A esto, Stan Lee, escritor de dicho cómic en el momento, argumentó que el Capitán “no es un representante de EEUU

en sí, sino del ideal estadounidense - libertad individual, responsabilidad individual, sensibilidad moral, integridad, y la voluntad de luchar por lo que es correcto” (como se citó en Hayton & Albright, 2009, p. 18). Este debate se dio en las páginas de “Let’s Rap with Cap”, una sección de esta serie de cómics (de 1969 a 1971) que permitía que lectores y escritores debatieran sobre las aventuras del Cap. a modo de foro escrito. Esto reflejaba no solo un enganche con las historias que se contaban, sino también con los problemas sociales y políticos de la época (Costello, 2009), pues dicha sección se desarrolló en el periodo de transición, al que Schulman (como se citó en Costello, 2009, p. 86) hace referencia, entre la desintegración del consenso que se formó en la posguerra y el comienzo de la fragmentación de los 70s. Esta desintegración surgió por una creciente brecha generacional, racial y de género, y la falta de credibilidad del gobierno, causados por diferentes sucesos en el año 1968 como la muerte de Martin L. King y Bobby Kennedy, y el recrudecimiento de las acciones en Vietnam (Costello, 2009).

Para otros héroes era aceptable su participación en este conflicto, como es el caso de Tony Stark y su alter ego Iron Man, pues su historia de origen surge en la misma Guerra de Vietnam como consecuencia de su actuar como magnate y empresario de la industria armamentística. Gran parte de su participación en la guerra es para proteger sus propios intereses (Hodo, 2011). De hecho, a lo largo de los 60s Marvel publicó muchos cómics que presentaban al comunismo y a Vietnam de forma similar al estilo propagandístico del Capitán en los 40s y 50s (como se citó en Deverell, 2013).

3.2. La ambigüedad del Otro

El énfasis en la otredad fue una de las características principales de la cultura estadounidense en general durante la Guerra de Vietnam (Vergeti, 2017), sin embargo, el Otro no fue muy claro dada la ambigüedad propia del periodo. Así, a diferencia del período anterior donde el consenso de la Guerra Fría dominó los cómics, tanto en temática como en punto de vista, la creciente ansiedad y el temor a las instituciones y líderes estadounidenses caracterizaron este período (Costello, 2009). A pesar de lo anterior, estas páginas no fueron ajenas a la definición y representación despectiva del mundo oriental, principalmente al representar a vietnamitas y chinos, que consecuentemente elevaba y enaltecía el Yo estadounidense. Es importante resaltar que la mención y aparición de

personajes orientales fue casi que restringida por las razones anteriormente expuestas, lo que permitió una reducción significativa de las representaciones racistas y xenofóbicas a las que los autores del cómics del Capitán América estaban acostumbrados, suponiendo que este elemento orientalista que caracterizó los pasados periodos ya no era (tan) necesario para definir el Ego estadounidense.

3.2.1. La cuestión racial

La cultura estadounidense en general durante la Guerra de Vietnam se suscribió a un estereotipo racial asiático como parte de la mitología de la guerra. Particularmente las historias de Marvel, principalmente las de Iron Man, se conectaron aún más a la cultura que evolucionó en torno a la justificación de la intervención estadounidense en Vietnam al contribuir a la narrativa dominante de que los asiáticos eran malos y debían ser detenidos, o inocentes que necesitaban ser salvados (Vergeti, 2017), y que conecta muy bien con el carácter jerárquico del Orientalismo. Sin embargo, no parece así del todo con la serie de cómics del Capitán América. Más bien se privilegió la inclusión racial, traducida en la aparición indefinida del primer superhéroe afroamericano de la historia.

3.2.1.1. Estereotipos asiáticos: Un lugar común

Para Christopher (como se citó en Vergeti, 2017, p. 48), las representaciones culturales de Vietnam como país y los vietnamitas como pueblo llevaron a una única distinción importante entre "ellos" y "nosotros": la representación estereotipada de Occidente como deseable y buena, frente a Vietnam y los vietnamitas (Oriente) que son inherentemente malvados. Esta representación de los asiáticos probablemente influyó en la forma en que los estadounidenses percibían la guerra. Para él, la representación de los vietnamitas en este periodo siguió los mismos patrones que retrataban a los asiáticos como inferiores malvados y siniestros, favoreciendo al imperialismo estadounidense al promover la necesidad de salvar a las masas pobres oprimidas o detener a los asiáticos peligrosos (como se citó en Vergeti, 2017, p. 48). Ante esto, Vergeti (2017) comenta, refiriéndose a los cómics de Iron Man, que es posible afirmar que dicha serie contribuyó a la sesgada percepción estadounidense de los asiáticos, que se suponía justificaba las hostilidades contra ellos. Específicamente en este periodo se presentó a los asiáticos como los enemigos más peligrosos de EEUU, dado que el mandarín, el archienemigo de Iron Man, también era el enemigo más peligroso de EEUU. Se construye una clara dicotomía en el

Yo y el Otro (Vergeti, 2017) soportado en una superioridad racial e incluso intelectual, que valida que EEUU intervenga para educar y civilizar.

Por otro lado, los cómics del Capitán América no parecen suscribirse del todo a las características previamente mencionadas para los cómics de Iron Man. En principio sí se establece una dicotomía entre el Yo estadounidense, encarnado por el Capitán, y el Otro oriental en su casi nula participación en la Guerra de Vietnam. Por ejemplo, en la historia de *ToS #61* llamada “The Strength of the Sumo!”, Lee y Kirby evocan el ambiente y el comportamiento de los japoneses en los 40s, evidenciado también en los rasgos faciales de los soldados del Viet Cong (Gillen, 2009). Sin embargo, en esta representación se disminuyen de manera considerable aquellas características exageradas y estereotipadas (colmillos, piel amarilla pálida, uñas largas, cuerpos desproporcionados y deformes) que caracterizaron a los orientales en los 40s y 50s (**Figura 9**). De hecho, los soldados en algunos pasajes de la historia solo se diferencian del Capitán por sus uniformes y sus características estrellas rojas que le recuerdan al lector (además de claras referencias en el diálogo) que el comunismo es el verdadero enemigo. Curiosamente el general vietnamita que tiene bajo raptor al piloto norteamericano es un experto luchador de sumo y usa sus habilidades para luchar contra el Capitán. En un muy forzado final, Rogers y el piloto derrotan al general y sus soldados con tácticas del fútbol americano (Gillen, 2009): “No estamos buscando un first down, es un touchdown o nada” (Lee, 1965, p. 23) le dice el Capitán al piloto para derrotar al general. El desenlace de esta lucha entre el deporte insignia japonés y uno de los deportes preferidos en EEUU³ puede indicar una superioridad del segundo sobre el primero, insinuando que es mejor.

En la historia “Cap goes wild!”, de *CA #106*, los comunistas chinos han contratado a un productor de Hollywood para usar una réplica robótica del Capitán América para hacer películas que lo muestren ejecutando brutalmente a prisioneros para desacreditarlo ante los ojos del público (Costello, 2009). En esta historia los rostros de los soldados chinos presentados tienen semejanza con las de los simios, además de que algunos tienen grandes cabezas, pero de nuevo se resta importancia a otros atributos previamente

³ El sumo es un deporte que se ha practicado por casi un milenio, y está envuelto por varias tradiciones de la religión Shinto, incluidos rituales de purificación. No solo es un deporte, sino un estilo de vida que da fama y prestigio. Tal vez el más sagrado en Japón (Schonberg, 1985). Por otro lado, el fútbol americano es el deporte más popular de EEUU, teniendo al Superbowl como el evento deportivo del año (Acedera, 2018).

exagerados (**Figura 10**). Así mismo, los generales y principales figuras de mando chinas en la historia no presentan dichas características y, en general, parecen retratos perfectos de individuos reales. De hecho, uno de estos, el que parece estar al mando de la “operación réplica” y al que se refieren como “Chairman” o Presidente en español, está evidentemente basado en la figura de Mao Zedong y no tiene rasgos exagerados más allá de una mirada y sonrisa malévola (**Figura 11**). De nuevo los símbolos comunistas indican que es el apego de los chinos a esta ideología el que permite profesar un sentimiento de superioridad y necesidad de intervención.

Por otro lado, en la historia “Captured in Vietnam!” de *CA #125* las características raciales parecen tener menor importancia, pues ambos bandos son vistos de igual manera (se diferencian mínimamente por su uniforme), sin detallar ninguna característica xenófoba (**Figura 12**). Esto se mantiene a excepción de los rasgos del Mandarín, quien con sus uñas largas y marcados rasgos faciales (cejas desproporcionadamente grandes permitiendo una mirada ciertamente malévola) (**Figura 13**), refuerzan la idea de que este villano asiático es la mayor amenaza que enfrenta EEUU, más allá del marco de la Guerra de Vietnam en este periodo. Sin embargo, en los cómics del Capitán se limita la legitimación que, por lo menos, los cómics de Iron Man, según Vergeti (2017), hacen del accionar imperial estadounidense, dadas las casi nulas referencias al conflicto. Esto derivó en que no se promoviera, directa y abiertamente, en esta etapa la necesidad de actuar en dicho conflicto bélico para defender los intereses propios de EEUU en pro de “defender la libertad y la democracia” como si se había hecho en los 40s y 50s. Este comportamiento desligó aún más el factor racial como determinante para constituir el Yo estadounidense y validar el accionar internacional del gobierno, permitiendo incluir otros elementos diferenciadores y constituyentes.

3.2.1.2. Blaxploitation

Dado el lapso evidente con las fuerzas militares estadounidenses por la Guerra de Vietnam, diferente a lo acontecido en los 40s cuando era prácticamente una herramienta del establecimiento para proteger sus intereses, el Capitán América comenzó a abordar temas como la reivindicación racial, representando lo que EEUU podría ser en lugar de lo que era actualmente (Deverell, 2013). Esta serie de cómics fue volviéndose cada vez menos racista en este periodo. Así, a principios de los 70s el Cap. prefirió volcarse hacia la causa del “Civil Rights Movement”, evidenciado de gran manera con la introducción

de, y consecuente asociación con, Sam Wilson alias Falcon en 1969. Este sería el primer héroe afroamericano de Marvel y uno de los primeros de toda la industria. La importancia de Falcon no solo se evidenció con el aumento de las ventas, sino que por varios años el cómic se llamó “Captain America and the Falcon”. Esta introducción se hizo en el marco de la transición que vivió la industria del cómic a principios de los 70s para mostrar eventos reales. Su importancia también deriva en que los cómics expusieron la realidad a una audiencia que no tendría ninguna otra forma de enterarse de este tipo de problemas sociales (McWilliams, 2009).

Costello (2009) afirma que los aliados representan de mejor manera el entorno cultural en el que existe un héroe y, por lo tanto, contribuyen a la identidad social del héroe y proporcionan una visión de la sociedad en la que este opera. En este entendido, los cómics del Capitán, al presentar en este momento a Falcón como su mayor aliado, permite no solo visibilizar la reivindicación de los derechos por los que la comunidad negra luchaba en EEUU, sino también la ampliación del significado de estadounidense más allá del hombre blanco. Esta redefinición del Yo es relevante porque por primera vez, en casi 30 años de existencia de los cómics del Capitán, se reconocía al afroamericano como parte central de lo que es y significa EEUU: sin importar su color de piel, el estadounidense es protector de la libertad, la justicia y la democracia.

3.2.2. El fin de una era

Cada vez más las historias de esta serie de cómics verían al gobierno de EEUU como una amenaza, cuestionando los valores de la generación de la Guerra Fría y mostrando en mayor medida un tono desafiante (Costello, 2009). Este comportamiento se profundizó con el escándalo de Watergate que condenó al gobierno de Nixon. En las páginas del Capitán América el escándalo se trató de una forma más fantasiosa que lo sucedido en la realidad, pero las consecuencias del hecho retrataron el sentir del ciudadano de a pie. Un grupo fascista autodenominado el Imperio Secreto buscaba construir un imperio al quitarle el poder al pueblo. Los ideales estadounidenses obstaculizaban los intereses de dicho grupo, cuyas acciones reflejaban las de aquellos en el poder en la época. Sorpresivamente se revela que el líder de la organización, Número Uno, es el mismo Nixon quien, reconociendo que ni siquiera la presidencia llenaba sus ansias de poder, comete suicidio (Hayton & Albright, 2009).

En resumen, su gobierno resultó tan corrupto como los villanos a los que debía enfrentar (Hodo, 2011) y perdió el sentido de virtud que lo caracterizó en los 40s. Esto causa que Steve Rogers tenga un conflicto moral interno y contemple renunciar a su identidad heroica. Rogers, y en consecuencia EEUU, había perdido su sentido de identidad (Costello, 2009) y se ve desilusionado porque los valores que él simbolizaba se ven comprometidos, por lo decide abandonar su icónico traje de Capitán América para convertirse en Nómada, el hombre sin país (Hodo, 2011). Luego de un proceso de reflexión, Rogers concluye que a pesar de que los ideales estadounidenses son imperfectos, representan lo mejor que como sociedad tienen disponible y decide retomar su identidad como el Capitán América (como se citó en Hayton & Albright, 2009, p. 21). De este hecho, como recalca Dittmer (2005), se evidencia la divergencia entre los ideales estadounidenses y la práctica estadounidense, hasta los hechos del 9/11.

Como se ha venido mencionando a lo largo de este capítulo, el elemento que fue central en los 40s y 50s referente a la representación del oriental para ensalzar el Yo estadounidense, permitiendo legitimar una intervención “civilizadora” y llevar la libertad y la democracia en esas tierras, fue progresivamente debilitándose hasta casi desaparecer en 1970. Esto se debió, en mayor medida, al distanciamiento que tomó el Capitán de su gobierno por las razones que llevaron a este a intervenir en la Guerra de Vietnam. El equipo creativo detrás del Capitán consideró que EEUU había traicionado sus propios principios y, por primera vez desde su creación, hicieron que el personaje no acompañara a su gobierno en un conflicto, aunque tampoco llevaron a que este se mostrara en total desacuerdo con la guerra. Ya el elemento que constituía la identidad estadounidense en los cómics no era el compararse (física e ideológicamente) y verse superior a los orientales, sino la aplicación real de los principios de libertad, justicia y democracia que tanto había defendido discursivamente, y que permitieron que, en el espectro del Ego estadounidense, se incorporara/validara a los afroamericanos representados por Sam Wilson. Así, el concepto de Said no es tan claro y eficaz para describir el cómo se constituyó el Ego estadounidense en este periodo, aunque el elemento de la otredad siguió siendo clave. Se pasó de una dicotomía racial a una ideológica representada en la defensa y promoción de valores e ideales de EEUU.

4. 2000s - Capitán América: ¿Seguridad o libertad?

La complejidad del mundo de la pos Guerra Fría, incluida la creciente globalización y la Guerra contra el Terror, se tradujo en una creciente ambigüedad sobre el Yo estadounidense (Costello, 2009). El alcance de la ruptura del consenso liberal de la posguerra fue evidente en el siglo XXI cuando EEUU se embarcó en una nueva cruzada de seguridad nacional: la llamada Guerra contra el Terror impulsada por el gobierno Bush. Ni siquiera el ataque más mortal en suelo estadounidense pudo generar suficiente poder para recrear y mantener un sentido de propósito nacional. Si bien el apoyo a la Guerra contra el Terror fue casi total después de los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001, luego de tres años hubo mucho cuestionamiento popular a las políticas antiterroristas, tanto internacionales como domésticas (Costello, 2009).

El Capitán América en sus páginas fue reflejo claro tanto de la ambigüedad como de la evolución de este periodo: primero hubo un apoyo inmediato al gobierno en su cruzada contra el terrorismo sin importar los costos, y luego lo cuestionó, y a sus políticas, defendiendo las libertades humanas reflejados en la historia de *Civil War*.

4.1. El legado del 11 de Septiembre del 2001

En este periodo, tanto el nuevo volumen de cómics del Capitán América (2002), como la serie de los Ultimate (universo distinto al principal), estuvieron marcadas, casi que de forma similar a los años 40s, por un conflicto. En este caso sería la Guerra contra el Terror que el Presidente George W. Bush anunciaría luego de los ataques del 11 de Septiembre del 2001. Las fuerzas armadas norteamericanas se desplegaron en Afganistán, en palabras de Bush, para “interrumpir el uso de Afganistán como base terrorista de operaciones y atacar la capacidad militar del régimen Talibán” (Keneally, 2017) y posteriormente en Irak con el fin de “desarmar a Irak, liberar a su gente y defender al mundo de un grave peligro” (History, 2019). Este hecho abrió la oportunidad para que los héroes volvieran a su rol propagandístico, lo que Scott (2007) refiere como el rol principal del Capitán América en este periodo. De hecho, el público en general le dio la bienvenida de nuevo a las categorías de bien y mal, y libertad y fascismo que fueron tan características de la Segunda Guerra Mundial (Dittmer, 2005).

Las narrativas expuestas en ambas series construyen tanto el significado de EEUU, como la identidad de los terroristas, como parte de una dicotomía entre los que aman y odian la libertad que excluye otras posibilidades. De igual manera, permitieron a los estadounidenses, al identificarse con las víctimas del 9/11, entender su posición en el mundo al diferenciarse del Otro peligroso e intruso: el árabe armado (Dittmer, 2005).

A partir de lo anterior, es más relevante la versión *Ultimate* del Cap, ya que tal vez ninguna interpretación del Capitán América es tan interesante y reveladora de la sociedad estadounidense posterior al 9/11 como la que se le da al personaje en las páginas de los *Ultimates* en sus dos primeros volúmenes (Stevens, 2007).

4.1.1. El soldado *Ultimate*

Establecidas en una realidad fuera del universo principal de Marvel, las historias contadas en los cómics *Ultimate* yuxtaponen las historias ya conocidas de los personajes con nuevas configuraciones narrativas que buscan crear nuevos significados (Stevens, 2007). Los *Ultimate* son un grupo élite de superhumanos creados por orden del Presidente para combatir el creciente riesgo de que EEUU sea atacado por supervillanos. Sus miembros principales son Nick Fury que funciona como su líder, Hank Pym (*Giant-Man*), su esposa Janet (la Avispa), Tony Stark (*Iron Man*), Bruce Banner (*Hulk*), Thor y Steve Rogers (*Capitán América*) (Marvel Database, 2019).

Luego de los ataques a las Torres Gemelas, la mayoría de los estadounidenses se sintieron vulnerables, por lo que reaccionaron de manera defensiva y xenofóbica (Hodo, 2011). El Capitán América *Ultimate* representa este sentimiento y, a diferencia de su versión del universo principal, es más pragmático, violento y manipulador, ferozmente defensor de los valores conservadores, y se apoya casi que exclusivamente en su poderío físico para resolver cualquier disputa (Stevens, 2007; Hodo, 2011). Los elementos narrativos tienen mucho en común con la versión de la Segunda Guerra Mundial y la anticomunista (Dittmer, 2005). A través de la reinterpretación de muchos temas familiares de la historia del Capitán, los creadores de los *Ultimate* ofrecen una crítica a la Guerra contra el Terror, las políticas de la administración Bush (Hodo, 2011) y las percepciones de la arrogancia estadounidense en sus relaciones con el mundo, elemento que permite retomar al Orientalismo como herramienta para describir de nuevo esta serie de cómics.

La línea de los Ultimate, según su creador Mark Millar (como se citó en Stevens, 2007, p. 7), es “una exploración de lo que sucede cuando un grupo de personas comunes se convierten en supersoldados y son preparados para luchar en la Guerra contra el Terror en la vida real”. Desde el principio se escribió con la intención de hacer un comentario social, y a veces pareciese que el personaje del Capitán encarnara la política exterior estadounidense moderna, pues ambos son altamente reactivos, destructivos y están convencidos de su virtud (Hodo, 2011). Así, el Capitán Ultimate era, primero y ante todo, un soldado que, además, tenía una mentalidad reaccionaria (Stevens, 2007). Para este Cap. matar es aceptable si elimina una amenaza (Stevens, 2007) y, como en los 40s cuando había un total desprecio por la vida de los japoneses, en este período, específicamente en esta serie, hubo un total desprecio por la vida árabe. En específico, esto se percibe en el #1 del volumen 2 cuando el Capitán está en una misión de rescate en Irak y les dice a los terroristas “toquen esos gatillos y les juro que sus propias madres no podrán reconocerlos” (Millar, 2005a, p. 9).

El volumen dos de los Ultimate (de 2005), según las palabras del mismo Millar (como se citó en Stevens, 2007, p. 13), tendría que ser más político que el primero dados los tiempos que se vivían. Es por esto que esta serie en parte se desarrolla, y no por casualidad, en países del Medio Oriente, siendo evidente en el #7 de este volumen en el cual se ve a Nick Fury en una sala de operaciones con el mapa de la Península Arábiga en el centro (**Figura 14**). El despliegue de estas “personas de destrucción masiva” fuera del suelo continental estadounidense era una clara violación a la ley y a la soberanía de otros Estados, y causó un ambiente de miedo y reticencia a EEUU por impulsar sus intereses mediante el abuso de su poder con los superhéroes (Stevens, 2007). Millar (como se citó en Stevens, 2007, p. 13) afirma que esta serie de eventos fueron inspirados por la decisión del gobierno Bush de incursionar en Irak y destinar recursos en derrocar a Saddam Hussein, por el alegato de que poseían armas de destrucción masiva (History, 2019), en vez de ir directamente por Al-Qaeda en Afganistán al ser los autores de los atentados a las Torres Gemelas. En este sentido, en el # 7 de este volumen la suposición del gobierno Bush se vio validada, así sea sarcásticamente, al hacer claro que existían en el Medio Oriente instalaciones nucleares (**Figura 15**) y por la afirmación de Tony Stark de que los Ultimate actuaban en nombre del gobierno porque estos países tercermundistas

“estaban apuntando a sus vecinos mientras nos decían que ni siquiera tenían un programa nuclear” (Millar, 2005c, p. 13).

Thor, quien alarma a todos sobre el peligro de estas acciones imperialistas, refleja el sentimiento de muchos estadounidenses que no veían con buenos ojos el accionar de su gobierno en el extranjero. A pesar de esto, los Ultimate siguieron incursionando en Medio Oriente luchando contra aquellos que “desafiaban” el estatus quo estadounidense (destruyendo sus sistemas de protección) y generando incertidumbre generalizada por el comportamiento expansionista e imperial de EEUU (Stevens, 2007). Esto se ve validado en la práctica con la afirmación del gobierno de que “defenderán la paz al pelear al terrorismo y la tiranía” (The White House, 2002, p. 3)

Esta serie también presenta otra serie de críticas como las eventuales consecuencias de cualquier tipo de proliferación armamentística, en este caso de supersoldados. En este sentido, otros países deciden también crear su equipo de supersoldados, como es el caso de la Unión Europea con la “Iniciativa de Defensa Europea” (Millar, 2005b, p. 15). Esto es más evidente cuando se presencia la ocupación de EEUU a manos de Los Liberadores, un grupo conformado por agentes superpoderosos de China, Rusia, Corea del Norte y Siria, quienes actuaban en respuesta a las acciones agresivas del gobierno estadounidense alrededor del mundo (Stevens, 2007). En palabras del Coronel Al-Rahman, un tipo de Capitán América árabe, “les dijimos que dejaran de hacer superpersonas. Les dijimos que no interfirieran con culturas que no pueden entender. Esto es lo que sucede cuando sus ambiciones superan sus capacidades. El imperio sufre una caída” (Millar, 2006, pp. 26-27).

4.1.2. Paternalismo estadounidense

Ya que la representación de los árabes no tiene grandes características negativas, de hecho se diferencian de los estadounidenses principalmente por su color de piel morena, vello facial y su vestimenta particular (**Figura 16**), el mayor elemento de análisis orientalista en esta serie de cómics es el papel paternalista que el gobierno estadounidense ejerce al decidir cuál debe ser el curso de acción correcto para el Otro sin tomar en cuenta las ideas y voluntad de esta nación subordinada (Hodo, 2011). Aquí es evidente que, al verse más poderosos e iluminados por la gracia divina (gracias a trajes y fórmulas de supersoldados),

los Ultimate actúan en nombre del gobierno y deciden intervenir de manera preventiva a los inferiores y desafiantes países del Medio Oriente, ocupando estos territorios y decidiendo el futuro de su pueblo. En su concepción está que ellos deben evitar que estos se hagan daño a sí mismos, y en consecuencia a EEUU, decidiendo invadirlos, gobernarlos y guiarlos por un camino distinto a la autodestrucción. Así pues, el Capitán les dice a unos “indefensos árabes”: “estamos haciendo esto por su propia protección, gente” (Millar, 2005c, p. 11). Toda acción encaminada a “defender la nación en contra de sus enemigos... incluso antes de que las amenazas emergentes estén totalmente formadas” (The White House, 2002, p. 3) es legitimada en la práctica como un compromiso fundamental del gobierno.

Dentro de las conclusiones que menciona Stevens (2007) que se pueden extraer de esta serie, que a su vez reflejan a los EEUU en los primeros años de la Guerra contra el Terror, se resalta que los sistemas de valores culturales tienden a cerrar mentes y aislar a las comunidades. Referente a esto, el Cap. de esta serie parece tener menor tolerancia con aquellos diferentes a él (Stevens, 2007), pues los considera inferiores, menospreciables y, por tanto, con total derecho de actuar sobre ellos. Este parece enmarcado en la choque de civilizaciones (Huntington, 2001) que Said (2002) afirma el gobierno Bush impulsó luego del 9/11. El Capitán América Ultimate es un reflejo de los primeros años posteriores al ataque a las Torres Gemelas, pues EEUU experimentó un extremo periodo de patriotismo. En dicho periodo la mayoría del público coincidió con la decisión gubernamental de declarar la guerra, y aquellos que no estaban de acuerdo eran señalados como cobardes y antipatrióticos (Hodo, 2011) haciendo recordar al Cap. anticomunista. Precisamente los Ultimate, incluido el Cap., son, en los cómics, parte del arsenal del gobierno para luchar contra cualquier amenaza a su seguridad nacional. En la práctica esto se refleja con el arsenal (incremento del poder militar, mejores herramientas para la defensa del territorio nacional, sistemas de inteligencia) que el gobierno Bush proponía usar para derrotar cualquier amenaza (The White House, 2002).

Sin embargo, en los años siguientes el sentimiento popular empezó a cambiar y las acciones del gobierno fueron cuestionadas con mayor frecuencia. La desilusión que surgió de esto fue plasmada en la serie de *Civil War* (Hodor, 2011) que fue co-creada por el escocés Mark Millar, el mismo creador de Los Ultimate. Este hecho, más que una

curiosidad, puede ser visto como la manera en la que Millar interpretó el cambiante clima social que se vivió en EEUU en la década de los 2000, a través de la figura del Capitán América y lo que este es y puede llegar a representar.

4.2. La Guerra Civil estadounidense... 2.0

La protección de libertad individual, incluso en violación de la ley federal, distingue el retrato de la edad moderna del Capitán América de su versión extremadamente patriótica y propagandística de los años 40s y 50s (Deverell, 2013), incluso de su versión Ultimate anteriormente expuesta. Luego de cinco años de los ataques a las Torres Gemelas, el presidente George W. Bush tenía un índice de aprobación cercano al 30%, y la Guerra contra el Terror sería apoyada solo por una minoría del público (Costello, 2009). Esta inconformidad fue encarnada por la figura de Rogers en 2006.

4.2.1. El guerrero civil

El Capitán Rogers del universo principal, a pesar de la tragedia que había azotado el corazón de EEUU, no dejó de lado sus principios e ideales y no volvió a ser el títere del gobierno que muchos consideraban. Esto se visualizó claramente en el desarrollo de la serie de *Civil War* de 2006 en la cual lideró al bando que estaba en contra del llamado Acta de Registro de Superhumanos, al considerar que ésta violaba las libertades civiles (Weiner, 2009). Este arco argumental surgió del debate suscitado por el Acto Patriota⁴ que el gobierno Bush impulsó en el marco de la Guerra contra el Terror (como se citó en Hayton & Albright, 2009, p. 21) y la dicotomía surgida entre tomar las medidas necesarias para garantizar la seguridad nacional y la defensa del derecho a la privacidad en el marco de la libertad (Hodo, 2011). Iron Man lideró a aquellos que apoyaban el Acto y, consecuentemente, las acciones del gobierno. Al darse cuenta de la destrucción que sus acciones habían causado, Rogers decide entregarse a las autoridades.

En este arco argumentativo, si bien ya la representación de Oriente no es necesaria para configurar la identidad estadounidense, sí está presente la cuestión de la otredad. Ambos

4 El Acto Patriota, como indica Travis Langley (2007), le otorgaba mayor capacidad al gobierno para llevar a cabo interceptaciones telefónicas, monitoreo de correos electrónicos, procedimientos más exhaustivos en aeropuertos, regulación ampliada de transacciones financieras, entre otras.

bandos, ya sea el que lidera el Capitán o el que lidera Iron Man, representan unos elementos particulares de lo que se cree es ser estadounidense. Se construye una binaria opuesta de identidades. El Capitán, como la encarnación de los ideales de libertad y justicia, prefirió luchar por el deber ser como nación en contra de lo que su propio gobierno y Iron Man defendían. Ambas identidades (la que renunciaba a la libertad a cambio de seguridad y la que defendía las libertades individuales y la privacidad) lucharon entre sí para definir qué era ser estadounidense. Sin embargo, la historia muestra un desenlace poco satisfactorio para cualquiera, suponiendo la imposibilidad (y lo inútil) de definir la identidad estadounidense en la contemporaneidad.

4.2.2. ¿El fin de la justicia y la libertad?

Encadenado y de camino a una audiencia por resistirse a acogerse al Acta de Registro de Superhumanos, Steve Rogers fue abatido a tiros por el villano Crossbones y su amada Sharon Carter (agente de S.H.I.E.L.D.) quien estaba bajo el control mental del Dr. Fausto, cómplice de Red Skull. Comentando sobre este histórico hecho, el editor en jefe de Marvel Comics de la época, Joe Quesada (como se citó en Hayton & Albright, 2009, p. 21), dijo que la gente debía sacar sus propias conclusiones sobre la muerte del Capitán América, pues diferentes significados podría tener. Así, es posible afirmar que la muerte de Rogers significó la muerte de una parte de EEUU, una parte que representaba lo mejor que dicho país (y la humanidad) tenía por ofrecer. Murió la inocencia, la justicia, la libertad. Murió uno de los más grandes íconos estadounidenses de la historia. De hecho, hay quienes consideran que la representación del Cap. de los “verdaderos ideales estadounidense” está pasado de moda (Weiner, 2009), de cierto modo mostrando cierta resignación y complacencia con el modo en que las cosas son y no luchar y vivir por un deber ser. Claro está que, como en los cómics nada dura para siempre, Steve Rogers revivió en las páginas de la serie *Captain America Reborn* de 2009.

Este periodo deja en manifiesto lo difícil que es retratar algo como completamente estadounidense. Ya se había percibido lo ambigua que era la identidad, tanto en la práctica como en los cómics gracias a la Guerra de Vietnam, pero este periodo marcado por los atentados del 9/11 confirmó dicha ambigüedad: lo complicado de definir unánimemente la identidad de EEUU. El Capitán y las historias en las que se involucró retrataron esta ambigüedad. Inmediatamente luego de los atentados, el Capitán Ultimate reflejó el sentir

de la ciudadanía y mostró apoyo total a las acciones de su gobierno. De hecho, los mismos cómics mostraron cómo ese apoyo validó de manera directa el actuar intervencionista del gobierno en Medio Oriente.

En su segundo volumen, la narrativa de los Ultimate sirve tanto como medio que como fin de lo que afirma el Orientalismo, más que en los otros periodos. Como medio permite visualizar una narrativa que construye el Ego estadounidense (como virtuoso, liberador, civilizado) en directa oposición a (Medio) Oriente (violento, destructivo, ignorante) que permite tomar una posición civilizadora sobre este último legitimando la intervención para evitar su propia destrucción. Esto también lleva a que se valide no solo la intervención militar, sino la réplica de las instituciones sociales y políticas de Occidente en estos países para "guiarlos", ignorando sus propias costumbres, valores y sistemas de pensamiento por ser "inferiores". Por otro lado, como fin, se evidencia en estas páginas las consecuencias directas de las acciones intervencionistas en nombre de la libertad. Dado que los Ultimate, según su creador, son una crítica directa a lo que estaba ocurriendo a principios de siglo, se muestra claramente que el discurso y las representaciones que se crearon alrededor de Medio Oriente, y que tuvieron gran inspiración en el accionar del gobierno Bush, están directamente relacionados con unos intereses expansionistas e imperialistas (y no unos altruistas) tal como lo establece Said. Las constantes protestas que se muestran en el cómic, incluso las acusaciones de Thor y la acción de los Libertadores lo evidencian, pues reflejan las protestas de ciudadanos y otras naciones contra el gobierno Bush por intervenir unilateralmente en Irak.

El Capitán de la Guerra Civil (del universo principal) continuó con la defensa de los ideales que lo habían construido, que tanto lo habían identificado anteriormente. Como en los 70s, se dio cuenta que precisamente su gobierno no era el mejor defensor de la libertad y la justicia, por lo que tomó riendas en el asunto. Ya que este escrito se centra en la figura del Capitán América y no de la totalidad de Marvel, es claro que la identidad que promueve el personaje es una por la que hay que luchar, una que aún no se ha alcanzado. El Yo estadounidense aún no está totalmente formado, pero siempre está dispuesto a luchar contra el Otro (sea quien sea) que amenace la libertad, la justicia y la democracia, incluso si es su propio gobierno, para lograr alcanzarla.

Conclusión

Para concluir, **los cómics del Capitán América sí han servido como herramienta orientalista en pro de los intereses de EEUU a través de su discurso**, aunque en los periodos recientes se ha desligado como factor central, paralelo a la falta de credibilidad que el gobierno ha sufrido. Si bien ya Oriente no es el factor central para definir el Ego estadounidense, sí lo fue en una parte considerable de la historia del Capitán: en aquellos momentos en los que los intereses del gobierno y del personaje coincidieron.

Este trabajo refleja que para la constitución de la identidad estadounidense a través del Capitán América, siempre ha sido a través de la otredad. Siempre ha sido necesario un Otro para configurar el Ego en los cómics del Capitán. Principalmente fue Oriente quien le permitió definirse al diferenciarse de este, pero la evolución propia del personaje de que él no era representante del gobierno, sino de los ideales que siempre promulgaba y defendía, le permitió construir una dicotomía entre el ideal (bueno) al que se debe aspirar, y la realidad que estaba permeada de líderes e instituciones viciadas por el poder. Si no era el Oriente racial e intelectualmente inferior y necesitado de intervención, era el gobierno y sus líderes que traicionaban los ideales estadounidenses quienes representaban el enemigo.

La representación de Oriente en los cómics fue determinante para construir una narrativa identitaria que apoyaba los intereses del gobierno en la década de los 40s y los 50s: lucha total y frontal contra el fascismo y el comunismo. Por otro lado, en los 60s, 70s y 2000s, este factor fue utilizado de manera más ambigua reflejando la ambigüedad propia de esos periodos. Particularmente en los 60s y 70s el Orientalismo es una herramienta que se queda corta para analizar y rastrear la construcción de identidad estadounidense a partir del Capitán América, en parte por la dificultad de responder la pregunta ¿qué es ser estadounidense? en el marco de la Guerra de Vietnam. El Capitán, gracias a sus creadores, prefirió volcarse a otros asuntos internos que estaban encaminados al deber ser como nación como la lucha por los derechos civiles. Además, fue en este momento en el que las acciones del Cap. se desligaron totalmente de aquellas del gobierno. Ya él no era más un arma del gobierno para defender sus intereses, tal como se confirmó en *Civil War*. De igual manera, en la década de los 2000 el Orientalismo, si bien puede servir como herramienta de análisis en los cómics de los Ultimate, no refiere a un comportamiento

totalmente orientalista dado que esta serie surgió y se concibió como una crítica. Más bien, esta serie reflejó el trasfondo que Said refiere como el objetivo de las prácticas orientalistas, pues funcionó para evidenciar las intenciones imperialistas tras el discurso de la Guerra Contra el Terror de mostrar a Medio Oriente con un gobierno primario y peligroso, y una ciudadanía ignorante e indefensa necesitada de la providencia estadounidense.

Dos son los elementos que resaltan de forma relevante en este proceso de investigación: la ampliación del espectro del Yo estadounidense y la conexión que se hace entre raza e ideología en el marco del Orientalismo. En el proceso mismo de la evolución del personaje a través de las décadas, estos elementos han sido evidentes. El primero se evidencia desde la misma creación del Capitán, cuando inherentemente se valida y entiende que el judío, principalmente inmigrante, es parte (central) de la constitución de EEUU, de hecho, creando su más fiel y valioso protector. De igual manera, es relevante la introducción en 1969 de The Falcon, y la posterior asociación del Cap. con este, pues, por primera vez, se integra a la nación estadounidense el afroamericano, reconociendo su importancia para la constitución misma de EEUU. Lo último siendo una movida única, casi riesgosa, de Marvel Comics y de personajes en la época.

El segundo elemento es más claro en las primeras décadas de la Guerra Fría. En las páginas de los cómics del Capitán se hace una clara conexión entre la inferioridad racial de Oriente (chinos, vietnamitas y coreanos) con la inferioridad ideológica del comunismo. El ser Oriental ya no representaba en sí una (total) inferioridad, sino la relación de estos con el comunismo. Es por esto que se muestra a “buenos” coreanos (los del Sur) y “buenos” chinos (los chino americanos), ya que no eran comunistas, aunque seguían presentando ciertos rasgos de inferioridad racial e intelectual, que permitían la intervención salvadora y civilizadora de EEUU (Occidente). Esto último se desarrolló a la par de los intereses del gobierno estadounidense referente a mantener aliados en la zona (nacionalistas chinos, gobierno surcoreano, entre otros).

Sumado a lo anterior, es posible afirmar que el Capitán, como el defensor de (la idea de) EEUU, siempre ha defendido el estatus quo de su país (como se citó en Stevens, 2007, p. 4; Dittmer, 2005). Luego del escándalo de Watergate, al decidir defender lo que su país debía ser y no lo que era, y se desligó de la política contemporánea, inherentemente

validó el accionar de su gobierno a nivel doméstico e internacional al no ofrecer tampoco una crítica que permitiera a sus lectores cuestionar a su gobierno. Tampoco ha sido partidario de ideas que intenten cambiar el sistema político o la configuración de la nación (como se citó en Lawrence, 2009) para conseguir, finalmente, un EEUU donde su gente viva en total libertad, igualdad, justicia y democracia. Al fin y al cabo, y más que cualquier otro héroe como afirma Robert Weiner (2009), el Capitán América representa no solo a EEUU, sino lo mejor que la humanidad en su totalidad tiene para ofrecer. Él encarna el valor de luchar por lo que se cree y la esperanza de que mañana será otro día para corregir las injusticias del mundo (Hodo, 2011).

Este trabajo buscó, de manera central, remarcar la importancia de los cómics dentro del estudio de las RRII como indica Lene Hansen. Particularmente se centró en uno de los nombres más populares, de una de las compañías más populares de la industria, que incluso ha trascendido el medio para llegar exitosamente a la gran pantalla de la mano de Marvel Studios y The Walt Disney Company. Pero esto nos hace preguntar, ¿el discurso del Capitán de las películas también funciona como herramienta orientalista?, ¿desafía este Capitán el estatus quo de EEUU? Más aun, sería interesante analizar si hay algún personaje dentro del entorno de los superhéroes en los cómics que desafíe dicho estatus quo.

También es posible hacer un estudio desde métodos cuantitativos como la lexicometría para establecer en un número determinado de cómics cómo se posiciona y promueve un discurso. Por ejemplo, cuántas veces aparecen las palabras capitalismo, libertad, democracia y justicia en los tres números del Cap. en los 50s para desarrollar la narrativa en contra del comunismo en la Guerra Fría. En fin, las posibilidades dentro de la disciplina son muchas si se tiene más en cuenta a este medio de cultura popular y no solo, como muchos creen, como mero entretenimiento infantil.

Referencias

- Avison, A. (art). (Abril de 1942). Captain America Comics #13. New York: Timely Comics. Recuperado de [https://readcomiconline.to/Comic/Captain -America-Comics/ Issue-13](https://readcomiconline.to/Comic/Captain-America-Comics/Issue-13)
- Accedera, S. (2018). The Top 10 Most Popular Sports In America. En Sport.ONE. Recuperado de <https://sport.one/the-top-10-most-popular-sports-in-america/>
- Carosso, A. (2013). Cold War Narratives: American Culture in the 1950s. Peter Lang AG, International Academic Publishers. Berna.
- Comichron. (2019). Top Comics by Year. recuperado de <https://www.comichron.com/vitalstatistics/topcomicsbyyear.html>
- Costello, M. J. (2009). Secret identity crisis: Comic books and the unmasking of Cold War America. New York: Continuum. DOI: 10.1111/j.1540-5931.2010.00737_17.x
- DEFA. (2016). Las 5 Series de Cómics más Vendidas de Todos los Tiempos. Recuperado de [https://atomix.vg/las-5-series-de-comics-mas-vendidas-de-todos -los-tiempos/](https://atomix.vg/las-5-series-de-comics-mas-vendidas-de-todos-los-tiempos/)
- Deverell, R.D. (2013). Captain America Comics as Historically Grounded Cultural Criticism. Master's Level Graduate Research Conference. 105. Recuperado de [https://digitalcommons.brockport.edu/gradconf/2013/program /105](https://digitalcommons.brockport.edu/gradconf/2013/program/105)
- Dittmer, J. (2007). “America is Safe While its Boys and Girls Believe in its Creeds!”: Captain America and American Identity Prior to World War 2. *Environment and Planning D: Society and Space*, 25(3): 401–423. <https://doi.org/10.1068/d1905>
- Dittmer, J. (2013). Captain America and the Nationalist Superhero: Metaphors, Narratives, and Geopolitics. Temple University Press. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/j.ctt14bstb0>
- Dittmer, J. (2005). Captain America's Empire: Reflections on Identity, Popular Culture, and Post-9/11 Geopolitics. *Annals of the Association of American Geographers*, 95(3), 626-643. Recuperado de [http://www.jstor.org/stable /3693960](http://www.jstor.org/stable/3693960)
- Dittmer, J. (2009) Fighting for Home: Masculinity and the Constitution of the Domestic in the Pages of Tales of Suspense and Captain America. En DeTora, L, (ed.)

Heroes of Film, Comics and American Culture: Essays on Real and Fictional Defenders of Home. (pp. 96-116). McFarland and Co.: Jefferson, NC y Londres.

Englehart, S. (esc) & Buscema, S. (art). (Diciembre de 1974)a. Captain America Comics #180. New York: Atlas Comics. Recuperado de <https://readcomiconline.to/Comic/Captain-America-Comics/Issue-180>

Franklin D. Roosevelt Presidential Library & Museum. (s.f.). Our Documents: Franklin Roosevelt's Annual Address to Congress - The "Four Freedoms" January 6, 1941. Recuperado de <http://docs.fdrlibrary.marist.edu/od4frees.html>

GERI (2015). La alteridad en las Relaciones Internacionales. Relaciones Internacionales. Disponible en https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/677091/RI_29_1.pdf?sequence=1

Gillen, S. (2009). Captain America, Post-Traumatic Stress Syndrome, and the Vietnam Era. En R. Weiner (Ed.), *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays* (pp. 104-115). DOI: 10.1080/21504857.2011.578417

Gustines, G. G. (2007). Captain America Is Dead; National Hero Since 1941. En *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2007/03/08/books/08capt.html>

Harry S. Truman Library & Museum (2017). The President's News Conference November 30, 1950. Recuperado de <https://www.trumanlibrary.org/publicpapers/index.php?pid=985&st=&st1=>

History (2019). War in Iraq begins. Recuperado de <https://www.history.com/this-day-in-history/war-in-iraq-begins>

Hansen, L. (2016). Reading comics for the field of International Relations: Theory, method and the Bosnian War. *European Journal of International Relations*. Disponible en <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1354066116656763>

Hayton, C.J. & Albright, D.L. (2009). O Captain! My Captain!. En R. Weiner (Ed.), *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays* (pp. 15-23). DOI: 10.1080/21504857.2011.578417

Herrmann, R., Voss, J., Tonya Y. E. Schooler, & Ciarrochi, J. (1997). Images in International Relations: An Experimental Test of Cognitive Schemata. *International Studies Quarterly*, 41(3), 403-433. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/2600790>

- History Rat (2018). COMIC BOOKS AND WORLD WAR II: BUYING INTO THE WAR. The History Rat. Disponible en <https://historyrat.wordpress.com/2015/05/25/comic-books-and-world-war-ii-buying-into-the-war/>
- Hodo, B.M. (2011). Patriotism to Skepticism: Captain America and the Changing Cultural Landscape (tesis de maestría). University of Alabama, Tuscaloosa, EE.UU.. Recuperado de: http://acumen.lib.ua.edu/content/u0015/0000001/0000731/u0015_0000001_0000731.pdf
- Huntington, S.P. (2001). El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial. Paidós, Buenos Aires.
- Neumann, I.B. (2008). Discourse Analysis. En Klotz, A. & Prakash, D. (Eds.), *Qualitative Methods in International Relations A Pluralist Guide* (pp. 61-77). DOI: 10.1057/9780230584129
- Kraska, J. (2015). The psychology of comic books: Why we worship superheroes. *Lateral*. Disponible en <http://www.lateralmag.com/articles/issue-1/i-need-a-hero-why-were-wired-to-worship-superheroes>
- Keneally, M. (2017). Why the US got involved in Afghanistan - and why it's been difficult to get out. Recuperado de <https://abcnews.go.com/US/us-involved-afghanistan-difficult/story?id=49341264>
- La Borinqueña (2019). About. Recuperado de <https://www.la-borinquena.com/#About>
- Langley, T. (2007). *Freedom versus Security: The Basic Human Dilemma from 9/11 to Marvel's Civil War*. Henderson State University. Web.
- Lawrence, J.S. (2009). Foreword. En R. Weiner (Ed.), *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays* (pp. 1-7). DOI: 10.1080/21504857.2011.578417
- Lee, S. (esc) & Kirby, J. (art). (Enero de 1965). *Tales of Suspense #61*. New York: Marvel Comics. Recuperado de <https://readcomiconline.to/Comic/Tales-of-Suspense-1959/Issue-61>
- Lee, S. (esc), Colan, g. (art). (Enero de 1965). *Tales of Suspense #61*. New York: Marvel Comics. Recuperado de <https://readcomiconline.to/Comic/Captain-America-1968/Issue-125>

- Marvel Database (2019). Green Dragon (Earth-616). Recuperado de [https://marvel.fandom.com/wiki/Green_Dragon_\(Earth-616\)](https://marvel.fandom.com/wiki/Green_Dragon_(Earth-616))
- Marvel Database (2019). Ultimates (Earth-1610). Recuperado de [https://marvel.fandom.com/wiki/Ultimates_\(Earth-1610\)](https://marvel.fandom.com/wiki/Ultimates_(Earth-1610))
- Marvel Wiki (2019). Brian Braddock (Tierra-616). Recupeado de [https://marvel.fandom.com/es/wiki/Brian_Braddock_\(Tierra-616\)](https://marvel.fandom.com/es/wiki/Brian_Braddock_(Tierra-616))
- McDermott, M. R. (2009). The Invaders and the All-Star Squadron: Roy Thomas Revisits the Golden Age. En R. Weiner (Ed.), *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays* (pp. 36-52). DOI: 10.1080/21504857.2011.578417
- McWilliams, O.C. (2009). Not Just Another Racist Honkey: A History of Racial Representation in Captain America and Related Publications. En R. Weiner (Ed.), *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays* (pp. 66-78). DOI: 10.1080/21504857.2011.578417
- Millar, M. (esc). & Hitch, B. (art) (Febrero de 2005)a. *The Ultimates*, Vol. 2 #1. New York: Marvel. Recuperado de <https://readcomiconline.to/Comic/Ultimates-2/Issue-1>
- Millar, M. (esc). & Hitch, B. (art) (Mayo de 2005)b. *The Ultimates*, Vol. 2 #4. New York: Marvel. Recuperado de <https://readcomiconline.to/Comic/Ultimates-2/Issue-4>
- Millar, M. (esc). & Hitch, B. (art) (Septiembre de 2005)c. *The Ultimates*, Vol. 2 #. New York: Marvel. Recuperado de <https://readcomiconline.to/Comic/Ultimates-2/Issue-7>
- Millar, M. (esc). & Hitch, B. (art) (Enero de 2006). *The Ultimates*, Vol. 2 #9. New York: Marvel. Recuperado de <https://readcomiconline.to/Comic/Ultimates-2/Issue-9>
- Moser, J.E. (2009). Madmen, Morons, and Monocles: The Portrayal of the Nazis in Captain America. En R. Weiner (Ed.), *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays* (pp. 24-35). DOI: 10.1080/21504857.2011.578417
- National Security Strategy Archive. (2019). National Security Strategy Reports Overview. Recuperado de <http://nssarchive.us/national-security-strategy-reports-overview/>

- PBS. (2019). Eisenhower's State of the Union Address, 1954. Recuperado de <https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/eisenhower-state54/>
- Rico, D. (esc) & Fagaly, A. (art). (Julio de 1942). All-Winners #5. New York: Timely Comics. Recuperado de <https://readcomiconline.to/Comic/All-Winners-Comics/Issue-5>
- Rico, D. (esc) & Romita, J. (art). (Diciembre de 1953). Young Men #24. New York: Atlas Comics. Recuperado de <https://readcomiconline.to/Comic/Young-Men/Issue-24>
- Rico, D. (esc) & Romita, J. (art). (Mayo de 1954)a. Captain America Comics #76. New York: Atlas Comics. Recuperado de <https://readcomiconline.to/Comic/Captain-America-Comics/Issue-76>
- Rico, D. (esc) & Romita, J. (art). (Septiembre de 1954)b. Captain America Comics #77. New York: Atlas Comics. Recuperado de <https://readcomiconline.to/Comic/Captain-America-Comics/Issue-77>
- Rico, D. (esc) & Romita, J. (art). (Julio de 1954)c. Captain America Comics #78. New York: Atlas Comics. Recuperado de <https://readcomiconline.to/Comic/Captain-America-Comics/Issue-78>
- Said, E. (2002), *Orientalismo*. DeBolsillo, Barcelona.
- Scott, C. (2007). Written in Red, White, and Blue: A Comparison of Comic Book Propaganda from World War II and September 11. *The Journal of Popular Culture*, 40: 325-343. DOI:10.1111/j.1540-5931.2007.00381.x
- Schonberg, H.C. (1985). SUMO EMBODIES ANCIENT RITUALS. En *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1985/06/12/sports/sumo-embodies-ancient-rituals.html>
- Stevens, R. J. (2007). *The Ultimate Critique: Neoconservatism, Captain America and Marvel's Ultimates*. Midwest Popular Culture Association 2007 Convention Submission. Recuperado de <http://jrichardstevens.com/TheUltimateCritique.pdf>
- The White House. (2002). *The National Security Strategy of The United States of America September 2002*. Recuperado de <http://nssarchive.us/NSSR/2002.pdf>
- Vergeti, M. (2017). *Captain America and Iron Man: American Imperialism in the Cold War* (tesis de maestría). Utrecht University, Utrecht, Países Bajos. Recuperado de <https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/361317/>

Mariam%20Vergeti%205572894%20MA%20Thesis%20American%20Studies
%20Final%20%282%29.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Ward, J. (escritor), Burns, K. & Novick, L. (directores). (2018). Episode One: “Déjà Vu” (1858-1961) [Episodio de documental]. En Burns, K., Novick, L. & Botstein, S. (productores), *The Vietnam War*. Estados Unidos: Florentine Films y WETA. Recuperado de <https://www.netflix.com/co/>

Weiner, R.G. (Ed.) (2009). *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*. DOI: 10.1080/21504857.2011.578417

Yanes, N. (2009). Graphic Imagery: Jewish American Comic Book Creators’ Depictions of Class, Race, Patriotism and the Birth of the Good Captain. En R. Weiner (Ed.), *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays* (pp. 53-65). DOI: 10.1080/21504857.2011.578417

Figuras



Figura 1. Portada de CAC # 1 de marzo de 1941. Se presenta al Capitán América por primera vez, además golpeando a Hitler en la cara.

Figura 2. Portada de CAC # 13, el primer número luego del ataque a Pearl Harbor. El Capitán golpea a un militar de alto rango del Imperio Japonés.



Figura 3. Paneles de la página 4 de CAC # 76. La periodista Betsy Ross pide ayuda de hombres, específicamente del Capitán para sacarla de apuros.



Figura 4. Página 8 de CAC # 76. El Capitán y Bucky van a luchar contra las feroces garras del comunismo.



Figura 5. Paneles de la página 24 de CAC # 76. Los pequeños comunistas de Indochina se encuentran con el imponente Capitán y Bucky.



Figura 6. Paneles de la página 26 de CAC # 77. Enfermos soldados norcoreanos pelean contra el Capitán y Bucky antes de darse cuenta de la generosidad de estos.



Figura 7. Paneles de las páginas 9 y 10 de CAC # 77. Chinos estadounidenses, incluido el policía Wing, representados de manera no (tan) despectiva.



Figura 8. Paneles de las páginas 8 y 12 de CAC # 78. Comunistas chinos con rasgos exagerados y monstruosos.



Figura 9. Paneles de las páginas 16 y 19 de ToS # 61. Soldados del Viet Cong con rasgos exagerados, pero sin el aspecto amarillizo en su piel.



Figura 10. Paneles de las páginas 4 y 10 de CA # 106. Soldados chinos con rasgos exagerados y deformes.

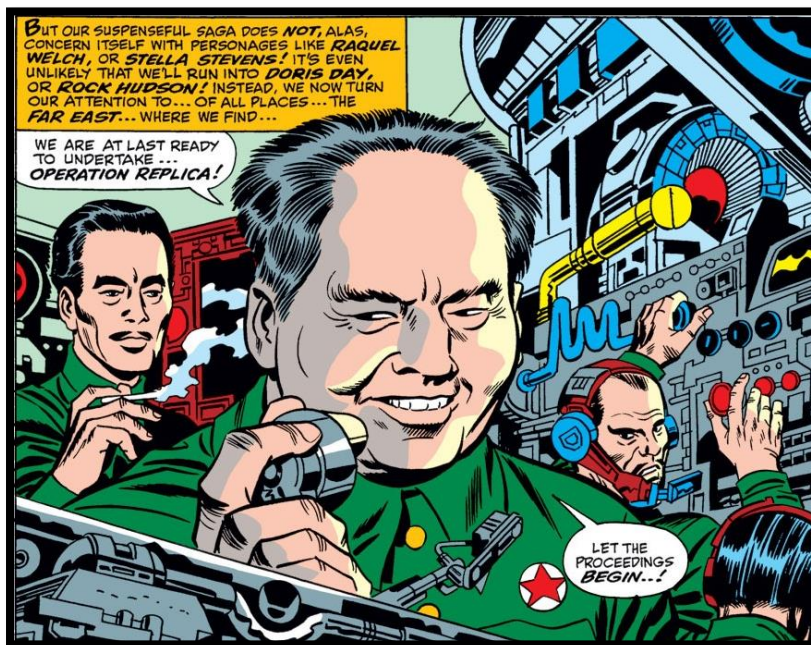


Figura 11. Panel de la página 8 de CA # 106. Altos mandos de las fuerzas militares chinas, incluyendo a un individuo con semejanza a Mao Zedong.



Figura 12. Paneles de la página 8 de CA # 126. Soldados de las fuerzas armadas de Vietnam del Norte y Vietnam del Sur sin ninguna distinción racial aparente.



Figura 13. Panel de las páginas 14 y 15 de CA # 125. El Mandarín, el archienemigo de Iron Man y de EEUU en los 60s, con rasgos malévolos.



Figura 14. Panel principal de la página 2 de The Ultimates 2 #7. Nick Fury en frente de una pantalla que muestra el mapa político de Medio Oriente.

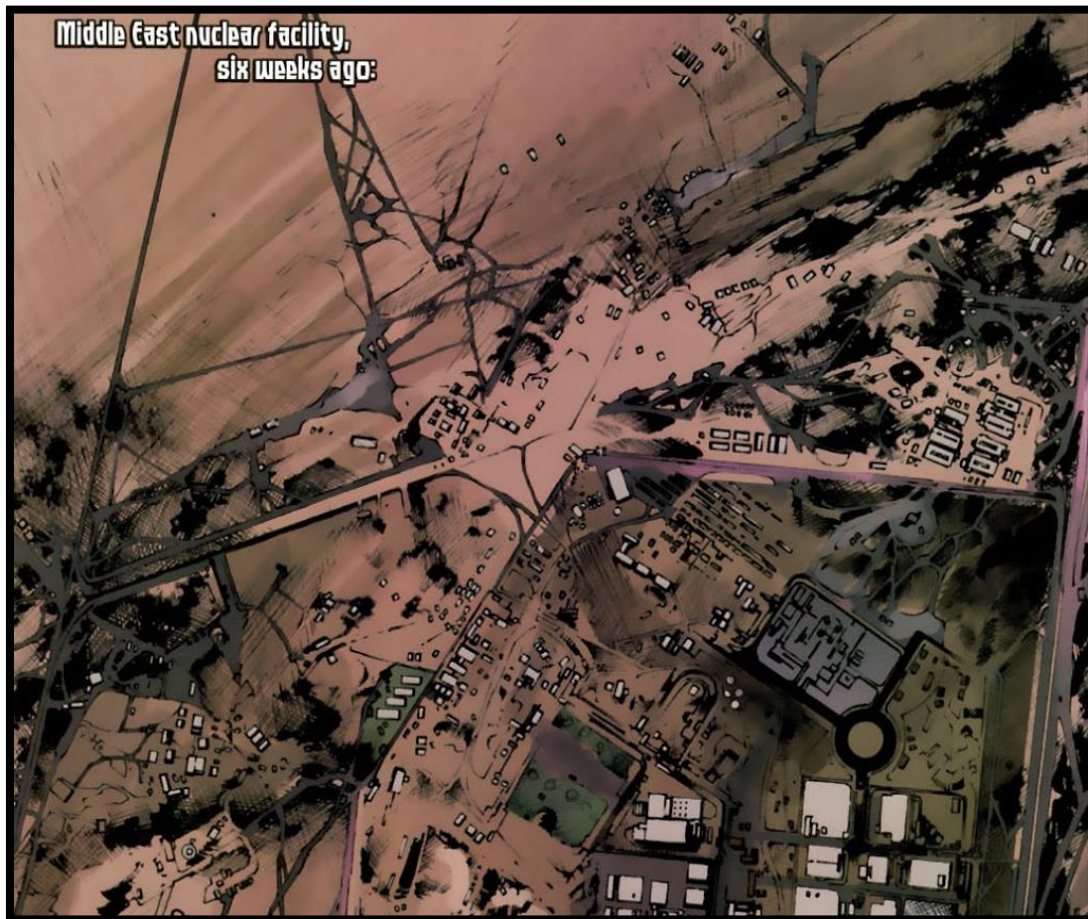


Figura 15. Página 3 de The Ultimates 2 #7. Imagen Satelital o de un dron de una supuesta base nuclear en Medio Oriente.



Figura 16. Paneles de las páginas 6 y 9 de The Ultimates 2 #1 y de la página 11 de The Ultimates 2 #7. Varios árabes, incluidos terroristas, sin ningún rasgo racial exagerado que los diferencie de sobremanera del Capitán.