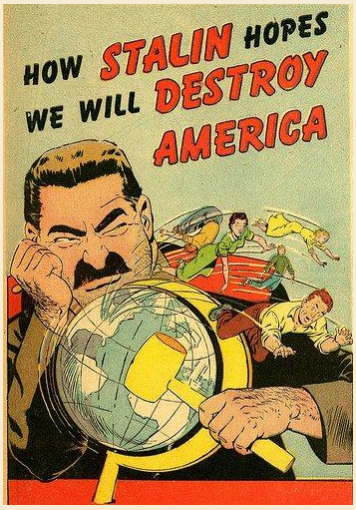
MIEDO ROJO! LAS TENSIONES ENTRE EL CÓMIC ESTADOUNIDENSE Y EL COMUNISMO
(TEBEOSFERA, GIJON, 22-X-2012)

Autor: IGNACIO FERNANDEZ

Publicado en: TEBEOSFERA 2ª EPOCA 10



Notas: Artículo específicamente redactado para Tebeosfera, resultado de una investigación más amplia del autor sobre la campaña anti-cómic en Europa y Estados Unidos, y su relación con la tutela de la infancia. A la derecha, portada del libro 'How Stalin Hopes We Will Destroy America' (Joe Lowe Co., 1951)

¡MIEDO ROJO! LAS TENSIONES ENTRE EL CÓMIC ESTADOUNIDENSE Y EL COMUNISMO[1]

A modo de introducción

Como cualquier otro medio artístico, también los cómics reflejan los anhelos y temores, los prejuicios y paranoias propios del contexto sociopolítico en que se gestaron. Por si fuera poco, su condición de medios de masas, y la consecuente facilidad para alcanzar a extensas capas de la población, han hecho del cómic un útil instrumento de propaganda[2]. Más útil, si cabe, por el hecho de que parte de sus destinatarios son niños y jóvenes, más receptivos a influencias exógenas.

Si nos ceñimos al caso del cómic norteamericano –dotado de una evidente fuerza germinal–, no puede negarse que, sobre todo en sus orígenes, sirvió fielmente a ese cometido propagandístico, fomentando ciertas ideas políticas y sometiendo a inmisericorde revisión otras. Uno de sus más encarnizados hostigamientos tuvo por destinatario al comunismo, movimiento político que gran parte de los norteamericanos percibió, antes incluso de la Revolución Rusa, como un peligro tanto para las instituciones liberales forjadas desde la Declaración de Independencia como para el modelo de economía de mercado que los estadounidenses habían convertido en axioma.

La crítica al comunismo a través de los cómics alcanzó tres niveles diferen-

tes. El grado de mayor intensidad se percibe en aquellas revistas que abiertamente trataron de aleccionar respecto de los "peligros del comunismo", utilizando para ello el modelo de los cómics "educativos"; un género que había proliferado desde las ediciones de EC Comics promovidas por Maxwell Charles Gaines. El siguiente escalafón correspondería a los cómics bélicos publicados durante las guerras de Corea y Vietnam, en los que el retrato del comunismo se incardinaba dentro de la lógica propagandística de aquellas contiendas armadas. En el menor nivel de intensidad se hallan aquellos cómics que, no siendo "educativos" ni bélicos, sino referidos a las más variadas temáticas (*western*, romance, superhéroes…), abordaron de forma más o menos larvada el tema del "miedo rojo".

De todas estas variantes, quizá la que resulte más atractiva –y de ahí que le dedique una particular atención– sea la última. Por lo general, el lector de un cómic educativo o bélico puede ser perfectamente consciente del mensaje que va a encontrar en sus páginas. Sin embargo, quien busca sumergirse en una contienda superhéroe-supervillano, en un relato amoroso, en una exótica aventura ambientada en la jungla, en un relato de ciencia ficción, o en una historia del salvaje Oeste se halla en una posición de mayor vulnerabilidad. Cuanto más subliminal resulte un mensaje, más digno es de estudio, por cuanto la técnica de ocultación despliega una eficacia adoctrinadora difícilmente obtenible a través de referencias directas.

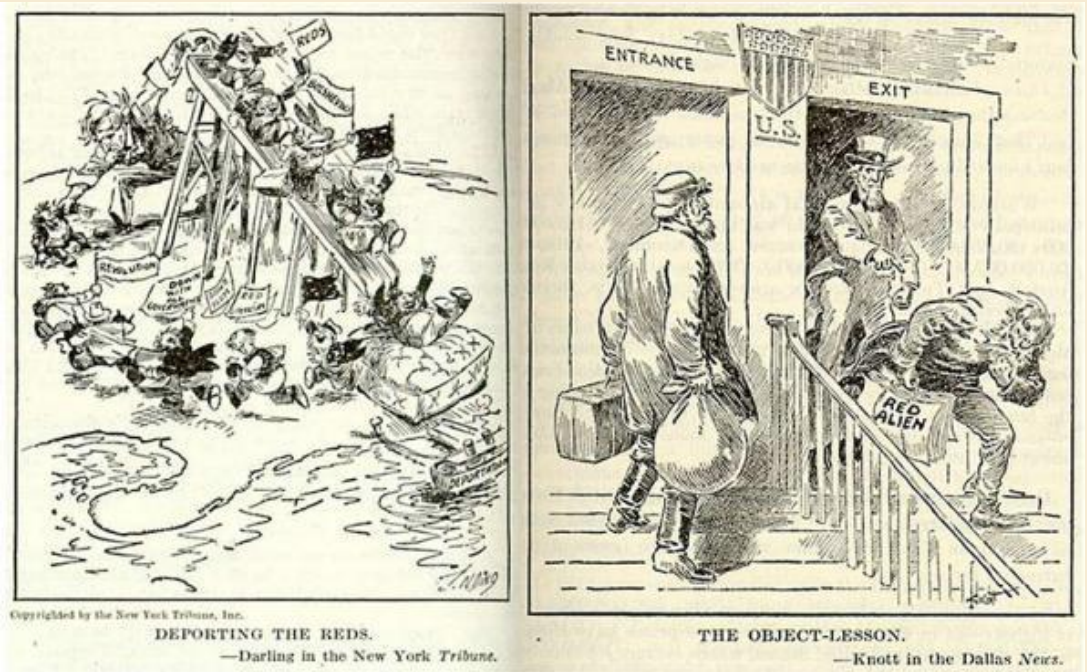
Los partidarios del comunismo, por su parte, combatieron con tesón este uso propagandístico del cómic, pero en su cruzada fueron mucho más allá de ese objetivo, incurriendo en injustas generalizaciones, a veces tan irracionales como las propias historias que vilipendiaban. La reacción anticómic del comunismo se incardina sustancialmente en el contexto de la guerra fría y de la irradiación del pensamiento marxista no sólo a los países del este de Europa sometidos al eje soviético, sino también a las democracias occidentales e Iberoamérica, donde los respectivos partidos comunistas nacionales adquirieron una destacada fuerza. Tras la II Guerra Mundial, en países de tradición liberal como Francia, Italia y Gran Bretaña el partido comunista se reivindicó como una fuerza política que debía tenerse muy presente para la gobernabilidad de la nación. Aprovechando su recién adquirido ascendiente, gran parte de la intelectualidad comunista reaccionó contra el modelo de vida norteamericano y, en lo que ahora nos interesa, frente a su irradiación por todo el mundo a través del cómic. Concebido éste como un medio artístico genuinamente estadounidense, muchos comunistas se opusieron a él con inquina, rechazando, hasta hacer uno solo, contenido y continente.

Esta acción-reacción (propaganda anticomunista-crítica antinorteamericana) merece una lectura de conjunto, relacionando entre sí ambas caras de la moneda… o ambos planos de la existencia, si optamos por una metáfora más propia del mundo del cómic: el de la realidad vista a través del cómic, y el del cómic visto a través de la realidad.

Telón de acero, telón de papel.
La imagen del comunismo en el cómic norteamericano

Aunque ya desde finales del XIX Estados Unidos mostró reticencias frente al ideario marxista, la primera oleada de "temor rojo" irrumpió hacia 1918. El 16 de mayo de ese año se aprobaba la Sediction Act, que modificaba la Sección Tercera de la Espionage Act(15 de junio de 1917) con el objetivo de combatir las actividades subversivas, considerando como tales, entre otras, la incitación a conductas

insurreccionales o desleales, así como la publicación de cualquier escrito que impugnase la forma de gobierno o la Constitución de Estados Unidos. Un año más tarde Norteamérica asistió, con pavor, a un acontecimiento especialmente significativo: en el mes de junio, el fiscal general, Alexander Mitchell Palmer, fue objeto de un atentado frustrado; en realidad, una acción comprendida dentro de un objetivo más amplio, en el que se habían coordinado ocho detonaciones simultáneas en otras tantas ciudades norteamericanas. Estos actos terroristas se sumaban a varios envíos previos de bombas por vía postal, con destinatarios tan populares como el magnate Rockefeller o el presidente del Tribunal Supremo, Oliver Wendell Holmes. Los atentados de 1919 desencadenarían la constitución de la agencia estatal Anti-Radical Division (más tarde General Intelligence Division) para reprimir las actividades políticas subversivas, y promovida por el propio Palmer.

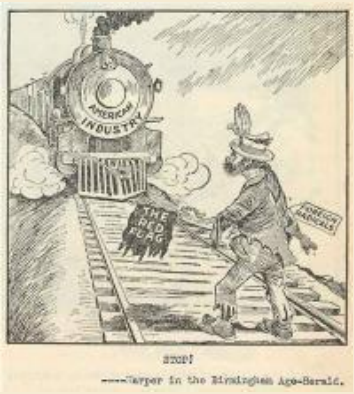


Dos tiras de prensa en las que se representaba la necesidad de una adecuada política de deportación para evitar la entrada del comunismo en Estados Unidos. Publicadas respectivamente en *New York Tribune* (1919) y en *Dallas News* (1920).

La formación del Communist Party of America y la publicación de las dos obras cumbres de John Reed narrando cual epopeya la Revolución Rusa (*Red Russia* y *Ten Days that Socked the World*) no impedirían que aflorara un creciente sentimiento anticomunista –promovido tanto por el Estado como por asociaciones ciudadanas patrióticas– que se vio fielmente reflejado en la prensa. Así, las viñetas de humor gráfico de los periódicos alertaban contra el peligro que implicaba la política de inmigración promovida por el Ejecutivo federal [3], al que se responsabilizaba de permitir la entrada de activistas políticos dispuestos a desestabilizar el Estado por medios violentos. En este contexto empezaron a popularizarse las primeras imágenes de los comunistas, a los que se retrataba siempre como individuos desarrapados, desaliñados, de mezquina mirada, y tomando parte en actos manifiestamente sediciosos. El comunista aparecía frecuentemente agazapado (síntoma de su bajeza y condición sibilina, taimada y cobarde), portando una bomba que acababa pareciendo una prótesis o una extensión natural de su mano. En otras ocasiones, su actividad subversiva no resultaba tan manifiestamente violenta y se reducía a propagar huelgas y actividades sindicales. Algo que se perci-

bía como un atentado contra la industria –y por tanto la economía– de Estados Unidos.

Tiras de prensa de los años treinta, con el comunismo subvirtiendo la bandera norteamericana. Publicadas respectivamente en *New York Evening World* (1920) y en *Philadelphia Inquirer* (1919).



Tira de prensa representando las huelgas como instrumento comunista para debilitar la industria norteamericana. Publicada en *Birmingham Age-Herald* (1919).

En las historias de ciencia ficción fue frecuente retratar a los villanos extraterrestres con rasgos e indumentaria asiática. Imágenes de los *mongols*, pertenecientes a la tira de *Buck Rogers* (1929), y del malvado Ming, de *Flash Gordon* (1934). King Features Syndicate.

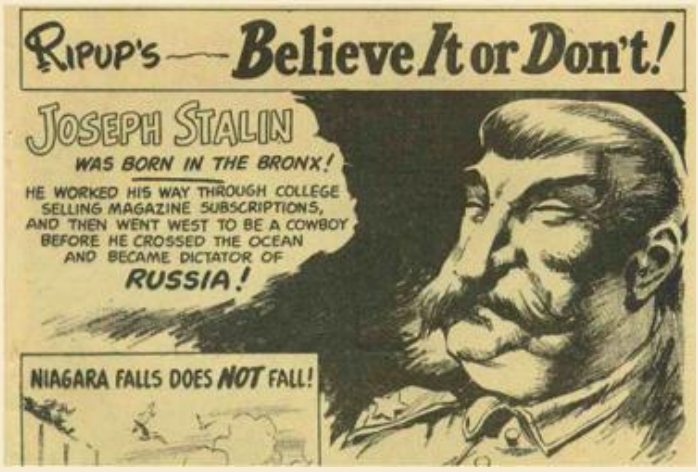
Es preciso recordar, sin embargo, que, en sus primeros estadios, los cómics norteamericanos hicieron gala de una cierta conciencia social. Basta ver cómo Superman –personaje clave para la emergencia del género– aparecía caracterizado como el "campeón de los oprimidos", entre los que se situaban también aquellos que sufrían las injusticias del sistema capitalista[4]. En sus primeras andanzas, Superman se enfrentaría al director de un orfanato estatal que maltrataba a los niños acogidos en la institución[5], así como a un desalmado empresario que ponía en riesgo las vidas de los trabajadores de su mina al prescindir de medidas de seguridad en aras de un mayor beneficio económico. No es casualidad que estos temas coincidieran cronológicamente con la política social del *New Deal*[6], en la que, para hacer frente a la emergencia nacional, Franklin Delano Roosevelt reclamó el ejercicio de un poder ejecutivo parejo al que tendría que asumir en *casus belli*[7].

En los años previos al estallido de la II Guerra Mundial, y ante la desconfian-

za que inspiraba la China de Mao Tse-tung (hoy, Mao Zegong), los cómics se plagaron de villanos con rasgos asiáticos. En realidad, algunas de estas caracterizaciones derivaban de los previos *pulp magazines*: tal es el caso de Buck Rogers, quien luchaba contra los "mongols", en tanto que Flash Gordon tenía como Némesis al pérfido Ming. El "villano amarillo" solía asumir una apariencia vampírica (dedos largos, orejas puntiagudas y dientes afilados), que se perpetuaría hasta prácticamente los años cincuenta. Bien es cierto que la población china en general –indiferentemente de que se tratase de héroes o de villanos– sufrió desde los comienzos del cómic una constante caricaturización plagada de estereotipos, de la que es prueba evidente la obra de Milton Caniff *Terry and the Pirates*[8]. Y es que en el caso particular de los oriundos de China, la desconfianza política (el temor al comunista) se entremezclaba con otro miedo más atávico, de índole social: el denominado *yellow peril*, o recelo hacia la creciente población asiática en Estados Unidos, que se vinculó desde finales del XVIII a una pérdida de empleo entre los nacionales de EE UU.

Vampiros, orientales y comunistas... Una mezcla explosiva. *Captain Marvel Adventures*, num. 140, 1953 (Fawcett).

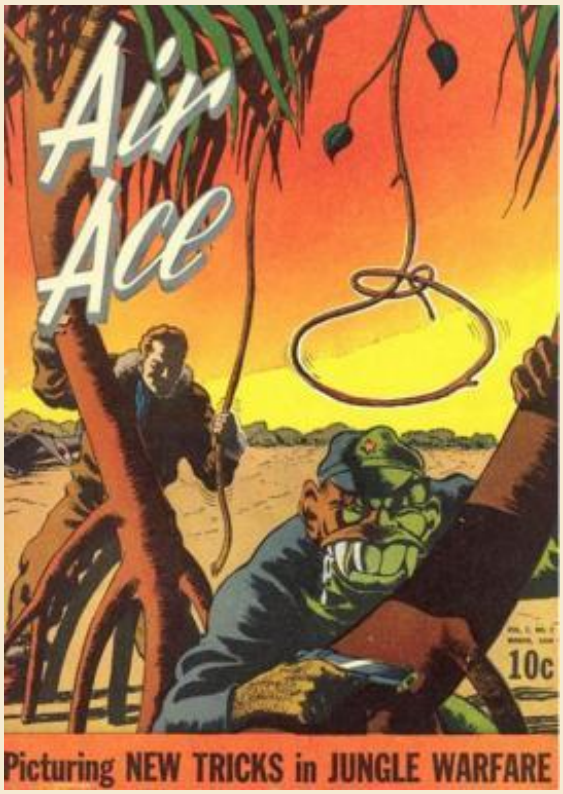
La población china fue objeto de una constante caricaturización, al margen incluso de tendencias políticas, fruto del denominado *yellow peril,* es decir, el temor a la inmigración china. *Blackhawk*, num. 16, 1949 (Quality Comics); *Terry and the pirates*, num- 9, 1948 (Harvey Comics); *Miss America*, num. 1, 1944 (Atlas).



Iósif Stalin, caricaturizado en *Mad Magazine*, núms. 24 y 23, ambos en 1955. EC Publications.

Por su parte, el temor hacia la Unión Soviética se acrecentó a raíz de la presidencia de Iósif Stalin[9]. La inicial alianza germano-soviética durante las invasiones de Polonia y Francia hizo recelar más si cabe del comunismo, al que los cómics situaron en el mismo plano que el emergente nacionalsocialismo. Como prueba, en febrero de 1940 la revista *Look* publicaría una breve historia de Superman titulada "Cómo terminaría Superman con la guerra"[10], en la que el hombre de acero cargaba con Hitler y Stalin hasta Ginebra para ser enjuiciados por la Sociedad de las Naciones (se supone que en el Tribunal Permanente de Justicia Internacional).

Viñetas de "How Superman would end the war", *Look* (27 de febrero de 1940).



Durante la II Guerra Mundial, los japoneses fueron caricaturizados de forma grotesca, como antes y después de aquella contienda lo sería la población china. *Air Ace*, vol. 2, núm. 2, marzo de 1944 (Street and Smith).

Sin embargo, a raíz de la invasión alemana del territorio ruso y la incorporación de la Unión Soviética al grupo de los aliados, la peyorativa imagen que los cómics ofrecían de los comunistas quedaría en suspenso. Es más, la colaboración militar entre soviéticos y norteamericanos durante la II Guerra Mundial se trasladó también al papel, como refleja una historia de *The Boy Commandos* en la que los protagonistas acuden a auxiliar a una familia rusa que se resiste a la invasión nazi. Los rusos son adjetivados en esta ocasión como "el pueblo más valeroso del siglo", en tanto que los militares soviéticos están caracterizados como esforzados, apuestos y abnegados, justo en las antípodas de como se les representará apenas tres años más tarde[11].

A raíz del apoyo de la República Popular China a Estados Unidos frente al enemigo común, Japón, también los comunistas chinos dejarían de ser un objetivo de los cómics norteamericanos. Los japoneses ocuparon su lugar, convirtiéndose ellos en los destinatarios de ofensivas carac-

terizaciones, en beneficio de la población china[12]. Buen ejemplo de ello es el folleto informativo *How to spot a jap* (1942), incluido en la *Guía de bolsillo de China* dirigida a los soldados norteamericanos[13]. Ilustrado por un políticamente implicado Milton Caniff, el texto –con una evidente connotación racista– pretendía servir al ejército como instrumento para diferenciar a la población china de la japonesa. Basta echar un vistazo para comprobar cómo los chinos aparecían retratados con rasgos más humanos, y con expresión siempre más amable, en tanto que los japoneses quedaban reducidos prácticamente a una condición subhumana, incluso en la posición semierguida con la que se caracterizaban sus andares[14].

Es obvio, pues, que durante la II Guerra Mundial el cómic volcó sus diatribas hacia nazis y japoneses, convertidos en los nuevos villanos y a los que obsequiaban con las más grotescas caricaturas. La lucha por los oprimidos –enseña de los superhéroes– ya no consistía en la lid contra gánsteres, sociópatas, científicos locos o empresarios sin escrúpulos, sino contra el común enemigo en la contienda bélica[15]. Pero esta situación no sobrevivió a la propia Guerra Mundial. Finalizada ésta, la antigua animadversión hacia el comunismo afloró y se vio acrecentada, sobre todo a raíz del estallido de la guerra de Corea. Muchos de los héroes patrióticos abanderados que, como Captain America, Captain Flag, Crimebuster, Captain Battle, Captain Red Blazer, Captain Courageous, The Skyman, The Black Terror, The Eagle, Super-American, The Fighting Yank y tantos otros, habían combatido a los nazis y japoneses en la década de los cuarenta, pasaron a enfrentarse, sin solución de continuidad, a las hordas de espías y tiranos rojos. Como describe Chabon en su entrañable retrato de la *Golden Age*, muchos de los villanos de los cómics habían sufrido "una transición fluida de nazi a comunista"[16]. Un buen ejemplo es el archienemigo del Captain America, Cráneo Rojo (Red Skull), que transitó de oficial nazi a agente soviético, en una nueva caracterización surgida en 1954[17]. Por su parte, en el primer número de *Fighting American*, de Simon y Kirby, uno de los villanos era un detestable científico de Hitler que, tras la caída del Reich, trabajaba para los comunistas.

Durante la II Guerra Mundial, la alianza con soviéticos y chinos mejoró su imagen en los cómics norteamericanos. A la izquierda *America's Best Comics*, núm. 10, 1944 (Standard Comics). A la derecha, una imagen de *How to spot a Jap*, en la que se aleccionaba sobre las diferencias físicas entre los chinos y los enemigos japoneses (1942, U.S. Army). Arriba, a la derecha, soldados soviéticos oyendo un discurso de Roosevelt y dispuestos a salvar su patria de la invasión nazi (*Detective Comics*, núm. 69, 1942, DC Comics).

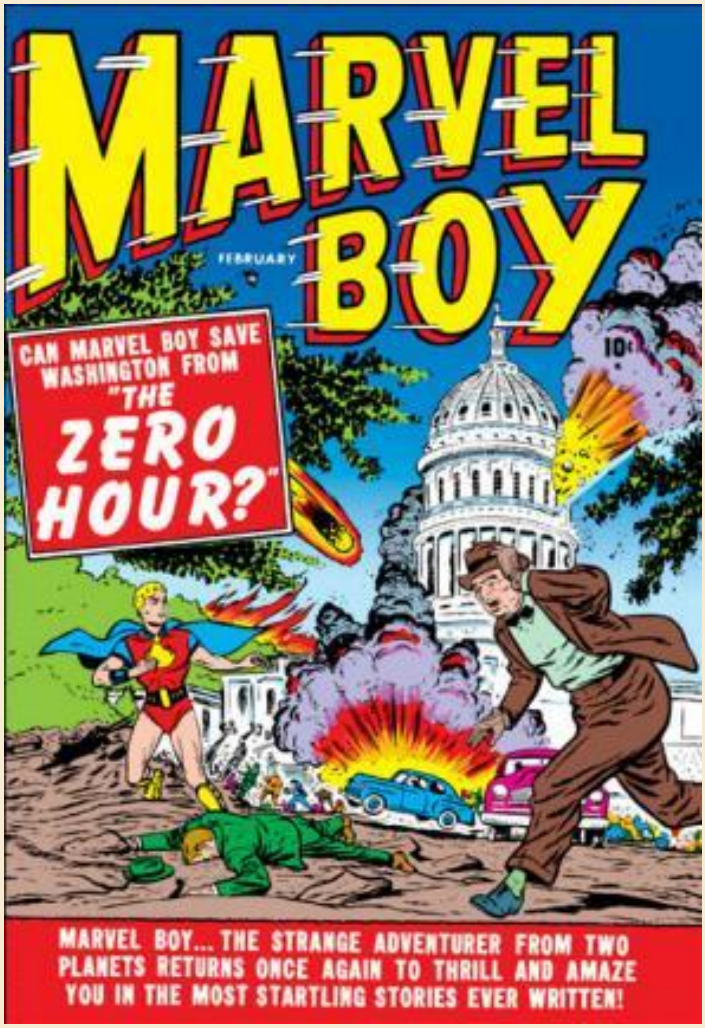
Los propios héroes sufrieron esta mutación, siendo el ejemplo más evidente el del Captain America (Capitán América, en lo sucesivo), que, tras más de un lustro luchando contra el nazismo y el Imperio japonés, pasaría a ser el azote de los comunistas. Y para que no cupieran dudas al respecto, en la propia cabecera de sus aventuras se adjetivaba al héroe abanderado como "Commie Smasher": "Con la llegada de la paz –se narraba en el primer número de esta nueva etapa del Capitán América– ¡no tuvieron [el Capitán y Bucky] todavía descanso! El comunismo estaba extendiendo sus desagradables y codiciosos tentáculos a través del mundo"[18]. Esta breve etapa del Capitán recoge todos los clichés de los cómics patrióticos durante la guerra fría: infiltraciones y espionaje[19], creación de supersoldados soviéticos para luchar contra los héroes norteamericanos[20], actividad de propaganda comunista[21], imposición del comunismo a los propios nacionales chinos y rusos[22], o actos de sabotaje[23]. Aunque el Capitán América no estaba solo en su cruzada. Otros de sus compañeros de la época en la que Marvel Comics aún era Timely Comics, como Namor, también cambiaron los enemigos, de nazis a comunistas[24].

El Capitán América... "Commie smasher". *Captain America*, núm. 76 (mayo de 1954), y núm. 78 (septiembre de 1954), Marvel Comics.

Namor cambia de enemigos: de nazis a comunistas. Portadas de *Sub-Mariner*, números 33, 34, 35, 36, 37 (1954), 40 y 41 (1955). Marvel Comics.

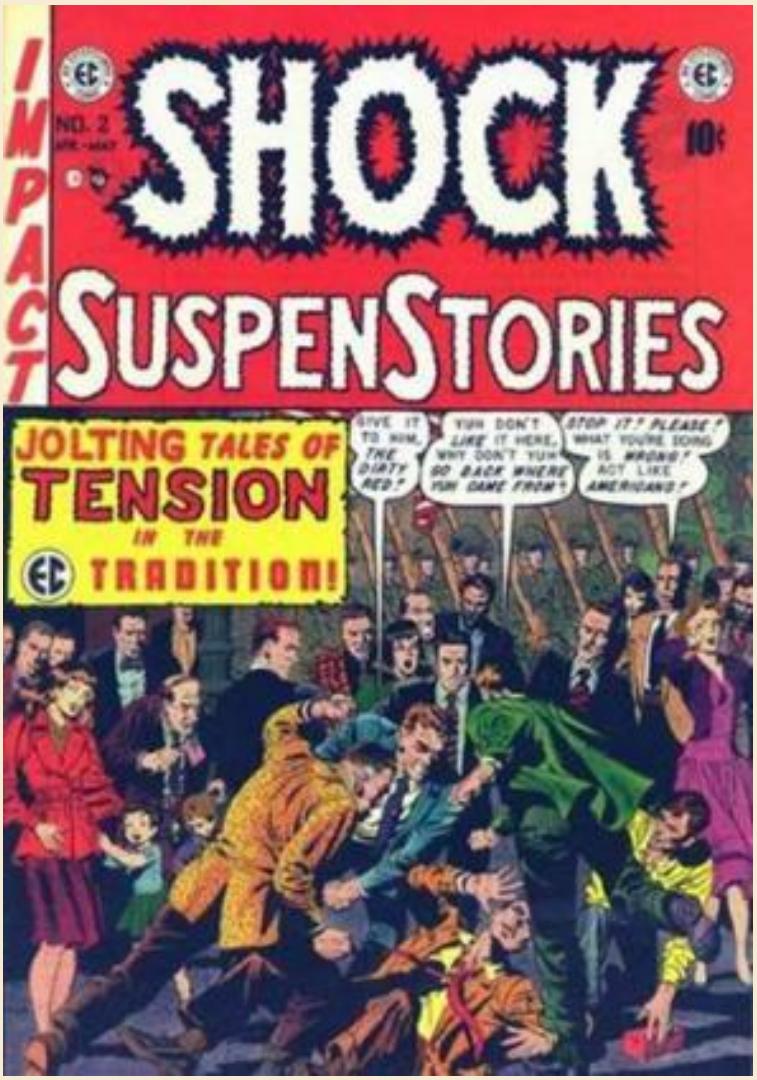
Pero, concluida la II Guerra Mundial, no sólo cambió el enemigo –para retomar al villano comunista, frente al nazi y japonés–, sino también la temática de los cómics[25], algo que entrañaría un vuelco sustancial para la crítica política. En efecto, con el fin de la contienda bélica, el género de superhéroes languideció, siendo sustituido por otras alternativas editoriales. Particularmente exitosos fueron los géneros criminal y de terror, abanderados, respectivamente, por Charles Biro y Bill Gaines, pero se realizaron otras muchas apuestas que abarcaban desde la ciencia ficción hasta el romance y desde las aventuras ambientadas en el salvaje Oeste hasta las que transcurrían en inhóspitas junglas. Un espectro temático al que habría que añadir cuantas

combinaciones fueron posibles de todas aquellas alternativas. Si en el género superheroico resultaba fácil enfrentar al protagonista con el villano nazi, japonés o comunista de turno (según marcara la coyuntura), en estos nuevos géneros la crítica política no gozaba de igual facilidad, en especial en los géneros de terror, *western* y romance. Aun así, no faltaron ejemplos.



***Marvel Boy*, un cómic de ciencia ficción con abundantes metáforas anticomunistas (núm. 2, 1950, Atlas Comics).**

Particularmente prolífico fue el género de la ciencia ficción, donde el Captain Buck Vision abanderaba, con sus armas atómicas, una cruzada contra chinos y rusos. En otras ocasiones las referencias no eran tan explícitas y se empleaban las "metáforas futuristas", en las que las amenazantes hordas de enemigos del espacio exterior simbolizaban, en realidad, el "peligro rojo"[26]. Un peligro en el que la amenaza atómica se hallaba siempre presente. De hecho, en la ciencia ficción el tema del armamento atómico constituiría una constante y se vería trasladado incluso a los títulos de los cómics: *Atomic Spy Cases*, *Atomic Comics*, *Atoman*, *Atomic Attack*, *Atomic War*, *Atom-Age Combat*… Habitualmente, el "peligro rojo" se disfrazaría de invasión extraterrestre, advirtiendo a los norteamericanos de los riesgos tanto de una infiltración como de un ataque masivo[27]. Así, por ejemplo, en la historia "The Lost World"[28], los pérfidos conquistadores procedían del planeta Volta (el nombre de una ciudad rusa)[29]. En otras ocasiones la denominación de los enemigos aparece más clara si cabe, como en el caso de la "Liga Roja Asiática"[30] o los "supercomunistas"[31]. El uranio Marvel Boy (de Medalion Publishing Group), por su parte, se enfrentaría a una invasión liderada por un científico extraterrestre que se había infiltrado para obtener la tecnología terrícola necesaria para someter a la raza humana, en lo que no deja de ser una clara alusión al comunismo[32]. Los peligros del espacio servirían incluso para poner de relieve la insolidaridad de los soviéticos, incapaces de juntarse a los occidentales para hacer frente a un enemigo común[33], demostrando su incompatibilidad con cualquier tipo de "cooperación"[34]. Tal actitud los convertía en enemigos no sólo de los estadounidenses, sino del propio género humano, resultando tan extraños a éste como los propios invasores procedentes del espacio exterior.



Linchamiento de un presunto comunista. *Shock SuspenStories*, núm. 2, 1952 (EC Comics).

Los cómics de terror compartieron con la ciencia ficción las metáforas anticomunistas. El miedo a lo desconocido, los seres de ultratumba que suplantaban a los humanos para condenarlos, las pesadillas nucleares, la hipnosis y técnicas de captación de voluntad… Obviamente, muchos de los elementos presentes en estos cómics se remontan a un acervo cultural característico de la literatura de terror (desde Mary Shelley a Lovecraft y Poe), pero también pueden interpretarse como imágenes de la época de desasosiego de unos Estados Unidos sometidos a la guerra fría[35]. Las referencias expresas al comunismo son, sin embargo, más excepcionales. Uno de los escasos ejemplos se halla en una historia publicada en *Tomb of Terror*, en la que el Gobierno soviético encomienda a uno de sus agentes residir en Estados Unidos, con la consigna de adoptar una conducta de total desprecio hacia los norteamericanos, algo que el agente asume para no sufrir represalias, y muy a pesar de sus principios. La historia transmite la idea de que son ante todo los oficiales y altos mandos comunistas los que, a través de amenazas, obligan a sus subordinados a actuar contra los intereses norteamericanos[36]. Por su carácter de excepción, merece la pena referirse a una particular historia aparecida en el número segundo de *Shock SuspenStories*, ya que se trata de uno de los escasos casos en los que se cuestiona la paranoia anticomunista[37]. Una ciudad norteamericana, un desfile militar y una población volcada con el evento conforman el contexto. Entre el público, un enjuto sujeto tuerce el gesto ante la parada castrense, incluso cuando pasa frente a él el estandarte norteamericano. Quienes le rodean empiezan a murmurar: tal desprecio sólo es posible en un comunista que está, de este patente modo, ofendiendo a los Estados Unidos. Así pues, los furibundos ciudadanos linchan hasta la muerte al infiltrado, bajo gritos de "¡Comunista!" y "¡Rojo asqueroso!". De pronto irrumpe gritando una mujer, horrorizada por el espectáculo, y revela que aquel hombre –su marido– había sido un combatiente en Corea, donde había sufrido horribles heridas que le habían dejado ciego y le habían producido una parálisis facial que imprimía en su rostro una

extraña mueca.

Arriba, un ejemplo de la campaña anticomunista en el cómic del Oeste. *Roy Rogers*, núm. 57, 1952 (Dell Comics). En la imagen de abajo: las aventuras románticas podían acabar mal cuando la pareja escogida resultaba ser un comunista. *Spy-Hunters*, núm. 15, 1951 (American Comics Group).

Otro particular *locus* de la campaña anticomunista fue el género del *western*, un ámbito en principio sorprendente para representar la amenaza del marxismo. Sin embargo, por cuanto el salvaje Oeste representa la más genuina forma de mitología norteamericana y, de resultas, una seña de su propia identidad nacional, el acercamiento a la crítica comunista no podía faltar en estos cómics. Y así, en los años cincuenta, el galán, valiente y astuto Roy Rogers –todo un referente para la infancia estadounidense– llegaría a colaborar con el FBI para combatir contra los agentes soviéticos[38]. En sus historias se difundía la idea de infiltración comunista y de los intentos de desestabilizar Estados Unidos con actos de sabotaje como el uso de ántrax para contaminar el agua[39], la obtención de uranio enriquecido[40] o el secuestro de científicos norteamericanos para ponerlos a su servicio[41]. Unos execrables actos terroristas que, por supuesto, Roy Rogers y los agentes federales lograban siempre desarticular.

Ni un género tan distante de la política cual era el romántico se vio exento de la campaña anticomunista. Desde luego, las historias que alertaban contra el peligro bolchevique no fueron abundantes, pero existen algunos ejemplos llamativos[42]. La trama solía ser recurrente: una chica norteamericana se enamoraba de un apuesto varón que a la postre resultaba ser un agente comunista dispuesto a aprovecharse de la ingenuidad de su pareja[43]. Este argumento –que se repetirá en tono jocoso en *Fighting American*[44]– pretendía alertar a las jóvenes lectoras (principales destinatarias de este género de cómics) sobre los riesgos de no estar prevenidas frente al comunismo incluso en las relaciones afectivas[45]. La advertencia se vería sancionada con hechos reales cuando en 1948 una empleada del Departamento de Justicia, Judith Coplon, fue acusada de transferir información sensible a su amante, Valentin Gubitchev, agregado soviético en las Naciones Unidas.

Los cómics de espías, un género idóneo para tratar sobre la "amenaza comunista"; durante los años cincuenta se centraron en desmontar sus planes. *The Saint*, núm 10, 1951 (Avon Comics), y los números 4 y 5 de *Spy-Hunters*, 1950 (American Comics Group).

Menos sorprendente resulta, desde luego, la presencia del mensaje anticomunista en los cómics dedicados al espionaje. Éstos se centraban en la actividad desplegada por policías o miembros del FBI dedicados a abortar la maléfica acción de saboteadores, traidores e infiltrados que, en la mayoría de los casos, se hallaban al servicio del comunismo. Y, a fin de alertar más al lector y generar mayor sensación de verosimilitud, no faltaban frecuentes referencias al uso en las historias de "información clasificada" que los editores cambiaban intencionadamente por razones de seguridad nacional[46]. Sin embargo, y a diferencia de otros cómics, el género de espías no se ocupaba exclusivamente de la infiltración en Estados Unidos, sino en los cinco continentes, en un intento de frenar el afán bolchevique de dominar el mundo. Baste comprobar las historias, entre otras, de la serie *Spy Hunters*, en la que la lucha contra la infiltración comunista se desarrolla en los más diversos países: ninguno parecía estar libre, pues, de la amenaza roja. En algunos casos, los cómics de espías incurrían en desafortunadas conexiones raciales. Tal sucede con Yellow Claw, un mafioso de origen chino que, sin razones aparentes, se aliaba con los comunistas, del mismo modo que, por ejemplo, lo haría el archienemigo de Iron Man: el Mandarín. Tratándose de villanos carentes de ideario político y que se movían por el propio provecho, su alianza con el comunismo ofrecía la imagen de responder ante todo a afinidades patrióticas y raciales. El mensaje velado podía ser que "los chinos se alían con el comunismo", idea ciertamente comprometedora para la extensa po-

Los villanos asiáticos como aliados del comunismo. Yellow Claw, núm. 1, 1956 (Atlas).

blación asiática residente en los Estados Unidos.

Cuatro ejemplos de cómics bélicos publicados durante la guerra de Corea: *Battle Cry*, núm. 1, 1952 (Key Publications), *Combat*, núm. 3, 1952 (Marvel Comics), *All American Men of War*, núm. 2, 1953 (DC Comics), *Combat*, núm. 6, 1952 (Marvel Comics).

Los cómics bélicos, por su parte, serían un campo abonado para retratar negativamente el comunismo, especialmente con el inicio de las hostilidades en Corea. Los soldados comunistas aparecían moralmente como taimados y cobardes, en tanto que físicamente se los retrata como seres subhumanos, recibiendo así el mismo tratamiento que los cómics bélicos habían dispensado en la II Guerra Mundial a los japoneses[47]. Los oficiales se llevaban siempre la peor parte, retratados como tiranos que subyugaban a sus propias tropas, a la par que las adoctrinaban sobre la indiscutible superioridad comunista[48]. La población civil se trataba, por el contrario, de forma más benevolente, distinguiendo así entre la iniquidad de los soldados (y, sobre todo, altos cargos norcoreanos) y la resignación sumisa del pueblo. Algo que congeniaba perfectamente con la política oficial norteamericana, en la que se diferenciaba entre el partido comunista y los ciudadanos que vivían sometidos a su control[49]. En todo caso, algo distanciaba a estos cómics bélicos de cuantos se habían elaborado durante la II Guerra Mundial: en los años cincuenta mostraban un mayor realismo, sin ocultar las penurias de las contiendas bélicas[50]. Algo especialmente perceptible, por ejemplo, en los cómics de Harvey Kurtzman *Two-Fisted Tales* y *Frontline Combat*.

Ejemplos de cariturización de comunistas asiáticos en los cómics bélicos. A la izquierda: *Battle*, núm. 22, 1953. A la derecha, *Battlefront*, núm. 20, 1954. En el centro, *Battleground*, núm. 1, 1954. Todos de Atlas Comics.

Durante la guerra de Corea, los cómics bélicos retrataron con crudeza la contienda, aunque siguió hipertrofiándose la heroicidad de los soldados norteamericanos como factor propagandístico. *Battle Action*, núm. 4, 1952, *Battlefield*, núm. 9, 1953. Abajo: *Man Comics*, núm. 10, 1951, y *Marines in Battle*, núm. 2, 1954. Todos de Atlas Comics.

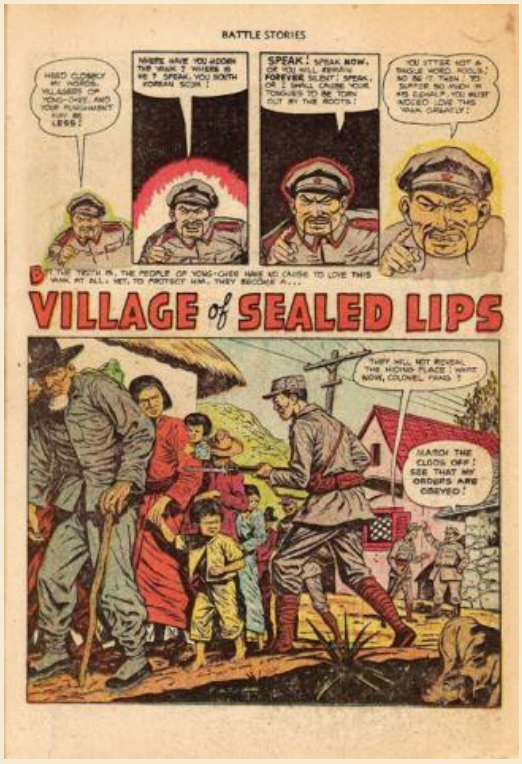
En definitiva, puede afirmarse que, con la excepción del género bélico y el de espías, todas las demás temáticas que se difundieron en los cómics posteriores a la II Guerra Mundial tenían que recurrir a mensajes subliminales o historias forzadas para incluir una crítica al comunismo. Pero además estos nuevos géneros hacían que el ataque al bloque bolchevique no pudiese resultar siempre tan efectivo como las autoridades –con Hoover a la cabeza– desearían. Y es que algunas de las temáticas, como la criminal y la de terror, ofrecían una imagen oscurantista de Estados Unidos, poco aconsejable para oponerla a las naciones dominadas por el bolchevismo. Si en el género superheroico era fácil oponer al comunismo la brillante imagen de Metrópolis o cualquier otra ciudad norteamericana (con la excepción, bien es cierto, de Gotham City), los cómics de posguerra mostraban una visión lúgubre del "país de la libertad". Resultaba, pues, difícil vender una imagen onírica e idealizada de Estados Unidos frente al oscurantismo que representaban los países del eje comunista. De ahí que la campaña anticómic que florecería sobre todo a partir de los escritos de Fredric Wertham (*Seduction of the Innocent*, 1953) acusase a los cómics de servir al comunismo, al debilitar la moral del país en sus eslabones más débiles –la infancia y la juventud– y en cuyas espaldas pesaría la responsabilidad en el futuro.

Una excepción a la imagen parcial de los cómics bélicos. En este caso, la historia traza un paralelismo entre el soldado norteamericano y el coreano para concluir que, en esencia, ambos son iguales. *Men's Adventures*, núm. 12, 1952 (Atlas Comics).

El renacimiento del género superheroico durante la denominada *edad de plata* del cómic permitiría, sin embargo, recuperar un cauce muy apropiado para extender la propaganda anticomunista[51]. El propio planteamiento filosófico de los superhéroes –el ciudadano capaz, en su autonomía, de combatir el mal– era un canto al individualismo, considerado como valor intrínseco de la sociedad norteamericana y opuesto al colectivismo que encerraban las doctrinas de Karl Marx[52]. Además, Marvel Comics aportaría un detalle de "realismo" al desarrollar las aventuras de sus personajes en ciudades norteamericanas reales (frente a la Metrópolis de Superman, la Gotham City de Batman o la Central City de Flash). Se producía así una contextualización que en realidad no sólo era espacial, sino también temporal, al situar a los superhéroes en su momento histórico y relacionarlos frecuentemente con personajes reales. Todo ello convierte a las décadas de los sesenta y los setenta en una etapa especialmente prolífica para la campaña anticomunista dentro del cómic.

En su tributo a los cómics de la *silver age*, Alan Moore no se olvida de incluir referencias al "peligro comunista". En la parte superior: *1963*, núms. 1 y 3, 1993 (Image), y *Supreme*, vol. 2, núm. 44, 1997 (Image Comics). A la izquierda: *1963*, núm. 6, 1993 (Image).

A lo largo de cientos de páginas, los cómics norteamericanos trataron de mostrar tres aspectos: la depravación (política, económica y moral) de los países comunistas; la superioridad política, económica, cultural y tecnológica de los Estados Unidos, y, en fin, el peligro de que el bienestar norteamericano se viera derrocado por el enemigo rojo. De este modo, los cómics trataban, por una parte, de retratar (a su particular manera) las diferencias entre Estados Unidos y los países comunistas, y por otra, de alertar sobre el constante riesgo de Norteamérica ante la amenaza roja.



Los comunistas retratados como opresores del pueblo. *Battle Stories*, vol. 2, núm. 10, 1953 (Fawcett).

El primer aspecto mencionado –la depravación del comunismo– tenía su reflejo más explícito en la identificación entre dicho movimiento político y tiranía. Los comunistas aparecían constantemente retratados como tiránicos dictadores o aspirantes a serlo. Esta representación se aplicaba muy en particular a los oligarcas del partido comunista (mandos militares y altos cargos políticos), a los que se escenificaba dispensando un trato vejatorio no sólo a

las poblaciones a las que sometían, sino a sus propios subordinados, convirtiendo así la jerarquía en dominio incontestable[53]. La filosofía política en la que se había forjado Estados Unidos –la idea de pacto social como contrato voluntario, origen del Estado y de la *civitas*– se hallaría en las antípodas del comunismo, en el que el poder público no era fruto del consenso, sino el pérfido resultado de un derecho de conquista y dominación.

Los comandantes comunistas aspiran a convertirse en dictadores. *The Incredible Hulk*, núm. 5, 1962 (Marvel Comics).

La tiranía de los mandos militares comunistas. *Avengers*, núm. 18, 1965 (Marvel Comics).

Los soviéticos retratados como figuras grotescas. Arriba: *Men's Adventures*, núm. 21, 1953 (Atlas). En la parte inferior: *Tales of Suspense*, núm. 42, 1963 (Marvel Comics).

La imagen de Fidel Castro en los cómics sufrió una clara involución. En un primer momento fue retratado como un libertador: *Battle*, núm. 66, 1959 (Atlas). Sin embargo, no tardó en convertirse en el estereotipo del villano comunista latino: *Tales of Suspense*, núm. 91, 1967 (Marvel); *Iron Man*, Vol. I, núm. 6, 1968 (Marvel).

Diversas caricaturas de Fidel Castro en la revista satírica *Mad Magazine*; núms. 44 (1959), 48 (1959), 53 (1960), 57 (1960) y 59 (1960). EC Publications.

Pero además, la depravación moral del sistema se transfería a los propios comunistas, transmutándolos física y moralmente en un amasijo de defectos. En primer lugar, físicos. Siguiendo la pauta de las caricaturas periodísticas de comienzos del siglo XX, el comunista aparecía como un sujeto extremadamente grotesco, desaliñado [54] e incluso subhumano, al que se añadían detalles que servirían para que el lector pudiese identificar incluso su nacionalidad. Basta ver cómo los militares dictadores comunistas del Sudamérica eran una burda caricatura de Fidel Castro y de Ernesto Che Guevara: tal sucede, por ejemplo, con The Executioner, el comunista dictador del ficticio país San Diablo[55]. Unos retratos, dicho sea de paso, que comienzan a extenderse en el cómic norteamericano a partir de la *crisis de los misiles* en Cuba.

El grotesco comunista desentonaría todavía más al tener enfrente al superhéroe norteamericano, siempre impecable y de apolínea belleza. Incluso cuando el superhéroe era un monstruo, como Hulk, sus rasgos solían resultar más humanos que los del enemigo[56], como en el caso del deforme agente soviético Gremlin. En realidad, esta caricatura que los cómics ofrecían del comunista se halla en perfecta consonancia con la imagen difundida desde algunas instancias oficiales. Así, el fiscal general Mitchell Palmer, en su comparecencia ante el House Rules Committee del Senado destinada a defender las actuaciones de la División General de Inteligencia, había descrito en su día a los radicales comunistas como sujetos con rostros asimétricos, cejas inclinadas y facciones deformes[57]; rasgos, todos ellos, que evidenciaban su vocación criminal, según las teorías lombrosianas.

Los tiranos comunistas y su descomunal poderíao físico. En la parte superior, imágenes de *Tales of Suspense*, núm. 61, 1965, y *Avengers*, núm. 18, 1965. En la parte inferior: *Tales of Suspense*, núm. 39, 1963, *Tales of Suspense*, núm. 69, 1965. Todos editados por Marvel Comics.

Una constante en los cómics de los años cincuenta y sesenta: los norteamericanos retratados como nobles libertadores frente a la opresión comunista. *Battle Action*, núm. 16, 1955 (Atlas); *Man Comics*, núm. 12; *Marines in Battle*, núm. 10; *Young Men*, núm. 16; *Tales of Suspense*, núm. 94.

Esa brutalidad del comunista no se limitaría a la apariencia, sino que muy habitualmente se correspondía con una fuerza fuera de lo común, confiriéndole más, si cabe, los rasgos de un neandertal supérstite[58]. Lejos de emplear esa vitalidad para el bien, el comunista haría uso de ella para someter a otras personas, a la par que su descomunal fuerza también proporcionaba una espléndida ocasión para que el héroe se enfrentase a él. En este sentido, el excepcional poderío físico del comunista supone también una metáfora de la propia tiranía, identificándola como un gobierno cuya única legitimidad se basa exclusivamente en la fuerza con la que somete a los individuos (generalmente aldeanos indefensos)

convirtiéndolos en súbditos, en vez de ciudadanos. Sólo la presencia del héroe norteamericano los acaba despertando de su adocenamiento y los carga de valor para enfrentarse al déspota rojo en una catarsis final[59].

Este retrato de los comunistas como bestias infrahumanas halla su mayor exponente en aquellos casos en los que, ya sin tapujos, adoptan formas simiescas. Así, cuando Red Ghost intenta emular el experimento que había dado vida a los Fantastic Four, se hace acompañar por tres simios, que serán los remedos comunistas de Human Torch, Invisible Woman y The Thing. Otro ejemplo significativo se aprecia en una aventura en la que Ant Man se traslada a Berlín y contempla horrorizado un experimento destinado a dotar de inteligencia a orangutanes para formar un poderoso ejército comunista[60]. La imagen de los simios desfilando con uniformes en los que se hallan estampados la hoz y el martillo no deja de ser una parodia del ejército soviético. Y para que el paralelismo no se pierda, Ant Man emplea el mecanismo experimental contra los soldados humanos de la Alemania del Este, invirtiendo los términos y convirtiéndolos intelectualmente en simios[61].

La contrapartida de Los 4 Fantásticos: el Fantasma Rojo y sus simios irradiados de rayos cósmicos. Imágenes de *Fantastic Four*, vol. 1, núm. 13 , y *Fantastic Four: Foes*, núm 5, 2005 (Marvel Comics).

Un ejército simiesco. *Tales to Astonish*, núm. 60, 1959 (Marvel Comics).

Pero esta brutalidad con la que se retrataba a los comunistas también era de índole moral. Su conducta es siempre de una absoluta bajeza: son traicioneros, cobardes, faltan a su palabra, no luchan limpio, explotan a los trabajadores en su egoísta beneficio y someten a sus subordinados a una cruel tiranía[62]. Represen-

tan, por tanto, lo opuesto al héroe norteamericano, adornado con las más altas virtudes. Unas virtudes que lo convierten precisamente en objeto de desprecio por los villanos comunistas: frecuentemente el pérfido bolchevique se mofa de la moral del héroe norteamericano, juzgando sus altos valores como síntoma de debilidad. Y así, ridiculizan el que sean "comprensivos y por tanto débiles"[63], el que se arriesguen para salvar las vidas incluso de los enemigos[64], o el que sean honrados, crédulos[65] y compasivos[66].

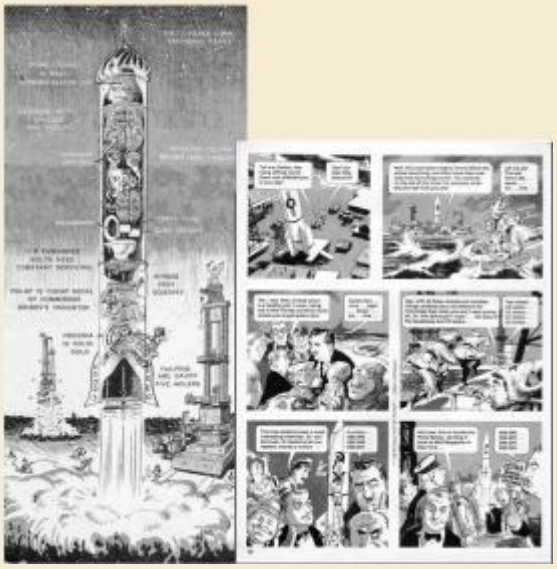
A la izquierda: Superman filma desde una posición privilegiada una detonación atómica. *Action Comics*, núm. 101, 1946 (DC Comics). A la derecha: anuncio publicitario de un hotel de Las Vegas (1952), con las detonaciones atómicas como reclamo.

Frente a la bajeza física y moral del comunista, los cómics norteamericanos propagaban la presunta superioridad del sistema político, económico, cultural y moral de Estados Unidos. A la que habría de añadirse, cómo no, una superioridad también tecnológica. En este sentido, la inicial ventaja de los norteamericanos al disponer de armamento atómico se vio reflejada a mediados de los años cuarenta en los cómics de ciencia ficción, donde se trataba a ese armamento como un fiel aliado. Superman llegaría a filmar la primera detonación en las islas Bikini[67], acontecimiento que, a la sazón, también le devolvería la cordura arrebatada por el villano Specs Dour, en una evidente metáfora de los presuntos beneficios de la experimentación atómica[68]. En la ciudad de Las Vegas, la posibilidad de presenciar una detonación atómica se ofrecía como reclamo turístico, y las aplicaciones de la energía nuclear a la vida doméstica parecían no tener fin[69].

Pero la situación se tornaría muy distinta a partir de septiembre de 1949, fecha en la que la sociedad norteamericana conoció, de boca de su presidente Harry S. Truman, que Rusia había detonado con éxito un arma atómica apenas un mes antes (29 de agosto). A partir de entonces, el optimismo norteamericano se vio superado por el temor a que la Unión Soviética emplease su armamento atómico, algo especialmente preocupante cuando el 26 de agosto de 1957 el país comunista anunciaba haber lanzado con éxito un misil intercontinental, detonando cuatro años más tarde un artefacto atómico en Nueva Zelanda treinta veces más potente que la bomba que había arrasado Hiroshima. Comienza entonces el miedo al antiguo amigo –la energía atómica–, evidenciado en libros como el de Pat Frank (*Alas, Babylon*, 1959) o el de Helen Clarkson (*The Last Day*, 1959) y en películas como *The Day the Earth Stood Still* (Robert Wise, 1951), *Invasion USA* (Alfred E. Green, 1952), *The World, The Flesh and the Devil* (Ranald MacDougall, 1952), *Day the World Ended* (Roger Corman, 1955), *The Time Machine* (George Pal, 1960) o *Panic in Year Zero* (Ray Milland, 1962), entre otras muchas. Cuando en 1952 el Gobierno Truman consiguió detonar la primera bomba de hidrógeno, la gran preocupación era la posibilidad de que la Unión Soviética siguiese sus pasos, algo que, en efecto, se hizo realidad apenas seis meses más tarde[70]. Y es que el progreso tecnológico de la Unión Soviética llegaría en breve a alcanzar la estra-

tosfera. El 4 de octubre de 1957, la Unión Soviética ponía en órbita el *Sputnik*, generando una nueva escalada de pánico en Estados Unidos, temerosos de que desde el cielo pudieran resultar espiados por el enemigo comunista. Un mes más tarde, el *Sputnik II*, de mayor tamaño, entraba también en órbita. Pero la aventura espacial rusa no había hecho sino comenzar: el 12 de septiembre de 1959 lograba enviar un artefacto no tripulado a la Luna, y el 12 de abril de 1961, Yuri Gagarin se convertiría en el primer hombre en surcar el espacio.

En esta escalada tecnológica, los Estados Unidos comenzaron a sentirse superados, al punto de ir al remolque de los avances soviéticos. Pero los cómics reflejaban otra realidad[71]. En ellos, Norteamérica disfrutaba de los mayores prodigios armamentísticos y ganaba la carrera espacial. Eran los soviéticos quienes se hallaban rezagados, y de ahí sus continuos esfuerzos por hacerse con la tecnología norteamericana merced al espionaje o incluso al secuestro de científicos[72]. Así, Bruce Banner creaba la devastadora bomba gamma, en tanto que los Fantastic Four alcanzaban el espacio antes que Red Ghost, quien, en realidad, sólo había conseguido entrar en órbita gracias a su conocimiento de cuanto había pergeñado previamente Reed Richards[73]. La superioridad era tal, que los comunistas adoptaban como estrategia más habitual el espionaje y el robo de tecnología norteamericana[74]. Pero, sobre todo, la superioridad tecnológica de Estados Unidos tenía un protagonista concreto: Iron Man. En su identidad privada, Tony Stark se erigía en el más cualificado constructor de armas del mundo. En su identidad secreta, operaba con una armadura dotada de "transmisores" que le permitían hacer virtualmente casi de todo[75].



Arriba: La rivalidad tecnológica entre EE UU y URSS vista por la revista satírica *Mad* y página de historieta donde los rusos roban un cohete norteamericano delante de las autoridades. *Mad Magazine*, núms 28 (1956) y 41 (1958). EC Publications.

Abajo: El lanzamiento del satélite soviético "Sputnik" causó desazón entre la población norteamericana. Portada de la revista *Humbug* (1958) y primera página del cómic *Race for the Moon*, núm. 1, 1958 (Harvey)

En los cómics de Iron Man, la rivalidad tecnológica adquiere presencia física, puesto que los soviéticos buscan en todo momento construir una armadura antagónica con la que oponerse al héroe norteamericano. La condición de rico *playboy* de Stark, además, lo convertía en símbolo del capitalismo en su versión más acendrada, por lo que la lucha trascendía el campo tecnológico para alcanzar al económico e ideológico. Y, en efecto, entre los primeros enemigos de Iron Man se sitúan Crisom Dynamo y Titanium Man, que no son, en realidad, sino sus versiones tras el Telón de Acero (si se me permite el juego de palabras)[76].

La rivalidad tecnológica entre soviéticos y norteamericanos se escenifica en las contrapartidas de Iron Man. Incluso Nikita Khrushchev supervisa a Dinamo Carmesí. Tales of suspense, núm. 46, 1963; Tales of Suspense, núm. 52, 1964; Tales of Suspense, núm. 69, 1965. Marvel Comics.

Las luchas entre Iron Man y sus "reversos tenebrosos" tienen tanto de contienda como de competición. Así, en su primer encuentro con el Hombre de Titanio éste reta a Iron Man a un combate en un campo neutral que se retransmitirá a todo el mundo. Las autoridades, tanto soviéticas como estadounidenses, conciben la liza como una especie de justa moderna en la que se dirime la superioridad tecnológica de sus respectivas naciones[77].

La lucha tecnológica seguida por autoridades y ciudadanos. Tales of Suspense, núms. 70, 1965 (arriba), 83, 1966 (derecha) y 71, 1965 (abajo). Marvel Comics.

Una parodia de la explotación a la que, según el cómic norteamericano, la Unión Soviética sometía a sus ciudadanos. *Fighting American*, núm. 3, 1954 (Harvey Comics).

Pero, más allá de esa presunta ventaja tecnológica de los estadounidenses, los cómics también –y sobre todo– escenificarán la superioridad del *modus vivendi* norteamericano. Quizá la representación más hiperbólica se encuentre en la conscientemente exagerada aventura "Stranger from Paradise", publicada en el tercer número de *Fighting American*, obra de Kirby y Simon[78]. La historia narra el contenido de una misiva que un niño ruso envía a Speedy, el púber compañero de Fighting American, describiéndole las ventajas de la Unión Soviética y lo feliz de su vida allí. Sin embargo, las imágenes de cómo es su vida en realidad contrastan con el tenor literal de la carta[79]. Especialmente hilarante es la viñeta en la que el niño ruso se vanagloria de que producen para el Estado y, a veces, incluso para ellos mismos (ausencia de propiedad privada), en tanto que en la viñeta se ve a un anciano cargando pesadas cajas mientras el padre del niño le comenta: "¡Mira al abuelo! ¡Ciento dos años y todavía activo!". Los niños no juegan, sino que visitan lugares sagrados de su cultura (la tumba de Lenin); no echan de menos la voluptuosa comida norteamericana ni sus electrodomésticos, porque disponen de su propia comida artesanal (en realidad, plato único: la intragable "borscht") y, en fin, no necesitan televisión, porque ya se divierten oyendo cómo la policía tortura a sus presos. En las páginas finales, Fighting American y Speedy realizan una incursión en el pueblo del niño para trasladarlo a él y a su familia a Estados Unidos. Lo de menos, por supuesto, es la invasión de un Estado soberano. El resultado final, la última viñeta, es la moraleja que realmente importa en la historia: el niño ruso y su familia reconocen lo bien que se vive en Norteamérica, mientras degustan helados. La deliberada ingenuidad de la historia no tiene desperdicio.

Aunque esta narración supone un caso extremo, lo cierto es que el final catártico resulta bastante recurrente en los cómics norteamericanos. En no pocas historias, el comunista deserta tan pronto se percata de la superioridad del capitalismo estadounidense, o de los valores de sus héroes[80]. Y así, el científico ruso que se enfunda la armadura de Crinsom Dynamo decide trabajar para su enemigo, Tony Stark, cuando éste le convence con las palabras "haz que tu trabajo sea para ayudar a la humanidad, no para destruir a los demás" (¿pero acaso Tony

Stark no construye armas?). Y en ocasiones ese auto de fe se acompaña de un cambio incluso físico del comunista. Cuando Banner logra que el Gremlin recupere su forma humana, éste comprende que había estado sirviendo en el lado equivocado, renuncia a seguir trabajando para la Unión Soviética, y acaba destruyendo la base militar en la que desempeñaba sus funciones[81]. La metáfora no deja lugar a dudas: el físico grotesco es, a la par, expresión de la bajeza moral y la denigración política; cuando se recupera la apariencia humana, también se asumen los superiores valores de Norteamérica. Algo parecido sucede con un cómic de vocación tan hiperbólica y jocosa como *Fighting American*. En una de sus aventuras debe enfrentarse a un supersoldado soviético creado para hacerle frente –Super-Khakalovitch– cuya habilidad especial consiste en desprender un hedor capaz de deshacer cuanto se le acerca. Al final de la historia, aplicadas las convenientes medidas de higiene al pérfido comunista, éste se convierte en un partidario del capitalismo[82].

Antes y después: mutación física e ideológica. La gárgola comunista (a la izquierda) y la "democrática" (a la derecha). *The Incredible Hulk*, núm. 1, 1962 (Marvel Comics).

Sin embargo, como ya he señalado, los cómics de la década de los años cincuenta y sesenta no se detenían en "describir" la inferioridad comunista y la superioridad norteamericana, sino que también alertaban sobre el riesgo de que, mediante subterfugios varios, Estados Unidos cayera en manos de los rojos. La infiltración, la traición y el robo de secretos tecnológicos y militares eran, por descontado, los grandes males que aquella nación debía conjurar. De hecho, el Gobierno norteamericano había considerado la infiltración como la forma preferida por el comunismo para sus propósitos de dominación. Una infiltración que tendría como objetivo principal aquellos elementos de la vida norteamericana "que tocan más de cerca nuestra fuerza material y moral (…): sindicatos, empresas cívicas, colegios, iglesias y todos los medios de comunicación"[83].

El miedo a la infiltración, una de las constantes en la temática de los cómics de los años cincuenta. *Tomb of Terror*, núm. 11, 1953 (Harvey); *Young Men*, núm. 5, 1950 (Atlas).

En este sentido, la "bondadosa ingenuidad" de los héroes norteamericanos –a la que ya me he referido– les hacía más confiados y, de resultas, más vulnerables. Aquí los héroes representarían a la sociedad misma, de modo que la inocencia del ciudadano norteamericano constituía una grieta por la que el taimado comunismo podía infiltrarse.

El miedo al quintacolumnismo –tan evidente en las películas *Invasion of the Body Snatchers* (1956) y *The Blob* (1958)– resulta palpable en los cómics de superhéroes. De hecho, algunos de los más tempraneros villanos tienen capacidades miméticas: los Skrull, en el caso de los Cuatro Fantásticos; Chameleon, en las historias de Spiderman, o Space Phantom, en una de las primeras aventuras de los Avengers. En otras ocasiones, el enemigo simplemente se hace pasar por un científico al que, por otra parte, debiera resultar fácil identificar como villano a tenor de la grotesca apariencia con la que los dibujantes lo retratan. El "científico infiltrado" puede, incluso, llegar a ser responsable del nacimiento del superhéroe, como en el caso de Hulk, nacido por la detonación de la bomba gamma de Igor (así de original)[84], el ayudante de Bruce Banner[85]. En este punto merece la pena recor-

El miedo a la infiltración y al quintacolumnismo es evidente en personajes como El Camaleón, espía soviético capaz de adoptar la forma de cualquier sujeto. *The Amazing Spider-man*, núm. 1, 1963 (Marvel Comics).

dar que Hulk no es el único personaje nacido a raíz de un acto comunista: Iron Man es resultado del secuestro del que Anthony Stark es víctima en el escenario de la guerra de Corea, en tanto que Fighting American surge con el propósito exclusivo de luchar contra el comunismo, cuyos agentes asesinaron a su hermano[86].

Algunos estereotipos de la espía soviética, desde los años cincuenta hasta final del siglo XX. *Blackhawk*, núm. 90, 1955 (Quality Comics); *The Saint*, núm. 10, 1951 (Avon Comics); *Men's Adventures*, núm. 27, 1954 (Atlas Comics); *Mad Magazine*, núm. 10, 1954 (EC Comics), y *Danger Girl*, núm. 6, 1999 (DC Comics).

Un caso muy particular lo ofrecían las espías soviéticas. En contraste con el grotesco aspecto de los comunistas varones, las agentes rusas adoptaban, cómo no, la imagen característica de la "mujer fatal". Astutas y taimadas, siempre lograban en primer término engatusar al ingenuo héroe, sólo para ver cómo sus planes se deshacían en las viñetas finales de la historieta. Los ejemplos de la espía soviética son muy numerosos: logra infiltrarse en el equipo Blackhawk[87], engaña a Bucky y al Capitán América[88] y, con una apariencia tomada de Marlene Dietrich, embauca al Santo[89]. Pero el prototipo se encuentra, cómo no, en Black Widow (Viuda Negra)[90]. En sus primeras apariciones adopta la forma de frágil damisela, aunque fría y distante, sin que aflore en ella ninguna especial habilidad superhumana. En esta inicial caracterización, por tanto, subyace el patrón machista de los años cincuenta y sesenta, en los que la mujer aparece sustancialmente como objeto sexual. Habrá que esperar unos números para que cambien las tornas y la Viuda Negra adopte un rol distinto: entrenada en artes marciales, se convierte en una agente letal por su destreza física[91]. Y es que, descubierta su identidad secreta, la infiltración deja de ser posible, y tiene que ser reemplazada por la táctica del espionaje. Aun así, la Viuda sigue engatusando a los héroes, y Hawkeye (Ojo de Halcón) cae en sus garras, incapaz de desprenderse de ellas aun cuando asume que está colaborando con una agente enemiga.

Evolución de La Viuda Negra. En la parte superior, primeras apariciones (*Tales of Suspense*, núm. 52, 1964 y núm. 64, 1965. Marvel Comics). En la parte inferior, versiones de John Byrne, Mike Deodato y Marko Djurdjevic.

Una práctica habitual de los comunistas en los cómics: el lavado de cerebro. *Blackhawk*, núm. 89, 1955 (Quality Comics).

Relacionado, aunque no coincidente, con la infiltración estaba el temor de que el enemigo comunista pudiera emplear artimañas para someter al ciudadano norteamericano a su voluntad. En el cine, este miedo se retrataría en películas como *Invaders from Mars* (William Cameron Menzies, 1953), en tanto que en el cómic los ejemplos resultan abundantes. El primer villano a quien se enfrenta Hulk, Gremlin, había inventado una pistola con la que podía someter a sus víctimas a la voluntad del portador[92]. Poco después, al general norteamericano –y rival amoroso de Banner– Glenn Talbot le transfieren la mente de un espía soviético para que, aprovechándose de su posición, asesine al presidente[93]. Controller, por su parte, aumenta exponencialmente su fuerza a medida que anula la psique de sus víctimas[94], en una clara metáfora del control de

masas por el comunismo (a más sometimiento, mayor fuerza de los bolcheviques). Un caso particular es el del comunista chino Radioactive Man, que combina dos de los temores hacia el comunismo: la radiactividad atómica y la posibilidad de controlar a sus víctimas; un poder, este último, que manifiesta sólo en su primera aparición[95].

Pero la técnica de captación ofrecía su cara más temible cuando se dirigía contra la indefensa juventud norteamericana. El ejemplo más claro se halla en una de las aventuras de Fighting American en la que un deforme ruso (con el "original" nombre de Iván) afincado en Estados Unidos se dedica a contar a los niños del barrio historias ensalzando el régimen soviético a fin de captarlos para la causa comunista[96].

Más allá del mensaje implícito de los cómics de superhéroes que hemos visto hasta aquí, se empleó el género educativo para alertar a los norteamericanos de los supuestos peligros de la infiltración comunista. Especialmente significativos son los cómics *Is This Tomorrow: America Under Communism* (1947), *Watch out for Big Talk* (1950)[97], *Blood is the Harvest* (1950)[98], *How Stalin Hopes We Will Destroy America* (1951)[99], *This Godless Communism* (1961)[100] y *Two Faces of Communism* (1961)[101]. Emanados de asociaciones católicas, contaban mayormente con el beneplácito de las autoridades federales, que llegaban a instar su publicación, como muestra una carta remitida por John Edgar Hoover a Treasure Chest (13 de marzo de 1961), poco antes de que *This Godless Communism* viera la luz[102]. En sustancia, todos los cómics citados oponían un adornado modo de

"Fighting American" relataría los presuntos riesgos de que el comunismo corrompiese las mentes de los más jóvenes. *Fighting American*, núm. 3, 1954 (Harvey Comics).

Portada y varias viñetas del cómic anticomunista "This godless communism" (1961).

"Is this tomorrow", una distopía política. A la derecha, la corrupción del sistema representativo. *Is this tomorrow*, 1947 (Catechetical Guild Educational Society).

vida norteamericano con las supuestas penurias económicas (pobreza), sociales (destrucción de valores) y políticas (tiranía) que entrañaba el comunismo. Un sistema que, sin embargo, contaba con una poderosa máquina propagandista mediante la cual ocultaba la verdad de su miseria.

Pero, junto con esta descripción, los citados cómics –en especial *Is This Tomorrow*– mostraban a través de distopías qué sucedería si Estados Unidos cayese en manos de los temibles comunistas. A tales efectos, advertían tanto de los medios empleados por el comunismo para introducirse en el sistema como de la situación que se viviría si Estados Unidos dejase de ser un país democrático. De resultas, estos cómics educacionales se situaban en la misma dinámica aleccionadora del ya referido libro de J. Edgar Hoover, combinando un análisis histórico del comunismo, una descripción de los países bolcheviques, una exposición de las técnicas de infiltración y, finalmente, un relato fantástico sobre cómo sería una Norteamérica comunista.

Portada y varias viñetas del cómic anticomunista *Two faces of communism*, 1961.

La irrupción del comunismo en Estados Unidos se produciría a través de tácticas de infiltración fruto de un abyecto plan trazado por las autoridades soviéticas. La repercusión pública de los procesos instruidos contra Alger Hiss (1948) y Ethel Rosenberg (1951), por presunta colaboración con la Unión Soviética, y las acusaciones de afiliación comunista a Robert Oppenheimer (director del Proyecto Manhattan) sirvieron también para difundir la imagen de unos Estados Unidos atenazados por el constante riesgo del espionaje y la infiltración. El cauce para implantar el comunismo podía ser democrático, utilizando los partidos políticos y las instituciones para captar el voto ciudadano, especialmente en épocas de crisis[103]. Unas crisis que podrían ser causadas por los propios comunistas, obligando a Estados Unidos a invertir en armamento, descompensando la balanza comercial y fomentando un incremento de la inflación que depauperaría el dólar, beneficiando con ello a los bolcheviques[104]. Pero, sobre todo, el comunismo pretendía actuar subrepticiamente, minando el sistema económico y social desde dentro. Para acabar con el primero, emplearía las huelgas fomentadas por infiltrados sindicales[105]. En este sentido, cabe recordar que el propio Walt Disney acusó en el Comité sobre Actividades Antiamericanas (House Committee on Un-American Activities) al comunismo de estar detrás de las huelgas sufridas por sus estudios de animación y que una conocida tira cómica, como *Little Orphan Annie*, de Harold Gray, representaba

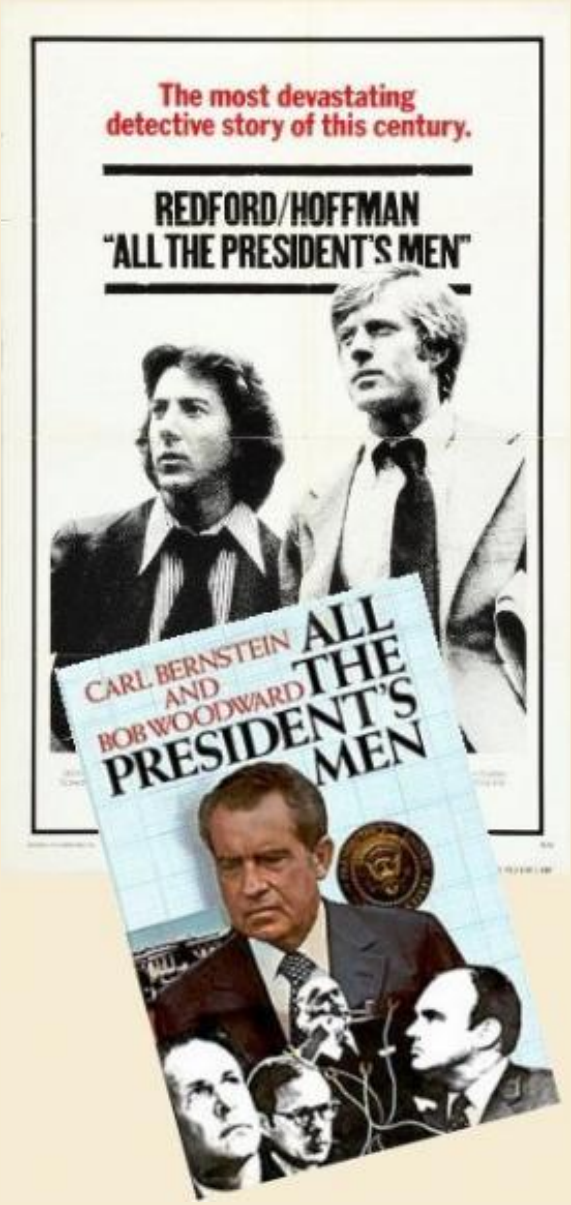
a los sindicalistas como siniestros bolcheviques[106]. Para desestabilizar a la sociedad, los medios resultaban más variados. Aparte de fomentar acciones violentas y atentados –algo que evocaba los miedos de principios de siglo–, se advertía de que el comunismo buscaría controlar los medios de comunicación social para difundir su programa. Del mismo modo, trataría de fomentar el odio racial y religioso entre una sociedad tan plural como la norteamericana[107] (algo presente en la novela *Invisible Man*, de Ralph Ellison, y en la película *I Was a Communist for the F.B.I.*, de Gordon Douglas) y, en fin, debilitar los valores morales a través del arte e instrumentos de ocio: cine, literatura… cómics.

En realidad, resulta evidente la mentalidad ultraconservadora que subyacía a estas narraciones, en muchos casos implicadas en frenar el intervencionismo gubernamental que había caracterizado al *New Deal*[108]. Siguiendo la doctrina de McCarthy, cualquier conducta podía considerarse como sospechosa por más que nada tuviera que ver con el comunismo[109]. La lectura que se extraía era que las huelgas en demanda de mejoras laborales, o la supuesta amoralidad de los medios de comunicación de masas, debilitaban al Estado y sociedad norteamericanos y, por tanto (en un silogismo claramente erróneo), colaboraban con el comunismo. De este modo, no sólo se estigmatizaba el legítimo ejercicio de derechos y libertades públicas (libertad de expresión, derecho de sindicación, derecho de huelga, derecho a la creación artística…), sino que incluso se excusaban los prejuicios propios, convirtiéndolos en males ajenos: así, el odio racial, endémico en Estados Unidos, pasaba a considerarse un mal aportado por el comunismo infiltrado. En todo caso, a poco que se lean los citados cómics "educativos" anticomunistas, resulta evidente que respondían milimétricamente a la política gubernamental de la guerra fría. Baste referirse al telegrama remitido por el diplomático George Kennan al secretario de Estado norteamericano (James Byrnes) desde Moscú resumiéndole las estrategias soviéticas y los medios para neutralizarlas. Kennan señalaba que el partido comunista soviético pretendía desestabilizar a los países occidentales minando su confianza nacional, potenciando las disidencias internas (raciales, sociales, religiosas) y penetrando por la vía de los sindicatos y asociaciones de grupos minoritarios (religiosos, raciales, juveniles, de mujeres…)[110].

Tras perfilar la estrategia de infiltración[111], los cómics anticomunistas relataban a qué quedaría reducida una Norteamérica comunista, del mismo modo en que lo habían narrado novelas como *Not This August* (C. M. Kornbluth, 1955). Obviamente, en este extremo el paroxismo resultaba todavía mayor. Primero llegarían las nacionalizaciones (energía, universidades, cultivos), de modo que el Estado acabaría con el individuo (un miedo siempre presente entre el republicanismo norteamericano, reacio a cualquier síntoma de estatalismo)[112]. El control (económico e intelectual) de todos los medios de producción aseguraría al Estado comunista su longevidad: los alimentos sólo se distribuirían a los ciudadanos afines, en tanto que la educación serviría al único propósito de adoctrinar en la fidelidad absoluta al tiránico Estado[113]. La disidencia quedaba, por supuesto, eliminada y perseguida por un Estado policial del que no se libraban ni las familias: significativamente, en *Is This Tomorrow* se mostraba a un niño delatando a sus progenitores ante las autoridades por ser creyentes. En definitiva, el resultado era, para estos cómics, el que había advertido Hoover: la captación de Norteamérica por el comunismo convertiría a los estadounidenses en "esclavos el siglo XX"[114].

Llegados a estos extremos puede decirse que la histeria ante el "peligro rojo" tocó techo y empezó a remitir. A partir de los años setenta, la propaganda anticomunista empieza a desaparecer progresivamente de los cómics norteamericanos, aunque conocerá ciertos repuntes, en especial durante la invasión soviética

de Afganistán. A pesar de ello, Estados Unidos se repliega ante todo hacia sus propios problemas nacionales: la tensión racial, los estupefacientes y la corrupción gubernamental, escenificada en el escándalo Watergate, magistralmente expuesto en el libro (luego convertido en película) *All the President's Men* (Carl Bernstein y Bob Woodward, 1974). Unos aspectos, todos ellos, que empezarían a encontrar reflejo en los cómics, como es de sobra conocido. De este modo, la cuestión racial se escenifica tanto en la vida universitaria de Peter Parker como en las historias de Iron Man[115], a la par que la presencia de afroamericanos se hace más habitual en los cómics: así, el nuevo compañero de Hulk ya no será el caucásico Rick Jones, sino el oriundo de Harlem Jim Wilson[116]; en los cómics de Spiderman debutan Robertson y su hijo, un activista de los derechos civiles y políticos de la población negra. Pero no sólo se trata de personajes secundarios: aparecen también los primeros superhéroes afroamericanos, The Falcon y Power Man[117]. En las aventuras de este último, además, hay un claro predominio de población negra, tanto en lo referente a su entorno personal como a los villanos a los que se enfrenta. El problema de la drogadicción también halla su reflejo en los cómics de Spiderman, Green Lantern y el Capitán América (que pasa, así, de azote de comunistas a asistente social). En fin, la situación política derivada de la presidencia de Nixon –amenazado con un proceso de *impeachment* del que apenas se libró merced a su precipitada dimisión– se vería también reflejada en un desengañado Capitán América que abandonaba su identidad para convertirse –eso sí, brevemente– en el independiente Nomad (un nombre, por otra parte, que evoca en cierto sentido un carácter apátrida). Otro dato relevante es la diferente concepción de la familia: si en los años cuarenta se temía que el comunismo se infiltrase en el ámbito familiar, rompiendo una idealizada armonía, en los años ochenta y noventa los cómics reflejan que aquella institución se halla aquejada de males internos. Un buen ejemplo lo representa el Hulk de Bill Mantlo[118], donde se revela cómo Bruce Banner y su madre habían sido objeto de malos tratos por el padre de aquél[119], el alcoholizado Brian Banner, al punto de que el monstruo esmeralda no había surgido sólo de la irradiación gamma (origen propio de la cultura radiactiva de los cincuenta), sino del odio heredado de esa terrible infancia[120].



Portada del libro de 1974 y cartel de la película de 1976 dirigida por Alan J. Pakula.

"Conquest", historieta de Harvey Kurtzman, es considerada como una crítica a la intervención norteamericana en la guerra de Corea. *Two-Fisted Tales*, núm. 18, 1950 (EC Comics).

Los años setenta y ochenta suponen, por tanto, una quiebra de la conciencia homogénea nacional[121] y un divorcio de la sociedad con el Gobierno, por lo que el "temor comunista" que éste había propagado los años anteriores hallará un eco mucho más escaso. Basta ver cómo la guerra del Vietnam obtuvo en Estados Unidos unas críticas más severas que las que habían existido durante la intervención en Corea. Algo que se percibe claramente en los cómics. La postura contestataria hacia la guerra de Vietnam ya tenía ciertos precedentes –más o menos tibios– en los cómics de los años cincuenta. Algunos autores, como Harvey Kurtzman en *Two-Fisted Tales* y *Frontline Combat*, a los que ya me he referido, habían narrado la virulencia de la contienda bélica, e incluso habían ofrecido una crítica velada a la intervención norteamericana en Corea[122]. En 1965, *Blazing Combat* ofreció una imagen todavía más realista y crítica de la guerra del Vietnam, en la que ya no había espacio para grotescos retratos de los comunistas. Algo que acarrearía su oposición por el ejército norteamericano y la cancelación de la serie en su cuarto número. A finales de los ochenta, *The Nam* retomaba la idea, ofreciendo una imagen objetiva del conflicto, en la que tampoco se parodiaba a los comunistas, ni física, ni intelectual, ni éticamente. El verdadero villano del cómic –y al que no hacía ni siquiera falta deformar– era la guerra.

Este rechazo al belicismo y, por tanto, la negativa a admitir la imagen oficial de los comunistas vietnamitas como depravados también tuvo eco en los cómics de superhéroes. Particularmente puede destacarse la presencia oblicua de este tema en Spiderman, un personaje muy propenso a los temas sociales, por ser Peter Parker un adolescente de clase media. En una historia editada en 1972, un meditabundo y pesimista Flash Thompson regresaba de la guerra del Vietnam. Atrás quedaba la vitalidad y fanfarronería: el Flash que había regresado de la guerra era muy distinto. A lo largo de la historia, Flash cuenta a Spiderman cómo durante la guerra llegó hasta un templo vietnamita cuidado por "los rostros más amables que he visto jamás" y por los "seres más amables del mundo". De regreso al campamento, se le notifica que precisamente la zona en la que se encuentra el templo va a ser objeto de un ataque por parte del ejército norteamericano. A pesar de intentar advertir a los mandos que en ese territorio se encuentra emplazado un templo habitado por gente pacífica, éstos ignoran sus advertencias y bombardean la zona, aniquilando a sus habitantes. Flash se ve entonces perseguido por vietnamitas que le culpan, erróneamente, de haber revelado la situación del templo para su bombardeo, pero sobre todo se ve perseguido por sus propios remordimientos al no haber sido capaz de evitar la matanza[123]. Más allá de esta referencia a la población del país invadido, también cabe destacar la incorporación a la plantilla de los Vengadores de una superheroína de nacionalidad viet-

namita: Mantis[124].

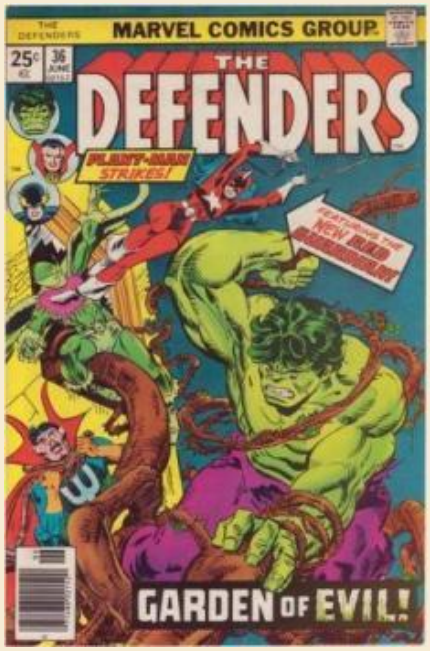
La guerra del Vietnam fue retratada en los cómics de forma objetiva. En esta imagen, Flash Thompson trata de advertir a la población civil de un bombardeo norteamericano que no ha podido detener. *The Amazing Spider-man*, vol. 1, núm. 108, 1972 (Marvel Comics).

Este cambio de actitud hacia el comunismo resulta patente, además, por la propia incorporación de superhéroes rusos al Universo Marvel. Así, Red Guardian se une momentáneamente a los Defenders[125], Colossus (Coloso) se incorpora a la refundación de los X-Men, la Viuda Negra –ahora al servicio de SHIELD– formará parte de la plantilla de los Vengadores, y, años más tarde, Radioactive Man se integrará en los Thunderbolts. Esta fase de aceptación / incorporación va más allá con la presentación incluso de un supergrupo soviético: los Soviet Super Soldiers. Un grupo concebido, en cierta medida, como el equivalente a The Avengers tras el Telón de Acero: Crisom Dynamo por Iron Man, Vanguard (y después Perun) por Thor, Major Ursus como Hulk, Darkstar a modo de Wasp o, incluso, Scarlet Witch (también representada con Phantom), Red Guardian como contrapartida del Capitán América y Sputnik haciendo las veces de Vision.

Winter Guard, o la alternativa comunista a los Vengadores. *Hulk: Winter Guard. One shot*, 2009 (Marvel Comics) y *Captain America*, núm. 352, 1989 (Marvel Comics).

Este grupo es, a todos los efectos, un equipo de héroes, al servicio del pueblo ruso –como The Avengers lo están al del pueblo norteamericano– y presentan una apariencia física y moral que ahora en nada se puede diferenciar de los superhéroes de Estados Unidos. Así, cuando Hulk entra en una zona restringida de territorio ruso, la inclinación de los Soviet Super Soldiers es dialogar con el gigante esmeralda, con el que finalmente se alían contra el verdadero enemigo: un mutante parásito, cuya condición de villano nada tiene que ver con factores políticos[126]. Es el mero afán de poder, de dominación, el que le mueve, como a cualquier otro villano, y no el intento de conquistar el mundo para la madre Rusia, como se habría retratado en los años cincuenta. Tras la extinción de la Unión Soviética, adoptarían definitivamente el nombre de Winter Guard[127] y pasarían a estar al servicio de la Federación Rusa, planteando batalla incluso contra sus compatriotas. Y es que algunos de los villanos rusos –en su mayoría enemigos de Iron Man, como Titanium Man y Unicorn– se unirían en el grupo Remont Six con el objetivo de reinstaurar la Unión Soviética estalinista. El detalle es importante: los villanos no buscan restablecer el comunismo, sino su etapa más oscura, y por ese motivo –y no por su orientación política– son el enemigo al que ha de batirse.

Los héroes rusos batallan contra sus coterráneos dispuestos a instaurar el estalinismo. Hulk. *Winter Guard. One shot* (Marvel Comics, 2009).



Un cambio de mentalidad hacia el comunismo. Los héroes soviéticos ayudan a los norteamericanos. The Defenders, núm. 36, 1976 (Marvel Comics); The incredible Hulk, núm. 259, 1981 (Marvel Comics).

Soviet Super Soldiers, Supreme Soviets y Winter Guard: la nueva imagen amable del comunismo.

Los Soviet Super Soldiers, y luego la Winter Guard, llegarían a contar incluso con miniseries propias y se cruzarían con frecuencia con otros superhéroes de Marvel. Aunque no faltan refriegas entre los superhéroes rusos y norteamericanos (ya se sabe que cuando dos héroes se cruzan el esquema es: confusión inicial, pelea, reconciliación, colaboración), prima el elemento colaborativo: todos son héroes y el enemigo es siempre un tercero al que batir. Especialmente significativo es ver al Capitán América luchando codo con codo junto a su contrapartida, Red Guardian[128]. En el extremo contrario, si en los años sesenta Hulk luchaba contra otro ruso, Abomination, en los setenta llega a aliarse con él contra la humanidad. No importa que ambos procedan de naciones rivales; tienen en común su naturaleza monstruosa y, por tanto, su enemigo natural es el propio ser humano[129]. En esta tesitura, hasta la profanación de la estatua de la Libertad no llega de mano de un comunista, sino del propio Hulk[130].

A raiz de la *perestroika*, la imagen de Rusia en el cómic estadounidense se dulcifica. Incluso el Capitán América visita la Unión Soviética y comparte aventuras con su *alter ego* de más allá de los Urales. Captain America, núm. 352, 1989 (Marvel Comics).

Aun así, también es cierto que ciertos estereotipos político culturales estarían muy presentes a la hora de tratar al superhéroe comunista. Vanguard porta una hoz y un martillo, y tiene el "poder del pueblo"; el Major Ursus tiene, cómo no, la apariencia de un enorme oso, al ser este plantígrado el símbolo de Rusia. Coloso, por su parte, trabajaba en una granja que evoca a los koljós soviéticos. En todo caso, debe tenerse presente que estos estereotipos forman parte de la esencia del cómic de superhéroes.

Por supuesto, los conflictos con el bloque comunista no se abandonan totalmente en el cómic de superhéroes, del mismo modo que tampoco se hizo en otros medios (recuérdese por ejemplo la serie televisiva *Amerika*)[131]. Los combates con Titanium Man siguen teniendo una abundante carga de contienda política. Así sucede en los años ochenta, cuando vuelve a enfrentarse con su eterno rival, Iron Man, pero también cuando se enfrenta a Beta Ray Bill en un cómic en el que Simonson parece parodiar la animadversión comunista de los años cincuenta[132]. En el nuevo milenio, The Ultimates también se las verán con un grupo de supervillanos, The Liberators, la versión *ultimate* de los Soviet Super Soldiers, pero con una notable actualización política: el grupo ya no se encuentra integrado sólo por rusos, ni está al servicio de este único Gobierno, sino de agentes de diversas naciones opuestas al incremento armamentístico norteamericano (Corea del Norte, Rusia, China y Siria). Dos detalles son interesantes: por una parte, la caída de la Unión Soviética impide ya hablar de hostilidades bilaterales, de modo que sólo merced a la unión de agentes de diversas nacionalidades parece posible hacer frente a los superhombres norteamericanos. Por otra, The Liberators, a diferencia de los Soviet Super Soldiers, no hallan el respaldo (al menos explícito) de sus respectivos países[133], de modo que su actuación se convierte en un acto de terrorismo, y no en un enfrentamiento entre Estados. El antiguo miedo al comunismo ha quedado transfigurado, y se diluye dentro del gran enemigo de los Estados Unidos del siglo XXI: el terrorismo internacional.

En los años ochenta todavía hay referencias a la rivalidad Estados Unidos-Unión Soviética. En las imágenes, una batalla de Iron Man con el Hombre de Titanio, cargada de símbolos. *Iron Man*, núm. 135, 1980 (Marvel Comics).

A pesar de los casos citados, lo cierto es que los conflictos con los comunistas son aislados desde los años ochenta y noventa, y en muchos casos, hasta comprensibles en términos jurídico políticos. Tal sucede cuando los Vengadores han de atravesar territorio soviético de regreso de la localidad de nacimiento de Scarlet Witch (la Bruja Escarlata). El Capitán América se muestra reticente a sobrevolar el espacio aéreo ruso porque, en efecto, se trata de una flagrante violación de la soberanía estatal. Aun así, habiéndose declarado una emergencia en el territorio que sobrevuelan, se plantea una disputa entre los miembros de The Avengers: ¿deberían ayudar a los rusos o evitar el conflicto internacional? Finalmente optan, como es obvio, por lo primero, en un diálogo que esta vez recuerda a otra aventura de los años sesenta[134]: The Avengers ayudan a todo el mundo, sean o no soviéticos. Al final de la aventura, el ejército ruso, al que han ayudado a solventar un peligro de naturaleza nuclear (de nuevo el gran miedo de antaño), pretende capturar a The Avengers, que, lejos de hacerles frente, huyen con una reflexión final del Capitán América: "¡Prefieren la destrucción a perder su seguridad nacional!… Mmm, ¡Conozco a alguien con su misma filosofía!"[135]. Esta última reflexión se refiere a Henry Gyrich, un funcionario del Gobierno norteamericano que, desde varios números atrás, se había propuesto controlar al supergrupo. En definitiva, las autoridades soviéticas y las norteamericanas no parecían ahora ser tan diferentes.

Aunque separadas por casi tres lustros, estas imágenes de los Vengadores plantean una identica cuestión: ¿deberían intervenir en territorio soviético, conculcando la soberanía de aquel país y, en consecuencia, el derecho internacional? *Avengers*, vol. I, núm. 18, 1965, y vol. I, núm. 188, 1979. Marvel Comics.

En fechas más recientes, la imagen conflictiva del comunismo en el cómic de supehéroes suele referirse en *flashbacks* a la época de la guerra fría. Tal es el caso del arco argumental de Ed Brubaker en el que se presenta al Winter Soldier, que no es otro que Bucky Barnes, el antiguo compañero del Capitán América, quien habría sido utilizado como asesino por los soviéticos durante la guerra fría. En ocasiones, también se ha traído a colación el deterioro socioeconómico que ha representado el capitalismo para el bloque soviético. Así se aprecia en la línea *ultimate* de Marvel Comics –con un marchamo más adulto[136]– en la que una traicionera Viuda Negra clama venganza contra Estados Unidos, país al que acusa de haber convertido a Rusia "en una nación en bancarrota de zorras y gánsteres"[137]. El mito del capitalismo como modelo inapelable queda, por tanto, en entredicho: si los cómics de los años sesenta oponían al marxismo las bondades de una economía de mercado, en el siglo XXI ya no esgrimen una postura tan maniquea. El tránsito al mercantilismo no ha convertido a Rusia en una gran nación –parece decir el mensaje–, sino que la ha arrojado al fango.

La fase que he denominado como "asimilación" del comunismo va a verse agudizada con un momento final de "interiorización" que se irá forjando desde mediados de los ochenta hasta la actualidad. Hasta entonces, los comunistas eran aceptados, pero siempre eran extranjeros, especialmente rusos (Coloso, la Viuda Negra, los Soviet Super Soldiers), de modo que no había norteamericanos comunistas. Varios factores contribuyen a ello. Por una parte, los superhéroes intentan estar por encima de los gobiernos, lo que contribuye a proporcionarles una imagen "apolítica". Incluso el Capitán América, que quizá podría considerarse la personificación del Gobierno norteamericano, representa en realidad al pueblo estadounidense, como se evidencia en el arco argumental *Civil War*, en el que decide luchar por la libertad al margen de la Superhuman Registration Act. Otros superhéroes muestran una vocación social (lucha contra las desigualdades). Tal es el caso de Green Arrow, al que esta vocación ha convertido en paradigma de un "superhéroe de izquierdas", si bien en los cómics no se menciona su filiación comunista. Hay una cierta pretensión, por tanto, de que la orientación política de los superhéroes no salga a relucir, del mismo modo que se eluden otros aspectos referentes a la ideología como puede ser la religión (con algunas excepciones, como la profunda religiosidad de Nightcrawler o el judaísmo de Kitty Pryde).

El Capitán América deja claro su rechazo a cualquier instrumentalización política de su figura. *Captain America*, núm. 280, 1983 (Marvel Comics).

Sin embargo, en los años ochenta y noventa los cómics tratan de mostrar a la persona que está detrás del superhéroe, sus inquietudes, sus filias y sus fobias. En definitiva: su personalidad. De este modo, no es de extrañar que la orientación sexual del superhéroe empiece a quedar patente, convirtiéndose en un aspecto central de la narrativa. Así sucede en el momento en el que, al fin, la homosexualidad empieza a ser tratada en un género tan homófobo como el superheroico; algo que sucede cuando Byrne (implícitamente) y Bill Mantlo (sin tapujos) convierten a North Star en el primer superhéroe gay. ¿Por qué no incluir, entonces, también a personajes comunistas? La razón estriba en que el comunismo, como movimiento político, sigue sin tener aceptación entre la mayoría de la población norteamericana. La mejora de las relaciones políticas con la Unión Soviética se produjo, precisamente, a raíz de su desintegración y su tránsito hacia un sistema capitalista. Y, en todo caso, el comunismo se tolera siempre que sea algo externo al país.

Esta situación cambia claramente a partir del cómic que revolucionaría el género superheroico: *Watchmen*. Posiblemente el que Alan Moore sea británico, y por tanto habituado a convivir con una mentalidad políticamente más pluralista, haya posibilitado que sus superhéroes pudiesen exhibir una ideología política.

Moore ya mostró componentes políticos de izquierdas en otras series. Así, en *V for Vendetta* daba rienda suelta a su declarada orientación anarquista[138], convirtiendo al anónimo protagonista en la personificación del *ius resistendi* y del máximo nivel del individualismo; un individualismo extremo que, en realidad, no conduce al liberalismo, sino a la anarquía. En *Miracleman*, por su parte, el superhéroe forjaba una utopía política en la que desaparecía el dinero, lo cual no deja de ser una utopía de izquierdas[139].

Ideario de izquierdas en la obra de Alan Moore. En las tres viñetas superiores. "V", representación del anarquismo y del *ius resistendi* (*V for Vendetta*, núm. 2, 1988, DC Comics). Arriba, a la derecha, y en la parte inferior, Miracleman comunica a Margaret Tatcher la desestructuración del capitalismo como parte de su utopía. *Miracleman*, núm. 16, 1980 (Eclipse Comics).

Watchmen, es cierto, se ambienta en un hipotético mundo en el que, gracias al Dr. Manhattan, Estados Unidos ha vencido la guerra del Vietnam, catapultando a Nixon a un nuevo mandato inmerso en la guerra fría. Ahora bien, el tratamiento que se dispensa al comunismo vietnamita y soviético es totalmente aséptico en la obra de Moore. La presencia del Dr. Manhattan ha distorsionado hasta tal punto las relaciones internacionales, que los países del eje comunista se encuentran en una situación de franca inferioridad[140]. En las escenas del Vietnam, los personajes más mezquinos son todos ellos norteamericanos, y en particular, el Comediante y el Dr. Manhattan, que, el uno por acción y el otro por omisión, llegan a asesinar a la amante vietnamita del primero, sin importarles ni siquiera su avanzado estado de gestación[141]. Los norteamericanos tienen el poder, y abusan de él. Rusia, por su parte, aparece retratada como un lobo enjaulado, frustrada por no poder competir militarmente con los Estados Unidos, lo que le lleva a invadir

Afganistán tan pronto como el Dr. Manhattan desaparece de escena, en un insensato e inane intento de mostrar una fuerza de la que carece[142].

Dos imágenes de *Watchmen*. El Dr. Manhattan pone fin a la guerra del Vietnam, y un detalle de una caricatura aparecida en *The New Frontiersman*, el ficticio periódico fascista del cómic, en la que se incluye a la Unión Soviética como una de las patologías contra las que ha de luchar Estados Unidos. *Watchmen*, núms. 4 y 8, de 1986 y 1987. DC Comics.

El relato "Dr. Manhattan: Super-powers and the superpowers"[143], del ficticio profesor Milton Glass, que acompaña al capítulo sexto, muestra la guerra fría desde una perspectiva bien distinta a la que habían ofrecido los cómics en los años cincuenta y sesenta. En el citado ensayo, la postura soviética, lejos de ser estigmatizada, parece comprenderse dentro del juego de relaciones internacionales y a partir de un análisis psicosociológico del pueblo ruso. Un pueblo capaz de asumir el sufrimiento de la II Guerra Mundial (ninguna fuerza aliada tuvo tantas bajas como la Unión Soviética) no cejaría en la escalada nuclear por la mera presencia del Dr. Manhattan[144]. Las palabras del profesor Milton Glass recuerdan muchísimo a los escritos de Bertrand Russell (británico, como Moore) cuando mostraba su escepticismo sobre el hecho de que la escalada nuclear trajese, por vía disuasoria, la paz mundial[145]. Del mismo modo, el ficticio autor del documento afirma que la presencia del Dr. Manhattan supone una amenaza para Rusia que no la disuadirá de su rearme, como en la realidad había puesto de manifiesto Linus Pauling en 1958[146]. En definitiva, el escrito parece acusar a Estados Unidos de extralimitarse en las relaciones internacionales al disponer de una fuerza superior –el Dr. Manhattan– y muestra comprensión con la respuesta soviética. De resultas, Estados Unidos no aparece ya como la víctima, sino como la causante de la crisis internacional.

Otro cambio perceptible de la imagen del comunismo se aprecia en el final mismo de la historia. El plan de Adrian Veidt para acabar con la tensión internacional entre norteamericanos y soviéticos resulta exitoso. Ante la presunta presencia de un enemigo exterior[147], el bloque comunista se muestra dispuesto a olvidar su actitud hostil y unirse a los Estados Unidos, poniendo fin a la guerra fría e inaugurando una nueva etapa de paz utópica. Una imagen muy distinta a la ofrecida en los cómics de los años cincuenta: recordemos aquella historia de *Marvel Boy* donde los rusos se negaban a colaborar con el resto de países incluso para frenar una invasión extraterrestre.

Pero donde realmente brilla el retrato comunista de *Watchmen* es en una escala humana. Los héroes son más humanos que nunca, y eso

entraña mostrar también sus inclinaciones políticas. Algunos son declarada o veladamente fascistas (Rorschach, Comedian, Hooded Justice y Captain Metropolis), lo cual no es sorprendente puesto que, en realidad, a los superhéroes se les ha tachado habitualmente de ser expresión de un ideario fascista. Pero de otros héroes se insinúa que están próximos al comunismo. Así, Byron Lewis, Mothman (Polilla), habría sido incluso acusado de comunismo por la Comisión de Actividades Antiamericanas. La presión a la que se había visto sometido acabaría por convertirlo en alcohólico[148]. Una crítica evidente de los excesos del macartismo, capaz de acabar con los héroes del país. Otro de los personajes clave de *Watchmen*, Adrian Veidt (Ozymandias), aparece retratado como "de izquierdas", a pesar de ser un magnate que ha aprovechado su extraordinaria inteligencia para amasar una fortuna partiendo desde cero[149].

La postura anticomunista, por el contrario, sale malparada en la obra de Moore. No sólo por la ya mencionada crítica al macartismo y la destrucción de personas que éste había ocasionado, sino porque identifica la campaña contra el comunismo con posturas de extrema derecha. Tal es el caso del editor de la revista nazi *New Frontiersman*, que defiende precisamente a aquellos héroes con mayor pulsión fascista, a la par que pretende desprestigiar a la revista progresista *Nova Express*, a la que, por su crítica de los vigilantes, le imputa la condición de comunista y antiamericana[150]. Llegados a este punto, las tornas han cambiado: el anticomunismo no es ya una postura legítima, sino que aparece identificado con el fascismo.

La editorial Fox Feature Syndicate publicaba varias colecciones del género de lo que popularmente se denominaba *headlight* (faros delanteros) *comics*. *Phantom Lady*, núm. 15 (diciembre de 1947); *Phantom Lady*, núm 17 (abril de 1948); *Rulah* (previamente *Zoot*), núm. 17 (agosto de 1948), y *Zegra*, núm. 3 (diciembre de 1948).

La cruzada comunista contra los cómics norteamericanos

En los años inmediatamente posteriores al fin de la II Guerra Mundial, y con el restablecimiento de las tensiones con el eje comunista, en Estados Unidos se emprendió una intensa campaña de persecución contra los cómics. El punto de partida suele referirse al editorial de Sterling North para el *Chicago Daily News* (8 de mayo de 1940) con el título "A National Disaster", aunque, sin lugar a dudas, el personaje que llevaría la campaña anticómic a sus más altas cotas fue el psiquiatra Fredric Wertham. Tras publicar diversos escritos en revistas dirigidas a padres y educadores (*Parent's Magazine*, *Ladies' Home Journal*, *Saturday Review of Literature*, entre otras), Wertham dio a la luz su conocido libro *Seduction of the Innocent* Rinehart and Company 1954), en el que acusaba a los cómics de depravar la moral de los lectores menores de edad, incitando a la delincuencia juvenil; un mal, este último, que se había convertido en los años cuarenta y cincuenta en una de las principales preocupaciones de la sociedad norteamericana, por más que las esta-

dísticas demostrasen que no se había producido un incremento sustancial en los delitos cometidos por menores de edad[151].

A los efectos que aquí nos interesan, es preciso destacar que la persecución de los cómics –que desembocaría en quemas públicas, prohibiciones normativas y la formación de un subcomité de investigación en el Senado[152]– se encuadró dentro del obsesivo ambiente de la guerra fría[153]. Las temáticas cada vez más oscuras (*crime comics* y *horror comics*), moralmente más heterodoxas (*romance comics*) y visualmente más escandalosas (como en el caso de los denominados *headlight comics*)[154] quedaron de inmediato bajo sospecha, al considerarse que depauperaban la juventud y, con ello, corrompían y desmembraban la sociedad norteamericana. ¿Y quién podría tener interés en hacerlo? Para los instigadores de la campaña anticómic (que incluía no sólo a católicos y conservadores, sino a liberales progresistas como el propio Wertham) estaba claro: el comunismo.

Estas afirmaciones –que coincidían con las críticas a otros medios, en especial el cine[155], aunque también la literatura[156]– se correspondían milimétricamente con los argumentos de Kennan y Hoover: debilitar el espíritu nacional, mostrando un Estados Unidos depravado y criminal, sería una táctica empleada por los comunistas para minar la moral nacional[157]. Así, en las audiencias del subcomité del Senado emergieron voces que acusaban a los cómics de servir a propósitos comunistas[158]. Y cuando alguna entidad salía en defensa de este medio de entretenimiento, como la American Civil Liberties Union, ella misma se convertía en sospechosa de bolchevismo[159]. En 1948, el comisario de la policía de Detroit Harry S. Toy, tras analizar cómics leídos en aquella ciudad, llegaría a concluir que dichas revistas contenían enseñanzas comunistas[160].

Versión en cómic de la obra del general norteamericano Thomas Power *Design for survival*, que contiene numerosas representaciones simbólicas del peligro comunista. *Design for survival*, 1968 (The American Security Council Press).

En un intento de desactivar la campaña contra los cómics, William Gaines publicó esta página en la que acusaba a los detractores de dichas publicaciones de actuar a favor del comunismo. *The haunt of fear*, núm. 26, agosto de 1954 (EC Comics).

Los editores de cómics trataron, no obstante, de formular reconvención, y acusaron a su vez de comunistas a quienes promovían la campaña anticómic[161]. Abanderando esta posición se hallaba el principal responsable de los cómics de terror, Bill Gaines (EC Comics), quien esgrimió un hábil argumento: el ataque a los cómics suponía restringir la primera enmienda –la libertad de expresión– y, de resultas, laminar el sistema de derechos de los Estados Unidos; algo que sólo cabía en la mente de los comunistas[162]. De este modo, Gaines no dudó en incluir una irónica página en una de sus revistas[163] con el título "Are you a red dupe?", en la que afirmaba que "el grupo más ansioso en destruir los cómics son los comunistas". Más tarde, Gaines afirmaría que la caricatura tenía el objetivo de enfurecer a los detractores de los cómics –en su mayoría procedentes de la derecha política–, para lo cual había utilizado un absurdo silogismo (tan propio del editor de la célebre *Mad Magazine*): entre los críticos más furibundos del cómic se hallaba Gershon Legman[164], conocido por su ideario de izquierdas y sus contactos con el periódico comunista *Daily Worker*, de donde se desprendía que la campaña anticómic contaba con la aquiescencia de la izquierda norteamericana[165]. En definitiva, la acusación de comunismo se había convertido en un arma arrojadiza entre detractores y defensores de los cómics.

Pero más allá del país que había visto crecer a los cómics, en el resto del mundo éstos hubieron de sujetarse a la acerada crítica de un comunismo que había cobrado especial fuerza al fin de la II Guerra Mundial. Precisamente esa contienda bélica había propiciado la difusión a nivel global del cómic norteamericano: éste era frecuentemente leído por las tropas estadounidenses acuarteladas en Europa, de modo que, a su través, las revistas llegaron a irradiarse, sobre todo, entre las poblaciones francesa y británica. Finalizada la guerra, el movimiento comunista no quería que aquellas publicaciones se mantuvieran por más tiempo "contaminando" las mentes de los jóvenes con propaganda capitalista.

Intelectuales, políticos o meros simpatizantes comunistas criticaron los cómics, tanto por la forma que adoptaban como por su contenido. Porque, en efecto, el primer rechazo lo suscitó la propia técnica narrativa de los cómics –combinación de texto y dibujo–, que el comunismo adjetivó como una muestra de subcultura, en la que los niños perderían capacidades lectoras.

En realidad, la crítica al cómic como género artístico resulta más compleja de lo que a primera vista se pudiera considerar, ya que a ella subyacen prejuicios no sólo políticos, sino también culturales e incluso nacionalistas. Así, en el caso de

la Unión Soviética, el rechazo a la combinación narrativa léxico pictórica entroncaba con la fobia que al bolchevismo inspiraban los conocidos como "lubok", narraciones populares y religiosas en las que se combinaban ilustraciones y breves textos descriptivos. El comunismo soviético veía en este género artístico un vestigio del pasado burgués de Rusia y, por tanto, un elemento al que erradicar en sus pretensiones de hacer *tabula rasa*. Los cómics representaban, para los soviéticos, una actualización de los "lubok" y, por tanto, un símbolo del enemigo liberal[166]. En Francia, sin embargo, las motivaciones eran diferentes. También allí tenían su propia tradición pictórico narrativa, materializada en las *Images d'Épinal* (1796), difundidas por Jean-Charles Pellerin. Con posterioridad, las historietas satíricas del suizo francófono Rodolphe Töpffer (1799-1846) –admiradas por el mismísimo Goethe[167]– emplearían una narrativa secuencial y constituirían otro claro precedente de las *bandes dessinées* francesas. A diferencia del comunismo soviético, el galo no deseó en ningún momento enterrar este vestigio cultural, sino todo lo contrario: pretendía revitalizarlo frente a las técnicas narrativas foráneas procedentes de Estados Unidos. Dicho en otros términos: en Francia el comunismo arrojó un cariz nacionalista ausente en la Unión Soviética.

Un ejemplo de las *Images d'Épinal*: "Les enfants de troupes", de Jean-Charles Pellerin (1756-1836).

Una página de *Mon Camarade*, editado en Francia por el partido comunista, bajo la dirección de Georges Sadoul.

En este sentido, debe tenerse presente que el Partido Comunista Francés había incluso empleado él mismo la técnica de combinar dibujo con texto en los años treinta como elemento de adoctrinamiento de la juventud. Siguiendo la tradición de los diarios dirigidos a la infancia que se popularizaron durante la III República (como *Le Journal de la Jeunesse*, desde 1870, y *Le Jeunesse Illustrée*, en 1903), el comunismo francés editaría bajo la dirección de Georges Sadoul la revista infantil *Mon Camarade*, en la que se difundía el ideario comunista. Por tanto, el comunismo francés era cons-

ciente de la potencialidad de los cómics, unidos de algún modo a su propia tradición patria. Lo que rechazaban, por tanto, no era el género en sí, sino la particular fórmula narrativa del cómic norteamericano, caracterizado por los "globos" y lo que, según ellos, era una evidente reducción del texto. El desembarco de la técnica narrativa norteamericana llegaría en los años treinta de mano de *Le Journal de Mickey*, considerado por Sadoul como "el primer paso de la ofensiva contra la prensa francesa"[168]. Algo que ya había advertido el novelista Georges Duhamel en su obra *Scènes de la vie future*, traducida al inglés con el significativo título de *America the Menace*[169].

Aunque de forma menos acusada, también en Gran Bretaña el comunismo esgrimió argumentos nacionalistas para oponerse a los cómics estadounidenses. El Reino Unido contaba con un sólido plantel de ilustradores de los siglos XVIII y XIX (William Hogarth, Thomas Rowlandson, Henry William Bunbury, James Gillray y George Cruikshank, entre otros) y sus propias revistas (*Ally Sloper's Half-Holiday*, *Comic Cuts*, *Illustrated Chips*, *Funny Wonder*, *The Dandy*, *The Beano*, *Eagle*…) que, en su mayoría (y en tanto no imitaran el ejemplo norteamericano) se consideraban beneficiosas para los niños. De hecho, habían incluso contribuido a que muchos jóvenes incrementaran su interés por la lectura, y habían ayudado a la alfabetización durante los duros momentos de la II Guerra Mundial, cuando eran una de las escasas lecturas accesibles para la infancia. Sin embargo, el producto norteamericano no era sino una sucesión de imágenes impactantes y coloristas, carentes de más letra impresa que la de las continuas onomatopeyas[170].

***Le journal de Mickey*, que empezaría a editarse en Francia en los años treinta, fue considerado por parte de los intelectuales de izquierdas como una invasión cultural.**

A pesar de estas diferencias entre los comunistas soviéticos, por un lado, y franceses y británicos, por otro, había, por tanto, una nota común en la crítica comunista a los cómics norteamericanos: su fórmula narrativa fomentaba el analfabetismo. Así, intelectuales soviéticos como Alexander Kukarkin e Isaak Lapitsky calificaban al cómic norteamericano como "seudocultura", situada en las antípodas del programa político comunista, a saber, el fomento de la cultura[171]. Lo que

Wertham denominaba como "lectura visual" tendería a reducir el hábito de lectura, creando un país de analfabetos. En Francia incluso se acudía a estereotipos culturales para afirmar que, con los cómics, se vería decaer el espíritu reflexivo que había caracterizado a la nación gala, en tanto que en Gran Bretaña se apelaba a su "espíritu humanista y racionalista" para tratar de impedir lo que se veía como una depauperación cultural evidente[172].

Pero al margen de la forma que adoptaban los cómics norteamericanos, lo que más disgustó al comunismo internacional fue el contenido de aquéllos. Ahí fue donde las críticas resultaron más severas. Conviene adelantar, no obstante, que los comunistas vilipendiaban prácticamente los mismos contenidos que también rechazaba la campaña anticómic orquestada en Estados Unidos. De ahí que, aunque pueda resultar sorprendente, el soviético Alexander Kukarkin evocase en sus propias argumentaciones los debates acaecidos en el subcomité del Senado norteamericano para el estudio de la delincuencia juvenil, o que los comunistas británicos y franceses se aliasen con grupos conservadores católicos con los que tenían al menos en común su rechazo a las revistas norteamericanas.

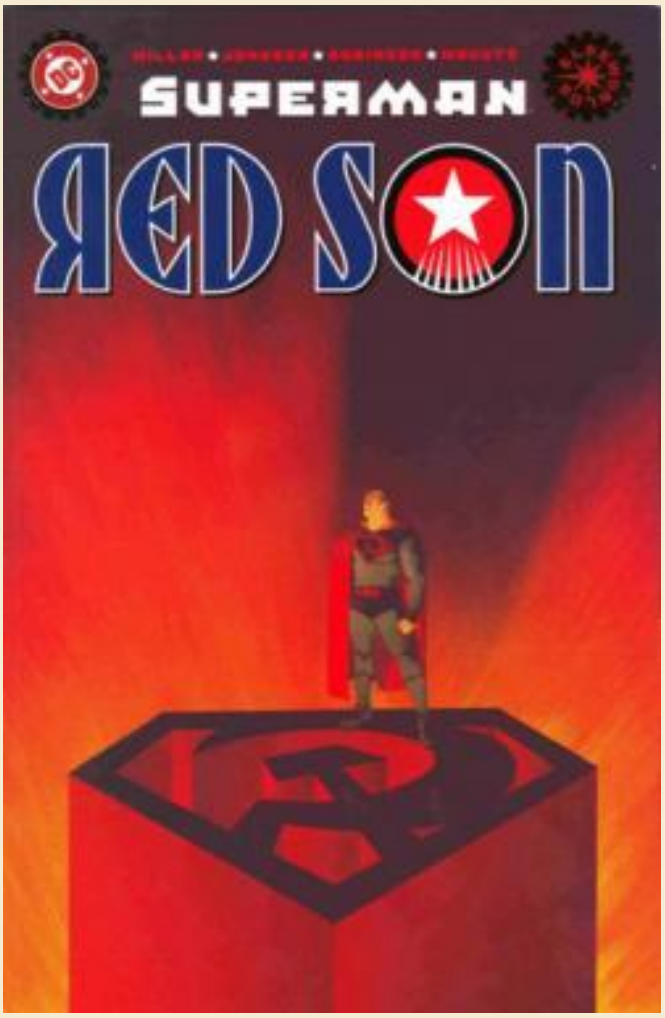
El capitán Marvel se enfrenta al ignominioso Red Crusher. *Captain Marvel Adventures*, núm. 139, diciembre de 1952 (Fawcett).

El comunismo atacó en primer lugar el espectáculo de depravación moral que ofrecían los cómics norteamericanos: así, destacaban la beatificación de la delincuencia que traslucían los *crime comics*. A pesar de que éstos se ofertaban a la juventud bajo el rótulo de "crime does not pay" (el delito no compensa), lo cierto es que, a la postre, el protagonista de las historias, y el personaje con el que el lector tendía a identificarse, era invariablemente el gánster o el delincuente de turno[173].

Otro aspecto que desagradaba al comunismo era el género de ciencia ficción, que solía hallar en los cómics un *locus* perfecto. El rechazo a esta particular temática de los cómics se entiende dentro del panorama del realismo cultural al que se adscribía el comunismo y que consideraba esen-

cial para la formación del intelecto humano. A su parecer, la ciencia ficción de los cómics norteamericanos tampoco tenía nada que ver, por ejemplo, con el "género de anticipación científica", del que sería un claro expositor Jules Verne. Sus aportaciones habían tenido una base científica, en tanto que los cómics norteamericanos sólo mostraban disparates físicos e imposibles tecnológicos que, una vez más, servían para adocenar a la juventud inculcándole fútiles esperanzas. El propio George Orwell –que ya había atacado a las tiras cómicas en su temprano artículo *Boys' Weeklies* (1939)– llegaría a contemplar con asombro los cómics norteamericanos, en los que "un sorprendente número de personajes tienen capacidad de volar" y que, en definitiva, no resultaban sino un compendio de "sensacionalismo sin sentido, sin nada del interés científico que desprenden las historias de H. G. Wells"[174].

Pero más reprobable era, al parecer del comunismo, la inadmisible imagen que el cómic norteamericano ofrecía del ser humano. En particular, hubo un clamoroso rechazo hacia el racismo que exudaban aquellos cómics a la hora de representar cualquier etnia que no fuese la caucásica. En esta crítica tomó partido activo un partidario del marxismo humanista como Jean-Paul Sartre. Para el intelectual parisino, el ejemplo que proporcionaban a la juventud héroes como Tarzán –cuyas exitosas tiras cómicas generaban nada menos que dos mil dólares semanales en los años treinta[175]– no podía ser más nefasto: "Un mundo de (…) negros idólatras, donde Tarzán es rey, y donde nada se resiste al poder del Dios blanco"[176]. Llevando su postura hasta extremos casi paranoicos, Sartre llegaba incluso a comparar el adoctrinamiento de los cómics con el operado en las Juventudes Hitlerianas, acusación trascendental en un país que acababa de liberarse de la opresión alemana. Del mismo modo, el soviético Lapitsky atacaba a Superman, un héroe cien por cien blanco que defendía el país frente a las hordas de "negros, indios, comunistas y extranjeros"[177]. Los chilenos Dorfman y Mattelart –sobre cuyo trabajo luego habrá ocasión de extenderse– verían incluso en los aparentemente inocentes cómics de Disney un canto a la superioridad occidental, al representar siempre a los oriundos de países subdesarrollados (cargados, por otra parte, de estereotipos) como sujetos de escasa inteligencia, necesitados de la guía moral de un ciudadano norteamericano[178].



¿Y si Superman hubiese crecido en la Unión Soviética? *Superman. Red son*, núm. 1, 2003 (DC Comics).

Arriba, tres viñetas procedentes de las tiras de prensa de Tarzan en las que se muestra el ascendiente del señor de la jungla sobre las tribus locales. *Tarzan and the golden lion* (1930), *Tarzan and the lost empire* (1930) y *Tarzan, lord of the jungle* (1931). Abajo, a la izquierda, Tarzan como figura mesiánica. *Tarzan*, núm. 43, 1953 (Dell Comics. La imagen restante evocaría la pleitesía de las tribus africanas hacia Tarzan. *Tarzan*, núm. 56, 1954 (Dell Comics).

¿Hostilidades raciales? Para autores como Sartre, estas imágenes mostraban la sumisión violenta de la población africana a los occidentales. *Tarzan*, núm. 34, 1952; núm. 41, 1953, y núm. 56, 1954. Dell Comics.

El culto a la violencia que emanaba de los cómics también fue un referente crítico para el comunismo. El uso de la fuerza bruta se hallaba extendido por los géneros más representativos de los cómics norteamericanos (crimen, terror, superhéroes, *western*…), despreciando cualquier intento de arreglo pacífico de controversias. De ahí que algunos llegasen a considerar que el único contenido real de los cómics norteamericanos era "la violencia, lo brutal, lo desagradable y a menudo lo terrorífico"[179]. La misma representación gráfica de los personajes evidenciaba el predominio del factor físico sobre el intelectual: los superhéroes, por ejemplo, aparecían retratados como sujetos microcefálicos, cuyos bíceps duplicaban en tamaño al de su propia cabeza. Este culto a la violencia se interpretaba entre los comunistas no sólo como la glorificación de una "mentalidad de guerra"[180], sino también como una exaltación de los valores fascistas[181], algo

que, por otra parte, también se había argumentado en la campaña anticómic estadounidense.

Las referencias al comunismo en las portadas no siempre se correspondía con el contenido real de la historia. En la portada, la garra del villano (King Kull) que atenaza a la familia Marvel porta un uniforme soviético. En el interior, la indumentaria de King Kull nada tiene que ver con el comunismo. *The Marvel family*, núm 77, noviembre de 1972 (Fawcett).

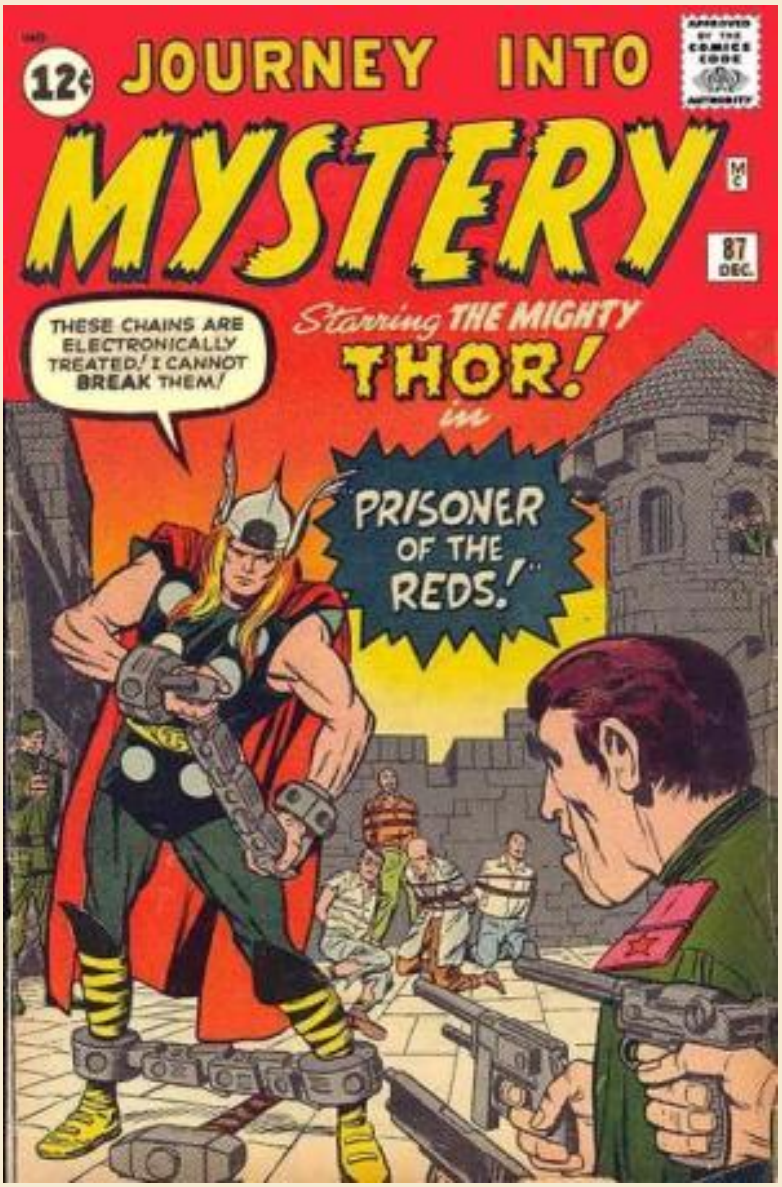
De nada valía la excusa de que la violencia también se hallaba presente en la literatura clásica. En palabras de Orwell: "La sociedad que se describe [en la literatura clásica] es contenida, ilustrada y casera; mientras que [la descrita en los cómics] muestra un mundo loco de bandidos, minas de oro, duelos, borracheras e infiernos de juego"[182]. Obviamente, la postura de Orwell resultaba simplista y maniquea: no sólo porque generalizaba a la hora de describir el contenido de los cómics, sino porque ofrecía una imagen bucólica de la literatura infantil y juvenil que no se correspondía siempre con la realidad. La violencia en los cuentos clásicos de Perrault, Andersen o los hermanos Grimm, por poner sólo algunos ejemplos, resulta explícita, aunque en la actualidad hay quien considere que esa virulencia –más perceptible aún en el folclore que en sus compiladores–contribuye en su crudeza al desarrollo personal del menor de edad[183].

Todas estas críticas hasta ahora referidas se hallaban contrastadas por uno de los más tempranos escritos sobre el efecto de los cómics en la infancia. Me refiero al breve ensayo de Gershon Legman *The Psychopathology of the Comics* (1948), que, bajo el nuevo título de "Not for Children", vería la luz también en su obra cumbre, *Love and Death: A Study in Censorship*.

George Alexander Legman fue uno de los más activos defensores de la "liberación sexual", dedicando parte de su vida al estudio de la literatura erótica (muy en particular el folclore) y a la dimensión cultural del sexo, aspectos en los que contó con el expreso apoyo de algunas de las más emblemáti-

Imágenes habituales en el cómic norteamericano: maltratos a la población civil por parte de los comunistas, fusilamientos y destrucción de aldeas. *Man Comics*, núm. 16, 1952 (Atlas); *Men in Action*, núm. 6, 1952 (Atlas); *Men's Adventures*, núm. 11, 1951 (Atlas), y *War Action*, núm. 14, 1953 (Atlas).

cas figuras del estudio del comportamiento sexual en Norteamérica, como Robert L. Dickinson y Alfred C. Kinsey[184]. Su libro *Love and Death* suponía una crítica hacia la doble moral norteamericana, capaz de censurar cualesquiera referencias sexuales en los medios artísticos (literatura, revistas, cómics, música o cine), pero glorificando, al mismo tiempo, el uso de la violencia. En particular, el emergente mundo de los cómics, decía Legman, propiciaba una militarización en la mente del menor[185], más acusada todavía en el caso de las historietas de superhéroes, de inequívoca esencia fascista[186]. Esta violencia desmedida no sólo se percibía en los *crime comics* –que ensalzaban la delincuencia[187]–, sino incluso en los supuestamente más inocuos cómics educativos y de temas clásicos, en los cuales siempre se potenciaban las escenas escabrosas y se describían los homicidios como actos heroicos[188].



Thor se enfrenta a los supuestos males políticos de Midgard... el comunismo. *Journey into Mystery*, núm. 87, diciembre de 1962 (Marvel Comics).

La obra de Legman –calificada como una de las publicaciones más provocativas de la época[189]– se encontró con problemas de distribución al considerar el Servicio de Correos de Estados Unidos que violaba la legislación postal, que prohibía la circulación de obras obscenas. Sin embargo, a pesar de estas restricciones, el texto –difundido también a través de conferencias por el propio Legman[190]– alcanzó gran notoriedad más allá incluso de las fronteras norteamericanas. Y así, el propio Sartre lo tradujo en su revista *Les Temps Modernes*[191], lo que pone de relieve la comunión existente entre uno y otro intelectual de ambas orillas del Atlántico.

Las hordas del ejército comunista representadas como bestias despiadadas e inhumanas. *Battle*, núm. 11, 1952; núm. 30, 1954, y núm 33, 1954. *Battlefront*, núm 29, 1954, y *Marines in Battle*, núm 7, 1955. Todos de Atlas Comics.

En estas imágenes se evoca la figura de un Tarzan líder de la población negra, algo criticado por Sartre, puesto que simbolizaba, a su parecer, el dominio de la raza caucásica. *Tarzan*, números 34 (1952), 92 (1957), 101 (1958, dos viñetas), 112 (1959), 118 (1960) y 120 (1960). Dell Comics.

A pesar de que, como acabo de señalar, los comunistas vertían contra los cómics algunas críticas coincidentes con las empleadas en Norteamérica, en otros aspectos aportaban sus propios argumentos. El punto cardinal, allí donde la campaña anticómic de los comunistas difería de la norteamericana, residía en percibir los aspectos negativos de los cómics hasta aquí narrados (depravación, racismo y culto a la violencia) como ejemplo del *modus vivendi* estadounidense, y no como una desviación de éste. Para el comunismo, sexo, violencia y racismo no eran sino la cobertura con la que Estados Unidos trataba de exportar los valores capitalis-

tas, identificados con la ley del más fuerte: la sumisión de la mujer y de etnias no caucásicas y el uso de la fuerza no eran más que reflejo de la idea de dominación subyacente en la economía de mercado. Buena prueba de ello era, según mencionaba Isaak Lapitsky, que el prototipo de héroe del cómic norteamericano era el "vividor", aquel capaz de aprovecharse de cualquier situación para obtener rédito propio. "Los héroes de los cómics [norteamericanos] no son mineros, soldadores, ingenieros, granjeros, conductores de tractores. Son gánsteres exitosos, astutos hombres de negocios u oficiales de policía que logran llevar a cabo una operación provechosa en el 'mercado negro' en Europa o Asia"[192].

Un desgarrador relato de las supuestas atocidades de los comunistas con el pueblo coreano. *War Adventures*, núm. 2, 1952 (Atlas).

Por lo que se refiere a la representación de la mujer, es de notar que esta crítica constituye una de las señas de identidad del comunismo. El descarado contenido sexual de los cómics había sido destacado tanto por autores de talante liberal (Wertham) como por reputados conservadores (Marcus Morris en Gran Bretaña o Jean Pihan en Francia), pero en ambos casos se solía atender al perjuicio que las imágenes eróticas podrían causar en el desarrollo moral e intelectual del menor. El comunismo, sin embargo, reparó también en la denigración que sufría la mujer al verse indefectiblemente representada como un mero objeto sexual, "como un ser inferior cuya única arma son las curvas"[193]. Los cómics de Disney, por su parte, representarían un caso muy particular para los críticos comunistas. En ellos, el intento de ocultación de cualesquiera elementos sexuales –considerados pecaminosos por una retrógrada sociedad norteamericana– acababa conduciendo a un "mundo asexuado aberrante"[194], en el que no existían progenitores ni, de resultas, auténticas relaciones familiares. De ahí que se viese en las historietas de Disney la mejor representación "del orfanato del siglo XIX"[195], en el que incluso existiría una inversión de los roles sociales, ya que el adulto aparecía siempre como irresponsable, en tanto que el niño mostraba actitudes más adultas[196]. A pesar de esta ausencia de familia, la mujer estaría desde luego presente en los cómics de Disney, pero reducida a un sujeto frívolo, subordinado al hombre y con el único objetivo de servir al cortejo del protagonista varón[197].

Puesto que los cómics norteamericanos reflejaban los valores capitalistas y liberales, huelga decir que siempre ofrecían una imagen inadmisible de cualquier otra opción económica y política, y muy en particular del comunismo. Ésta era, precisamente, una última crítica que la intelectualidad comunista vertió sobre los cómics: el desprecio que mostraban por la ideología marxista. De hecho, el profesor británico (aunque después nacionalizado norteamericano) Geoffrey Wagner, en su análisis de los cómics norteamericanos, no pudo más que subrayar que éstos denigraban sistemáticamente al socialismo como opción política, convirtiendo a sus seguidores en villanos contra los que sólo cabía aplicar la violencia[198].

Arriba: el comunismo representado como represor de cualquier disidencia política. *Battle*, núm. 20, 1953 (Atlas Comics).

Abajo: los enemigos comunistas no son de fiar... *Battle*, núm. 7, 1952 (Atlas).

Y es que, en realidad, el comunismo vería en los cómics norteamericanos un instrumento más de propaganda para difundir por el mundo los valores de Estados Unidos, imponiendo una suerte de "imperialismo cultural" que llevaría al imperialismo económico. Uno de los libros que mejor evidencian esta crítica comunista al intento de difundir el capitalismo a través de los cómics es *Para leer al Pato Donald*, escrito en Chile, un año antes del golpe de Estado de Augusto Pinochet, por Ariel Dorfman y Armand Mattelart. Bonaerense el primero (aunque luego adquiriría la nacionalidad chilena) y belga el segundo, ambos desarrollaron actividades académicas en Chile, colaborando activamente con el Gobierno de Salvador Allende. Interesados en la repercusión de las lecturas sobre la infancia, abordaron el estudio de la obra de Disney bajo el confesado riesgo de que su obra no sería bien entendida por muchos padres, que veían en Disney un guía moral adecuado para sus hijos[199]. La obra, traducida a varios idiomas (entre otros, italiano, portugués, francés, sueco, alemán, danés, griego, finés, japonés, húngaro o turco), tuvo también una edición en los propios Estados Unidos en 1975, con posteriores reediciones[200], y es considerada como un hito en el análisis sociológico y político de los cómics. De una marcadísima impronta marxista, el discurso del libro se encuadra dentro de un ortodoxo materialismo dialéctico, a través del cual disecciona la producción de cómics de la factoría Disney llegando a la conclusión de que "bajo la apariencia simpática, bajo los animalitos con gusto a rosa, se esconde la ley de la selva: la crueldad, el chantaje, la dureza, el aprovechamiento de las debilidades ajenas, la envidia, el terror"[201].

Imágenes de la izquierda: algunos cómics no disfrazaban su descarada intención propagandística contra el comunismo. *Battle*, núm. 26, 1954; *Battlefield*, núm 2, 1952. Atlas Comics. A la derecha: la propaganda no se limitaba a mostrar las atrocidades cometidas por el comunismo en Corea (silenciando, obviamente, las norteamericanas), sino también a reforzar la moral de Estados Unidos, mostrando tanto su superioridad armamentística como las mentiras del enemigo. *Battle*, núm. 65, 1959 (Atlas Comics); *Fighting Army*, núm 85, 1968 (Chartlon Comics).

El mensaje del libro aparece muy claro desde sus primeros párrafos: bajo la falsa imagen de difundir los valores democráticos,[202] los cómics de Disney en realidad representarían un descarado intento de propagar los valores norteamericanos. Es más, en realidad no serían expresión del "modo de vida norteamericano" (es decir, de la realidad social, política y económica), sino del "sueño de vida" de aquel país, de la falsa y distorsionada forma en la que éste se representaría a sí mismo[203].

Nikita Khrushchev, un habitual en la popular revista *Mad. Mad Magazine*, números 27, 1956 (detalle de portada); 32, 1957; 38, 1958, y 54, 1950. EC Publications.

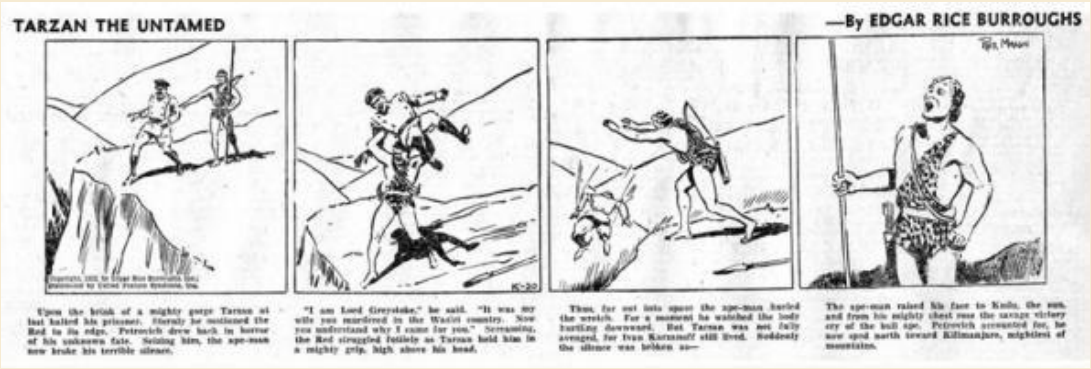
Portadas de las ediciones en lenguas castellana e inglesa del libro *Para leer al pato Donald*; una mirada marxista a los cómics de Disney.
Abajo, una de las historietas mencionadas en el libro. *Walt Disney's Comic and Stories*, vol. 20, núm. 7, 1960 (Dell Comics):

A diferencia de otros cómics que hemos analizado, las historietas de Donald y Mickey no se enzarzaban en una crítica al comunismo, sino que, simplemente, abogaban por glorificar el sistema capitalista como único válido. A pesar de que algunas historias tratarían de disfrazarse de propósitos educativos (relatando sucesos históricos), el mensaje subyacente era siempre, indefectiblemente, la búsqueda del lucro personal, materializado en la forma de oro[204]. Parafraseando a Kruschef (hoy, Jruschov), el aspecto primordial del capitalismo occidental, que reflejaban fielmente las historietas de Disney, sería la "estimación del dólar, en lugar de la apreciación del ser humano"[205]. El lucro, en estos cómics, se obtenía exclusivamente a través de la aventura, pero nunca mediante un proceso productivo[206]. De hecho, la fase económica de producción no estaría presente en las historias de Disney, al punto de que incluso los oficios que se escenificaban en ellas eran siempre profesiones libres; no se representaba a obreros, a la clase proletaria[207]. Y cuando se hacía, era disfrazándolos de seres socialmente subordinados o desarraigados: el proletario, en las historias de Disney, estaba caracterizado ora como subdesarrollado salvaje, ora como ladrón. Un ladrón, por cierto, de apariencia desaliñada y sin nombre, identificado sólo con un número, como muestra de que el proletario debía mantenerse en su particular estatus, sin que pudiese llegar a superarlo[208].

Y es que hasta las relaciones familiares quedarían distorsionadas por el imperativo material, según hemos visto: aquéllas serían frías y distantes, con una apariencia "contractual"[209]. No habría padres, ni tampoco cariño entre tíos y sobrinos. Todo giraba, por tanto, en torno al consumo o, por mejor decir, en adoctrinar al joven lector en los valores del consumismo[210]. Un consumismo que, por su vocación expansiva, adoptaba además moldes imperialistas. En los cómics de Disney se vislumbraría la idea de dominación de los países subdesarrollados; unos países que, según aparecían retratados (con toda suerte de estereotipos)[211], no tendrían auténtica capacidad para explotar sus recursos, al punto de tener que ser descubiertos, valorados y comercializados por occidentales[212].

Hasta aquí el debate doctrinal. Pero éste se trasladó también al debate jurídico. Merece la pena recordar que la campaña anticómic norteamericana se había traducido, en términos normativos, en diversas ordenanzas municipales y leyes esta-

tales (aunque no federales) destinadas a prohibir la circulación de los cómics. Pues bien, los comunistas europeos intentaron hacer lo propio. No se detenían, pues, en la mera confrontación dialéctica con el mundo de los cómics, sino que fueron activistas que buscaron –y a la postre lograron– la adopción de medidas legislativas restrictivas de los cómics norteamericanos. Bien es cierto que éstas no tenían por qué entrañar necesariamente una censura previa, y así, por ejemplo, George Orwell, a pesar de despreciar a los cómics –según hemos visto–, apostaba por un control paterno[213]



Aunque excepcionalmente, también Tarzan encontraba tiempo para deshacerse de los comunistas. *Tarzan the untamed* (1932).

El movimiento comunista es uno de los principales responsables de dos de las leyes más emblemáticas de regulación de los cómics que todavía a día de hoy se hallan vigentes en Europa: la francesa Loi du 16 juillet 1949 *Sur les publications destinées à la jeunesse* y la británica *Children and Young Persons Act*, de 1955 (más conocida como *Harmful Publications Act*). Ambas tienen en común el intento de proteger a la infancia respecto de lecturas consideradas inapropiadas, y ambas nacieron en un mismo contexto de guerra fría, en la que los comunistas, aliados con fuerzas conservadoras, emprendieron una activa campaña contra los cómics estadounidenses.

Sátira de anuncio de Kodak, en la revista *Mad*. Nikita Khrushchev muestra las fotos de espionaje obtenidas por sus familiares. *Mad Magazine*, núm. 53, 1960 (EC Publications).

Como ya he apuntado, el comunismo francés empezó su contienda contra estos cómics antes que el británico. Ya en los años treinta, con la irrupción de *Le Journal de Mickey* y la técnica narrativa de viñetas y bocadillos, el comunismo francés empezó a clamar por una defensa de las revistas autóctonas. Pero fue sobre todo tras la II Guerra Mundial, y en el citado con-

texto de la guerra fría, cuando el comunismo galo levantó barricadas contra los cómics procedentes de la otra orilla del Atlántico, solicitando el intervencionismo estatal[214].

Arriba: "L'epuration de la presse enfantine", caricatura de Jean Effel referida a la persecución jurídica de los cómics en Francia. *Le Figaro Littéraire*, 29 de enero de 1949.
Abajo, una imagen polémica: la raza negra se muestra supersticiosa; no así la caucásica. *Tarzan*, núm. 45, 1953 (Dell Comics).

El intento de frenar las importaciones de cómics norteamericanos respondía a factores muy diversos, entre los cuales también estaban los socioeconómicos. El Partido Comunista Francés consideraba que la llegada masiva de revistas estadounidenses ponía en peligro la industria nacional, de modo que sus pretensiones se revistieron de intento de defensa del trabajador autóctono[215]. Sin embargo, sus principales argumentos –y en los que coincidieron con los conservadores– residían en la tutela de la infancia. De hecho, las propuestas de regulación de los cómics se entreveran dentro de la emergencia de una legislación criminal que pretendía culpabilizar al contexto de la delincuencia juvenil. Así, la Ordenanza 45-174, de 2 de febrero, relativa a la infancia delincuente, obligaba a que los jueces tomasen en consideración en su enjuiciamiento el entorno familiar y escolar del menor, así como cualesquiera otros condicionantes de su actividad delictiva.

La presión comunista pareció surtir efecto cuando en 1947 el ministro de Juventud, Artes y Letras (Pierre Bourdan) decidió crear un comité para estudiar la necesidad de introducir restricciones a los cómics norteamericanos. Una comisión en la que tenían entrada, por supuesto, los comunistas, representados a través de la Unión Patriótica de Organizaciones de la Juventud. El *comité Bourdan* elaboró dos proposiciones de ley relativas a la prensa infantil (números 1.374 y 1.375)[216], orientadas tanto al proteccionismo del mercado de cómic francés como al fortalecimiento moral de la juventud. El primero de estos objetivos resultaba de especial interés para el Partido Comunista Francés, que nunca había aceptado de buen grado los acuerdos Blum-Bynes (28 de mayo de 1946); unos acuerdos que obligaban a la adquisición de productos de entretenimiento estadounidenses y que, a su parecer, implicaban una americanización inadmisible de la cultura gala. Del mismo modo que tampoco consideraron aplicables los acuerdos de la Unesco sobre libre circulación de la cultura[217], al considerar que los cómics norteamericanos no podían definirse como tal.

A pesar de que las iniciativas no llegasen a prosperar, el asunto quedaba al menos ya planteado en el foro parlamentario. Y así, un año más tarde, el senador

conservador Georges Penot volvió a plantear la posibilidad de introducir una regulación sobre las lecturas de la infancia, momento que los representantes comunistas aprovecharon de nuevo para solicitar medidas protectoras de las revistas francesas[218]. Pocos meses después, el ministro de Justicia, André Marie, presentaría el proyecto de ley número 3838, destinado a regular las lecturas de la infancia y que, en realidad, tenía en el punto de mira a los cómics norteamericanos. En el seno de los debates parlamentarios, el partido comunista volvió a insistir en los argumentos arancelarios[219], pero también en la depravación moral que los cómics estadounidenses ocasionaban a la juventud gala. Acusaron abiertamente a éstos de difundir ideas fascistas, dejando claro que el problema no residía en los cómics, en general, sino tan sólo en los procedentes de la otra orilla del Atlántico: "Todas las publicaciones perniciosas para nuestra juventud proceden de Norteamérica y exclusivamente de Norteamérica", diría el diputado André Pierrard[220]. Estas mismas ideas se difundieron, extramuros del Parlamento, a través de la asociación comunista Comité de Défense de la Littérature et de la Presse pour la Jeunesse, creada en 1949[221].

El proyecto de ley 3.838 acabó convirtiéndose en la actual Ley 49-956, de 16 de julio de 1949, sobre las publicaciones destinadas a la juventud, todavía hoy vigente con varias enmiendas. Aprobada con un amplio consenso, apoyó el texto una mayoría de cuatrocientos veintidós diputados, frente a ciento ochenta y uno. En contra votaron, precisamente, los comunistas, a pesar de haber sido ellos quienes habían encabezado la campaña anticómic. Su oposición se fundamentaba en que consideraban al texto insuficiente, ya que no recogía sus pretensiones de vetar las importaciones de cómics norteamericanos[222]. La ley tenía –y aún tiene– por objeto de aplicación las publicaciones destinadas a niños o adolescentes, ya se editasen en Francia, ya fuesen obras importadas. No se trataba, por tanto, de una norma específicamente dirigida a los cómics, pero, desde luego, éstos se hallaban en su punto de mira y habían sido el detonante de su aprobación. La norma prohíbe en suelo francés cualquier obra impresa que contenga texto, imágenes o anuncios que puedan considerarse perjudiciales para la moral de la infancia y juventud (artículo 2)[223], sancionando con pena de hasta un año de prisión y multa de veinte mil francos a los responsables de la edición[224] o a los importadores (art. 13). La fiscalización de las publicaciones destinadas a los menores se halla en manos de una "Comisión encargada de la vigilancia y control de las publicaciones destinadas a la infancia y a la adolescencia", órgano que revisa las publicaciones periódicas ya editadas, con la posibilidad de requerir modificaciones para el futuro, o incluso de instar a su prohibición a través del Ministerio del Interior. Así pues, aunque no se trata en realidad de una censura previa –el control versa sobre obras ya publicadas–, la capacidad que tiene la comisión para formular sugerencias para futuros números sí que puede actuar, *de facto*, como una auténtica censura[225].

Los cómics bélicos publicitaban sólo las atrocidades cometidas por los comunistas en la guerra de Corea. *Battle*, núm. 10, 1952, Atlas.

Alan Moore ridiculiza la paranoia anticomunista de los años cincuenta. *Tomorrow stories*, vol. I, núm. 7, 2000 (America's Best Comics).

En el caso británico, el papel desempeñado por el partido comunista se centró, sustancialmente, en la presión ejercida sobre el Gobierno Churchill para que presentase un proyecto de ley que limitase la circulación de cómics norteamericanos. La presencia de comunistas en el Parlamento británico fue casi insignificante, y, de resultas, su participación en la tramitación parlamentaria hubo de ceñirse a la influencia ejercida extramuros de la Asamblea. De hecho, gran parte de la campaña contra los cómics norteamericanos (y sus respectivas versiones inglesas) fue orquestada por integrantes del Communist Party of Great Britain, interesados en promover el antiamericanismo[226]. No en balde las primeras voces de alarma contra los cómics surgieron en Inglaterra de dos miembros de dicho partido político: el profesor de historia Peter Mauger[227] y el pediatra del Whittington Hospital, Simon Yudkin. Y en su campaña anticómic, el partido comunista no tuvo reparos en aliarse con otros grupos a veces poco afines –como la Iglesia y la *National Union of Teachers*– para forzar medidas legislativas contra el cómic estadounidense[228]. También los comunistas británicos estuvieron presentes en la formación del Comics Campaign Council[229], al que incluso llegaron a atraer a intelectuales, como George Pumphrey, a fin de dar más repercusión a su campaña anticómic[230].

***Manchester Guardian*, 19-11-1954.**

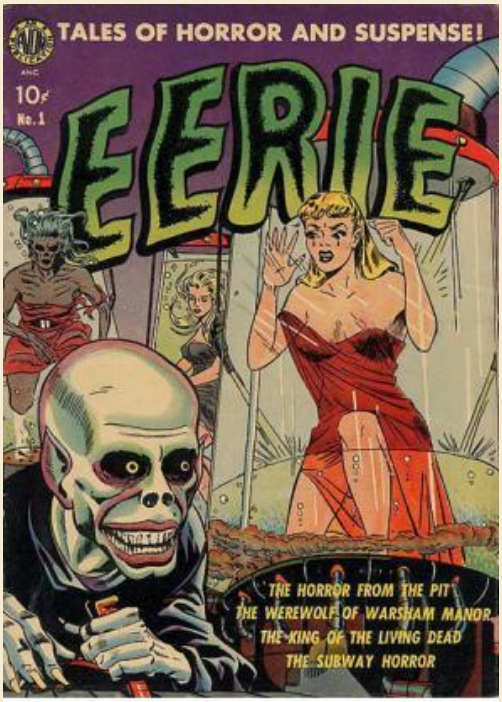
A igual que en Francia, el comunismo británico centró sus diatribas no ya en el cómic, sino sólo en el procedente de Norteamérica. De hecho, hasta 1953 los cómics considerados perjudiciales para la juventud se nominaban como "American Style Comics", dejando clara su procedencia geográfica. Sólo a partir de la citada fecha esta terminología se reemplazó por la más neutra de "horror comics", que no hacía ya referencia a Estados Unidos y, por tanto, no enturbiaba tan claramente las relaciones

culturales con aquella nación.

En todo caso, el partido comunista hubo de maniobrar con cuidado, a fin de evitar que la campaña anticómic se interpretara como una postura exclusivamente política, debilitando sus argumentos. De ahí que emplearan también un discurso pacifista y humanista, muy adecuado para una época que acababa de conocer el terror de la bomba de hidrógeno, detonada por vez primera en Eniwetok, el 1 de noviembre de 1952. A ello había que añadir el nuevo clima de inestabilidad política y de desconfianza que generaba la guerra fría y, de resultas, el miedo a nuevos conflictos de alcance internacional que el partido comunista intentó explotar[231].

Daily Mirror, 16-10-1954.

Con el apoyo de intelectuales como Pumphrey y Wagner, las asociaciones de filiación comunista no cejaron en su empeño de que se aprobara una legislación anticómic. En su batalla contaron con el apoyo inestimable del Comics Campaign Council, nacido en 1953 a partir de la London Federation of Parent-Teachers Association. A finales de 1954, esta asociación remitió un proyecto de ley al secretario del Interior, Gwilym Lloyd George, que vendría a sumarse a una campaña previamente iniciada por la National Union of Teachers. Ésta había promovido unos meses antes una exposición sobre los cómics, a la que había asistido el ministro de Educación, sir David Eccles, y que poco después también se podría ver en la mismísima Cámara de los Comunes[232].



Eerie, núm. 1, 1951 (Avon Comics). Un ejemplar que fue foco de críticas en la campaña anti-cómic británica.

En un primer momento se planteó la posibilidad de frenar el impacto de los cómics norteamericanos adoptando medidas sobre la importación de dichas revistas[233]. Sin embargo, las dificultades intrínsecas a tal posibilidad, señaladas por el presidente del Comité de Comercio (entre otras, la conversión de los agentes de aduanas en censores), obligaron a optar por alternativas que no sólo controlasen la entrada de cómics, sino, sobre todo, su circulación. De hecho, en este sentido sería determinante el apoyo ofrecido a la compaña anticómic por la National Fede-

ration of Retail Newsagents, Booksellers and Stationers[234], por cuanto mostraba la disposición de los vendedores a que se restringieran las transacciones sobre ese tipo de revistas

Así las cosas, la presión ejercida por los comunistas, y apuntalada por las más diversas e ideológicamente distantes instancias, acabó por convencer al gabinete de Churchill sobre la necesidad de elaborar un proyecto de ley regulador de las lecturas de los menores. Tres miembros del Ejecutivo (el ministro de Educación, el secretario del Interior, y el secretario de Estado para Escocia) serían los encargados de elaborar un memorando en el que se fijaban las líneas legislativas que debían seguirse para controlar las revistas que llegaban a las manos de los menores[235]. A pesar de la oposición manifestada por el fiscal general[236], el memorando se debatió en el gabinete de Churchill el 6 de diciembre de 1954, que resolvió autorizar al secretario de Interior para que preparase un proyecto de ley. El texto se presentó unos días más tarde[237], con un título que evidenciaba ya su intencionalidad: "Proyecto de ley para prevenir la distribución de publicaciones gráficas perjudiciales (*harmful*) para los niños y jóvenes" [238].

Remitido al Parlamento, el texto se convirtió en la todavía vigente *Harmful Publications Act*, que somete a las publicaciones destinadas a menores a un control *ex post facto* que puede entrañar la persecución penal de quien edite, venda o transmita una revista considerada perjudicial para los menores. Como ya he señalado, en los debates parlamentarios el comunismo no tuvo parte. Pero sí había contribuido previamente, y de manera indiscutible, a avivar la llama de la citada ley.

Unas breves reflexiones, a modo de conclusión

Prácticamente desde sus orígenes el cómic estadounidense tomó parte en una campaña anticomunista –especialmente visible en los años cincuenta– que coincide en sustancia con la emprendida por otros medios artísticos, como la literatura y el cine. En todos ellos el comunismo se percibía como un sistema antagónico a los valores políticos y económicos implantados en los Estados Unidos desde el siglo XVIII: liberalismo burgués, mercantilismo y democracia representativa.

El hostigamiento hacia el comunismo apenas se relajó durante la II Guerra Mundial, momento en el que nazis y japoneses llenaron las viñetas antaño ocupadas por rusos y chinos, respectivamente. Finalizada la contienda armada, el rechazo al comunismo a través del cómic se intensificó, debido a un nuevo contexto plagado de tensiones: la guerra fría, la nueva escalada bélica (guerra de Corea) y, sobre todo, la presencia de un factor tecnológico que afectaba a la seguridad nacional (armamento atómico y nuclear, proliferación de misiles intercontinentales y presencia de satélites).

El retrato del comunismo a través del cómic alcanzó su versión más prístina en las historietas de tipo "educativo". Producidas en su mayoría por asociaciones religiosas, constituían auténticos panfletos anticomunistas con una patente vocación propagandística. Por lo general, estos cómics contenían una parte presuntamente histórica, en la que se analizaba (de forma obviamente muy sesgada y parcial) el origen del comunismo para, a continuación, describir las tácticas que aquel movimiento político empleaba para infiltrarse en Estados Unidos. Y harto frecuentemente el desenlace de estos cómics era siempre el mismo: mostrar, a

modo de distopía, la pérdida de libertades (incluida la religiosa, por supuesto) a la que se verían abocados los Estados Unidos en caso de que el comunismo lograse arraigar.

Pero el anticomunismo también se reflejó en cómics de temáticas no estrictamente educativas. Los géneros de ciencia ficción y terror hicieron hincapié, sobre todo y de forma un tanto metafórica, en el miedo a lo foráneo (extraterrestres y monstruos sin sentimientos ni raciocinio) y a la energía atómica (tras su uso con fines militares por la Unión Soviética); los cómics del salvaje Oeste y de espías se centraron ante todo en el temor a la infiltración y el quintacolumnismo, en tanto que los cómics románticos advertían del riesgo de dejarse engatusar por apuestos, aunque abyectos, comunistas. Pero entre todas estas temáticas de cómics si hubo una especialmente prolífica en la campaña anticomunista fue la de superhéroes, por tratarse de un género fronterizo, en el que aventuras, ciencia ficción, terror, romance y espionaje tenían cabida.

A diferencia de los cómics educativos, todos estos últimos géneros que acabo de referir no se centraban sólo (ni principalmente) en retratar al comunismo, sino más bien al comunista. O, por mejor decir, trataban de vilipendiar al régimen rojo retratando a sus acólitos. Los comunistas de los cómics representaban siempre el papel de villanos, a los que se imputaban todos los males imaginables: eran depravados, viles, taimados, traicioneros y sin escrúpulos. En las historietas bélicas, sólo los comunistas parecían cometer atrocidades, frente a los honrados soldados norteamericanos, a los que se mostraba en actitudes humanitarias, sobre todo con la población civil. Y en el género superheroico, el pérfido rojo de turno se mofaba de los altos valores del héroe norteamericano, por considerarlos síntoma de debilidad.

En los cómics, la propia bajeza moral del comunista llegaba a traducirse en una apariencia grotesca. El aspecto desarrapado (que ya había estado presente en los dibujos cómicos de la prensa estadounidense de comienzos de siglo XX) se llevaba al extremo de caricaturizar al comunista con rasgos simiescos e infrahumanos. Y, en ocasiones, los líderes militares rojos aparecían dotados de un enorme poderío físico con el que imponían su voluntad a la sumisa población. De este modo se diseñaba una hábil metáfora de la tiranía, en la que la fuerza, y no el consenso, forjaba el gobierno.

Esta imagen de los comunistas –y del comunismo– sólo decayó a partir de los años ochenta del pasado siglo, cuando Estados Unidos empezó a sufrir una crisis de identidad que le llevó atender más a sus problemas internos. El gran enemigo no era ya el comunista infiltrado, ni tampoco el que diseñaba armamento nuclear tras el telón de acero. El auténtico enemigo también era estadounidense: el racismo, la exclusión social, el tráfico de estupefacientes, la degradación del medio ambiente o el Gobierno mendaz (con los visibles casos del Vietnam, en el exterior, y el asunto Watergate, dentro del propio territorio norteamericano). Los comunistas no tenían culpa de ninguno de esos problemas. Provenían del seno de aquel sistema capitalista y liberal que antaño habían visto como único modelo válido.

Este clima refractario, este giro hacia las dificultades internas, unido a la *perestroika* y, posteriormente, a la caída del muro de Berlín, propició una imagen más amable de los comunistas en el cómic. Algo especialmente perceptible en el género de superhéroes, donde personajes soviéticos pasan a incorporarse a equipos estadounidenses (Avengers y X-Men) o forman supergrupos foráneos que ya no se consideran hostiles, sino como aliados (Soviet Super Soldiers).

Ello no obstante, los comunistas, aun pudiendo ser héroes, seguían teniendo la condición de extranjeros: soviéticos, chinos o vietnamitas. El paso definitivo hacia la asimilación del comunismo en el cómic llegará cuando, sobre todo a raíz de obras como *Watchmen* (no se olvide, nacidas de la pluma de un británico, no de un estadounidense), se plantee la existencia de héroes estadounidenses de filiación comunista. A esas alturas el cómic alcanzaría un mayor grado de madurez sociopolítica: la admisión plena, sin tapujos, del pluralismo y la disidencia como factores integrantes de la propia democracia.

Pero el retrato mostrado hasta aquí quedaría inconcluso si no se atiende a la otra cara de la moneda, a saber, la reacción del movimiento comunista hacia esos cómics estadounidenses que difundían una imagen tan peyorativa del bolchevismo.

La respuesta del comunismo al cómic estadounidense –expresada a través de intelectuales y de miembros de los distintos partidos comunistas nacionales– no pudo ser más negativa. Desde un principio pusieron empeño en combatir la propia forma que adoptaba el nuevo medio artístico. Acusaban a su seña de identidad, la combinación léxico-pictórica, de ser forja de ignorantes y analfabetos, por cuanto retraía (más que contribuía) a formar lectores. Pero, sobre todo, el movimiento comunista imputó al cómic estadounidense el ser un disfraz que ocultaba una táctica imperialista orientada a difundir los ideales del sistema político y económico estadounidense.

Así, en primer lugar, se criticó al cómic por promover el capitalismo como modelo incontestable, convirtiendo al ánimo de lucro en *prius movens* de los héroes de papel. De hecho, en las aventuras los héroes no solían ser obreros ni trabajadores, sino sujetos apostados en la cumbre de la cadena productiva, o bien personas dedicadas a profesiones liberales.

Cualquier alternativa a este paradigma resultaba estigmatizada en los cómics. De ahí una segunda crítica del movimiento comunista: el cómic estadounidense promovía el "pensamiento único". Todo ideario disidente –en particular el comunismo– se percibía como un anatema, y era objeto de ridículo y ataque inmisericorde.

No eran éstos lo únicos "implantes" del sistema burgués en el mundo del cómic. Había otro perfectamente visible: los cómics estadounidenses ensalzaban el individualismo extremo, una de las esencias del liberalismo burgués. Y así, por ejemplo, en los cómics bélicos los triunfos no eran fruto de una acción conjunta de los soldados, sometidos además a la férrea cadena de mando característica del ejército, sino resultado de heroicidades de algún recluta voluntarioso. Una actitud todavía más evidente en el género de los superhéroes, puesto que el propio presupuesto de partida de éstos –la lucha de un individuo contra el mal, al margen del sistema legal– constituía un canto al individualismo.

A esos valores burgueses que irradiaban los cómics (capitalismo, pensamiento único e individualismo) se sumaban otras señas de identidad de los Estados Unidos. Por ejemplo, aquéllos mostraban una sociedad que, aunque se autoproclamaba democrática, no asumía el principio de igualdad. De resultas, los cómics exudaban un marcado racismo, perceptible en Tarzán, pero también en las historias de superhéroes, donde, hasta los años setenta, no hubo superhéroes afroamericanos. Desigualdad, por otra parte, no sólo racial, sino también sexual. En los cómics se degradaba a la mujer, convirtiéndola en un mero objeto decorativo o erótico al servicio del héroe masculino.

Los cómics también reflejaban la depravación de los Estados Unidos al mostrar una sociedad marcada por la violencia. La mayoría de los géneros –ciencia ficción, superhéroes, aventuras en la jungla…– contenían una exaltación de la fuerza física, en detrimento de actitudes dialogantes y reflexivas. De ahí que el movimiento comunista acusara a los cómics estadounidenses de portar valores fascistas y de rendir culto a la violencia. Algo particularmente perceptible en los cómics del tipo "crime does not pay", que, lejos de contener un valor moralizante, acababan por ensalzar al delincuente. Por ello, los cómics representarían un ejemplo pernicioso para el menor; argumento este que los comunistas compartirían con la propia campaña anticómic que se extendió por Estados Unidos, centrada en el problema de su conexión con la delincuencia juvenil. En definitiva, si la discriminación racial y sexual resultaba incompatible con los valores democráticos, el ensalzamiento de la violencia contrariaba incluso al Estado de derecho, por cuanto dejaba en manos privadas el uso de la fuerza.

Las críticas hasta aquí referidas fueron comunes entre los intelectuales comunistas, cualquiera que fuese el país de su procedencia, por traer causa en el ideario marxista. Sin embargo, los comunistas británicos y franceses añadieron unas señas de identidad propias, al emplear para sus ataques también argumentos de cariz nacionalista. Y así, opusieron al cómic estadounidense la defensa y promoción de los productos culturales autóctonos, especialmente durante la etapa de reconstrucción nacional emprendida tras la II Guerra Mundial.

En todo caso, la reacción comunista frente a los cómics no se redujo ni al debate académico ni a la controversia doctrinal, sino que se tradujo también en acción normativa. En Gran Bretaña y Francia los respectivos partidos comunistas nacionales llevaron a cabo una campaña social y política muy activa, orientada a influir en sus Gobiernos para que elaborasen leyes represivas de los cómics. A fin de lograr sus objetivos no dudaron incluso en buscar alianzas "anti natura", por ejemplo con el movimiento conservador católico, igualmente interesado en reprimir unas lecturas infantiles y juveniles que consideraban inmorales.

En Gran Bretaña la participación del Communist Party of Great Britain quedó reducida a la presión social, en tanto que en Francia, el Parti Communiste Français logró llegar más lejos, al obtener representación parlamentaria. Pero en ambos casos los objetivos y las estrategias resultaron muy parejos: las medidas legales que promovieron no se reducían a controlar la edad de acceso a los cómics, sino a soluciones más drásticas, que iban desde la represión penal por contenidos inadecuados, hasta la prohibición de importaciones o incluso la censura. Finalmente, las leyes resultantes de esta acción se centraron en controlar "a posteriori" el contenido de los cómics, introduciendo sanciones administrativas y penales, aunque incluyendo, en el caso francés, un soterrado sistema de censura previa.

En realidad, ni estas leyes (todavía en vigor), ni los cómics estadounidenses que las produjeron, pueden entenderse cabalmente prescindiendo del contexto en que aquéllas y éstos se gestaron. Un contexto en el que el mundo estaba dividido en dos bloques políticos de los que ni el fantástico mundo de los cómics quedó exento.

NOTAS.-

[1] El presente trabajo no hubiera sido posible sin la desinteresada ayuda de algunas personas e instituciones a las que, como modesta compensación, quisiera mencionar: a Carmen Fernández Rodríguez, directora de la Biblioteca de Ciencias Jurídico-Sociales de la Universidad de Oviedo, y María Luisa Álvarez de Toledo (Servicio de Información Bibliográfica de la Universidad de Oviedo), por conseguirme numerosas fuentes bibliográficas necesarias para el trabajo. A Stephen O'Day, autor de la interesante web Seduction of the Innocent (http://www.lostsoti.org/), por el material allí ofrecido y, sobre todo, por haberme proporcionado una copia de la obra *Lure of the "comics"*, de muy difícil acceso. No quisiera olvidarme tampoco de aquellas instituciones, como los Archivos Nacionales de Francia e Inglaterra, la London School of Economics and Political Science, la Bibliothèque Nationale de Francia y la British Library, por facilitarme el acceso a sus fondos documentales. Finalmente, mi más sincero reconocimiento a dos espléndidos portales web, de los que he extraído muy valiosa documentación gráfica: Grand Comic Database (http://www.comics.org/) y Digital Comics Museum (http://digitalcomicmuseum.com/).

[2] Para un análisis de las distintas facetas propagandísticas del cómic internacional véase Strömberg, Fredrik: *Comic Art Propaganda. A Graphic History*, St. Martin's Griffin, Nueva York, 2010, en especial, para el tratamiento de la política, las págs. 62-87 y 152-171.

[3] Todas las imágenes empleadas en el presente artículo son propiedad de sus respectivos autores y editoriales. Su empleo en el trabajo se realiza a efectos de divulgación científica y académica, sin ánimo alguno de lucro.

[4]*Cfr.* Hatfield, Charles: *Hand of Fire. The Comics Art of Jack Kirby*, The University Press of Mississippi, Jackson, 2012, pág. 114.

[5] "Superman and the Runaway (Strips 127 to 162, June 12-July 22, 1939), en *Superman. The Dailies*. *Strips 1-966, 1939-1949*, Sterling Publishing Co., Inc., Nueva York, 2006, págs. 81-99.

[6] La vinculación de Superman a la política social del *New Deal* puede verse en: Gaudini, Michael: *The Ideology of Superman: The New Deal Democrat*, Diniverse Major (http://gaudini.wordpress.com), 2011.

[7] Franklin Delano Roosevelt, "Inaugural Address" (4 de marzo de 1933), en *The American Presidency Project* (http://www.presidency.ucsb.edu). Las medidas extraordinarias que parece siempre adoptar Superman –en franca oposición con el sistema legal– pueden considerarse también un eco del propio reforzamiento del Ejecutivo, que llegó a provocar un enfrentamiento entre Roosevelt y el Tribunal Supremo. *Vid.* la crítica de Roosevelt a la falta de complicidad del Tribunal Supremo con el *New Deal* en: Roosevelt, Franklin Delano: "Radio Address to the American People", Rosenman, Samuel I., *The Public Papers and Addresses of Franklin D. Roosvelt, vol. I*, MacMillan, Londres, March 9, 1937, págs. 123-124. La política de obstaculización al *New Deal*por parte de un conservador Tribunal Supremo ha sido señalada por Noble, Charles: *Welfare As We Knew It: A Political History of the American Welfare State*, Oxford University Press, Cary, 1997, págs. 62 y 74.

[8] Así lo sostiene por ejemplo, Ma, Sheng-Mei: *The Deathly Embrace: Orientalism and Asian American Identity*, University of Minnesota, Minneapolis, 2000, pág. 5.

[9] Para un breve análisis de la paranoia norteamericana frente al comunismo una de las obras más sugerentes es la de Berson, Mike: *Better Dead Than Red: A Nostalgic Look At The Golden Years Of Russiaphobia, Red-baiting And Other Commie Madness*, Plexus Publishing Ltd, Nueva York, 1992, en especial págs. 18 y ss.

[10] Siegel and Shuster, "How Superman would end the war", *Look*, 27/02/1940.

[11] *Detective Comics*, núm. 69, 1942.

[12] *Vid.* MacDougall, Robert: "Red, Brown and Yellow Perils: Images of the American Enemy in the 1940s and 1950s", *The Journal of Popular Culture*, vol. 32, núm. 4, 1999, págs. 59-75.

[13] *How to spot a jap*, en *A Pocket Guide to China*, War and Navy Departments, Washington, 1942, págs. 65-75.

[14] Caniff, que en los años treinta había contribuido a estereotipar a la población china, retrataría durante la II Guerra Mundial a los chinos como valientes opositores de los japoneses. Brooks, Charlotte: *Alien Neighbors, Foreign Friends: Asian Americans, Housing, and the Transformation of Urban California*, University of Chicago Press, Chicago, 2009, pág. 148.

[15] Para un recorrido de la función propagandística de los superhéroes en la contienda bélica resulta de gran interés la lectura del reciente libro de Murray, Christopher: *Champions of the Oppressed? Superhero Comics, Popular Culture, and Propaganda in America During World War II*, Hampton, Nueva Jersey, 2011, *passim*. El uso de los cómics norteamericanos como propaganda durante la II Guerra Mundial es sobradamente conocido y se refirió incluso en la prensa estadounidense. Así, en un artículo titulado "Remember Pearl Harbor" se decía, irónicamente: "Si los japoneses pudiesen ver nuestros cómics del Captain Courageous, Superman, The Spirit, The Fireball y otros, dejarían la lucha inmediatamente". *Abilene Reporter News* (24 de febrero de 1942), pág. 6.

[16] Chabon, Michael: *Las asombrosas aventuras de Kavalier y Clay*, Mondadori, Barcelona, 2002, pág. 394.

[17] "The return of the Red Skull", *Young Men*, núm. 27, 1954.

[18] "The Betrayers", *Captain America*, núm. 76, 1954, pág. 1.

[19] "The Betrayers", *Captain America*, núm. 76, 1954; "Captain America Strikes", *Captain America*, núm. 76, 1954. Es interesante en esta última aventura el detalle en el que, presenciando un desfile de tropas norteamericanas, un mando soviético lo interpreta como una manifestación de la fuerza capitalista para imponer sus ideas democráticas. Un diplomático estadounidense, sin embargo, le replica que el objetivo militar no es imponer la democracia sino protegerla. El contraste resulta evidente: los comunistas conciben los regímenes políticos como mecanismos de gobierno impuestos por la fuerza, en tanto los norteamericanos no los imponen, sino que emplean la fuerza tan sólo para su tutela (función garantista). Otro ejemplo tiene lugar cuando Banner es secuestrado por los soviéticos, que le obligan a trabajar a su servicio. "¡Ya no estás en una débil democracia –le advierten sus captores–. Aquí aprenderás el significado de disciplina y obediencia!". "On the Rampage against the Reds!", *Tales to Astonish*, núm. 65, 1965, pág. 5.

[20] "His touch is death", *Captain America*, núm. 78, 1954.

[21] "Come to the Commies", *Captain America*, núm. 76, 1954. En este número, militares comunistas chinos secuestran a ciudadanos norteamericanos y les obligan a difundir por vía radiofónica mensajes laudatorios del régimen rojo.

[22] "The man with no face", *Captain America*, núm. 77, 1954. En esta aventura se pretende diferenciar entre la población china residente en Estados Unidos –que se adjetiva de leal con Norteamérica– y la afín al comunismo , que los extorsiona para someterla a sus dictados. Otro ejemplo es la aventura "Pow" (*Captain America*, núm. 77, 1954), en la que el Capitán y Bucky se ven obligados a suministrar por la fuerza un antídoto a presos de la guerra de Corea. El envenenamiento previo de los reclusos había sido efectuado por los comunistas, que pretendían dejar morir a sus compatriotas con el objetivo de difundir la imagen de que los norteamericanos eliminaban a los presos militares.

[23] "The hour of doom", *Captain America*, núm. 77, 1954.

[24] *Sub-Mariner*, núm. 34, 1954.

[25] *Vid.* al respecto el imprescindible libro de Hajdu, David: *The Ten-Cent Plague. The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*, Picador, Nueva York, 2008, págs. 32 y ss.

[26] Savage Jr., Willam W.: *Commies, Cowboys and Jungle Queens. Comic Books and America, 1945-1954*, Wesleyan University Press, Middletown, 1998, pág. 37.

[27] Algo también trasladable al cine de la época. Tal es el caso de la película "The Thing" (Christian Nyby, 1951).

[28] "The Lost World", *Planet Comics*, núm. 51, 1947.

[29] La conexión la realiza Donovan, John: "Red menace on the moon: containment in space as depicted in comics of the 1950s", York, Chris / York, Rafiel, *Comic books and the Cold War, 1946-1962: essays on graphic treatment of communism, the code and social concerns*, McFarland, Jefferson, 2012, pág. 80.

[30] "Panic!", *Marvel Boy*, núm. 1, 1950.

[31] Habitantes del Himalaya, los "supercomunistas" (cuya procedencia no se deja clara) son superiores tecnológica y físicamente a los humanos, aunque tienen un defecto: son ciegos; una ceguera que compensan con capacidades especiales de percepción. En todo caso, resulta significativo retratar a los comunistas como ciegos. "The Super Communists", *Blackhawk*, núm. 89, 1955.

[32] "Caves of Doom", *Astonishing*, núm. 5, 1951. La identificación de los extraterrestres con el comunismo, en Daniles, Les: *Marvel. Five Fabulous Decades of the World's Greatest Comics*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1993, págs. 64-65.

[33] "The Zero Hour", *Marvel Boy*, núm. 2, 1950.

[34] Algo que encajaba perfectamente con la descripción que había realizado el diplomático Kennan para el secretario de Estado norteamericano. En su informe, señalaba como una de las señas de identidad del "neurótico punto de vista del Kremlin respecto de las relaciones internacionales" su renuencia a colaborar con los países capitalistas. Kennan, George: *Long Telegram (to the Secretary of State)*, Moscú, 22 de febrero de 1946, pág. 15. Este informe de Kennan fue luego resumido en *Foreign Affairs* (1947) con el título "The Sources of Soviet Conduct", y circuló abundantemente por Estados Unidos.

[35] Trombetta, Jim: *The Horror! The Horror! Comic Books the Government Didn't Want You to Read*, Abrams ComicArts, Nueva York, 2010, págs. 23-24.

[36] "Communist", *Tomb of Terror*, núm. 11, 1953.

[37] "The Patriotism!", *Shock SuspenStories*, núm. 2, 1952.

[38] White, Raymond E.: *King of the Cowboys, Queen of the West: Roy Rogers and Dale Evans*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2005, pág. 84.

[39] "Poisoned water", *Roy Rogers*, núm. 57, 1952.

[40] "Vanished ore", *Roy Rogers*, núm. 82, 1954.

[41] "The strange man hunt", *Roy Rogers*, núm. 66, 1953.

[42] Para un análisis de este género durante la guerra fría, *vid.* Gardner, Jeanne: "Girls who sinned in secret and paid in public: romance comics, 1949-1954", York, Chris / York, Rafiel, *Comic Books and the Cold War, 1946-1962: essays on graphic treatment of communism, the code and social concerns*, McFarland, Jefferson, 2012, págs. 116-128. Igualmente, Smith, Geoffrey S.: "Containment, "Disease", and Cold War Culture", Hennessy, Michael A. / McKercher, B.J.C., *War in the twentieth century: reflections at century's end*, Praeger Publishers, Westport, 2003, pág. 107.

[43] Véanse algunos ejemplos en las historias "Venid the Romantic Curtain", *Lovelorn*, núm. 23, 1952; "I Was a Spy", *Sweethearts*, núm. 103, 1951, y "I fell for a commie", *Love Secrets*, núm. 32, 1953. Esta última aventura, sin embargo, tiene un final feliz: la pareja masculina, presuntamente comunista, resulta ser un espía del FBI.

[44] "Operation Wolf", *Fighting American*, núm. 4, 1954.

[45] Una aventura en este mismo sentido, mezclando el género de romance y aventuras: "Incident in Shanghai", *Spy Hunters*, núm. 15, 1951.

[46] Lee, Peter: "Decrypting espionage comic books in 1950s America", York, Chris / York, Rafiel, *Comic Books and the Cold War, 1946-1962: essays on graphic treatment of communism, the code and social concerns*, McFarland,

Jefferson, 2012, pág. 41.

[47] Por supuesto, existe alguna excepción notable. Especialmente significativa es la historia "I was a Communist", narrada en primera persona por un soldado coreano de tendencias pacifistas que, renunciando a sus ideales, acaba convirtiéndose en un eficaz militar. Tras dejarse capturar por los norteamericanos a fin de intentar una sublevación en el campo de prisioneros, recapacita y vuelve a recuperar sus ideales, abandonando el "fanático ideal" que le había guiado. En un evidente juego de palabras, el soldado coreano, sosteniendo un cigarrillo, pide a uno de sus captores que le dé lumbre ("Could I have a light, soldier", que podría traducirse "¿Puedes darme fuego, soldado?", pero también "¿Puedes darme luz, soldado?"). "I was a Communist", *Battle Action*, núm. 16, 1955, págs. 1-6.

[48] Como ejemplo: "When we attack the commies", *Battle*, núm. 68, 1960.

[49] Kennan: *Long Telegram (to the Secretary of State)*, *op. cit.*, pág. 4.

[50] El sadismo mostrado en los cómics de la guerra de Corea es, desde luego, muy superior al que se había visualizado en los cómics de la II Guerra Mundial. En las imágenes de aquéllos hay una tendencia a mostrar el uso de bayonetas y lanzallamas, armas, en ambos casos, de especial truculencia. *Vid*. el interesante libro de Trombetta: *The Horror! The Horror! Comic Books the Government Didn't Want You to Read*, *op. cit.*, págs. 139-140.

[51] En este sentido, se ha señalado que los cómics de superhéroes durante la *edad de plata* reflejaban más que ningún otro las fobias y aspiraciones de la sociedad norteamericana. Knowles, Christopher: *Our Gods Wear Spandex. The Secret History of Comic Book Heroes*, Red Wheel / Weiser, San Francisco, 2007, pág. 138.

[52] No debe olvidarse que, por ejemplo, Hoover proclamaba que la defensa del individualismo representaba uno de los grandes baluartes para combatir a los comunistas. Hoover, Edgar J.: *Masters of Deceit. The Story of Communism in America and How to Fight It*, Herny Holt and Company, Nueva York, 1958, pág. 320.

[53] "The hordes of General Fang", *The Incredible Hulk*, núm. 5, 1962, pág. 4.

[54] Merece la pena apuntar que Hoover apuntaba a esta misma idea de forma un tanto larvada. Citando a Gustav Mayer, Hoover difundía la imagen del propio Karl Marx como un sujeto sucio, desordenado, vago y desarrapado. Hoover: *Masters of Deceit. The Story of Communism in America and How to Fight It*, *op. cit.*, pág. 16.

[55] "The Mighty Thor vs. The Executioner", *Journey into Mystery*, núm. 84, 1962. San Diablo estaría supuestamente situada entre Brasil y Colombia. *Vid.* Hoskin, Michael (coord.): *Marvel Atlas*, Marvel Publishing, Nueva York, 2008, pág. 105. Esta misma fisonomía se emplea en "The Uncanny Challenge of the Crusher", *Tales of Suspense*, núm. 91, 1967, pág. 4. "Vengeance! Cries the Crusher", *The Invincible Iron Man*, núm. 6, 1968, págs. 2-4. "The Sinister Scarecrow!", *Tales of Suspense*, núm. 51, 1964, pág. 11.

[56] *Cfr.* Costello, Matthew J.: *Secret Identity Crisis. Comic Books and the Unmasking of Cold War America*, Continuum, Nueva York, 2009, pág. 64.

[57] *Vid*. Barson, Michael: *Better Dead than Red! A Nostalgic Look at the Golden Years of Russiaphobia, Red-baiting, and other Commie Madness*, Hyperion, Nueva York, 1992, pág. 8.

[58] Los ejemplos son muy numerosos. Baste referirse al Red Crusher contra el que peleó el Capitán Marvel en Corea ("Captain Marvel battles the Red Crusher", *Captain Marvel,* Fawcett Publications, núm. 139, 1952). Otro caso claro es el del Comisario chino al que se enfrentarían los Vengadores, aunque en este caso finalmente resultaría ser un robot. "When the Commissar Commands!", *The Avengers*, núm. 18, 1965.

[59] "Save the People, Save the Country!", *The Invincible Iron Man*, 29, núm. 1970.

[60] La obsesión por crear un ejército de supersoldados para combatir a los Estados Unidos es una constante en los cómics de superhéroes de los años sesenta y comienzos de los setenta. Véase, a modo de ejemplo, "The Hulk Triumphant", *The Incredible Hulk*, núm. 1, 1962; "Gladiator from outer space", *The Incredible Hulk*, núm. 4, 1962; "Trackdown", *The Incredible Hulk*, vol. 2, núm. 163, 1973.

[61] "The Beasts of Berlin", *Tales to Astonish*, núm. 60, 1959. La aventura no podía acabar de forma más propagandística, con Ant Man derribando parte del Muro de Berlín para regresar a la República Federal de Alemania.

[62] Los ejemplos serían interminables. Baste con referirse a "The Mighty Thor vs. The Executioner", *Journey into Mystery*, núm. 84, 1962, pág. 7.

[63] "The Crimson Dynamo Strikes Again! ", *Tales of Suspense*, núm. 52, 1964, pág. 11.

[64] "The Black Widow Strikes Again!", *Tales of Suspense*, núm. 53, 1964, pág. 13.

[65] "Suspected of Murder!", *Tales of Suspense*, núm. 60, 1964, pág. 7

[66] "Fight On! For a World is Watching!", *Tales of Suspense*, núm. 70, 1965, pág. 7.

[67] "Superman covers Atom Bomb test", *Action Comics*, núm. 101, 1946.

[68] Sobre este cómic, véase el detallado análisis de Atkinson, Nathan, "Lights, camera, action 101: a brief lesson on how to see an atomic bomb", York, Chris / York, Rafiel, *Comic books and the Cold War, 1946-1962: essays on graphic treatment of communism, the code and social concerns*, McFarland, Jefferson, 2012, págs. 19-29.

[69] Lo narra con su habitual gracia Bill Bryson. Bryson, Bill: *Aventuras y desventuras del Chico Centella. Mi infancia en la América de los cincuenta*, RBA, Barcelona, 2011, pág. 95.

[70] Patterson, James T.: *Grand Expectations. The United States, 1945-1974*, Oxford University Press, Nueva York, 1996, págs. 174-175.

[71] El género de ciencia ficción se vio especialmente afectado por el lanzamiento del *Sputnik*, convirtiéndose la carrera espacial en uno de sus principales temas. *Cfr.* Donovan: "Red menace on the moon: containment in space as depicted in comics of the 1950s", *op. cit.*, págs. 105 y ss. Uno de los ejemplos más significativos fue el cómic de la editorial Harvey "Race for the Moon" (1958), cuyo primer número comenzaba, a modo de justificación, relatando el lanzamiento del *Sputnik* y afirmando que "los científicos norteamericanos se encuentran *ahora* en disposición de lanzar un cohete que alcance la Luna" (el subrayado, en el original). Este primer número contenía, por cierto, una historia, "This is the beginnig of… a Invasión", que fue objeto de cambios importantes para adaptarla al Comics Code. *Vid.* Arndt, Richard J.: "Tales from the Code. How The Comics Code Authority Changed Comic Books –*Literally!*– From 1954 to 2011", *Alter Ego*, núm. 105, 2011, pág. 18.

[72] "The Mighty Thor prisoner of the Reds", *Journey into Mystery*, núm. 87, 1962.

[73] De hecho, la nave espacial lanzada por Reed Richards pretendía batir a los comunistas, en palabras de Susan Storm. De ahí que se haya visto en las aventuras de los Fantastic Four un claro exponente de la lucha tecnológica en el contexto de la guerra fría. *Vid*. York, Rafiel: "The Fantastic Four: A mirror of Cold War America", York, Chris / York, Rafiel, *Comic Books and the Cold War, 1946-1962: essays on graphic treatment of communism, the code and social concerns*, McFarland, Jefferson, 2012, págs. 248-262.

[74] *Tales to Astonish*, núm. 60, parte II (sin título), 1964, págs. 5 y ss. "Captured at last!", *Tales to Astonish*, núm. 61, 1964.

[75] Conviene recordar, para conectar realidad y ficción, que el transistor había sido inventado en 1947 en Estados Unidos por Brattain, Bradford y Bardeen, pero su potencial no sería aprovechado hasta años más tarde. Especialmente significativa fue su aplicación por los japoneses Masaru Ibuka y Akio Morita, quienes, empleando transistores, crearon la primera radio portátil en 1955. El invento –rechazado inicialmente por numerosas empresas norteamericanas, que alegaban el gusto estadounidense por los electrodomésticos de gran tamaño– acabó siendo comercializado por sus creadores, constituidos en la sociedad Sony. El nuevo dispositivo no tardaría en ser un éxito en Estados Unidos, consciente entonces de las aplicaciones de los transistores y su capacidad para reducir de tamaño los electrodomésticos. Todo ello habría de influir, cómo no, en la concepción del propio Iron Man por parte de Stan Lee.

[76] Otro tanto sucede con el Unicornio, rival también tecnológico de Iron Man. "The Uncanny Unicorn!". *Tales of*

Suspense, núm. 56, 1964.

[77] "What Price Victory?", *Tales of Suspense*, núm. 71, 1965.

[78] "Stranger from Paradise", *Fighting American*, núm. 3, 1954.

[79] La diferencia entre el discurso "rojo" y la realidad a la que se hallaban sometidos los súbditos del "bolchevismo" fue, obviamente, una constante en la campaña anticomunista, y no es difícil establecer un paralelismo entre el discurso oficial (por ejemplo, Hoover: *Masters of Deceit. The Story of Communism in America and How to Fight It*, *op. cit.*, págs. 93-94) y el mostrado en los cómics (así, como caso más manifiesto: "Two Faces of Communism", Christian Anti-Communism Crusade, 1961).

[80] También es habitual que el abandono del comunismo se produzca cuando el prosélito daña de algún modo a un familiar. Es entonces cuando deja de ser una "máquina al servicio del comunismo" y recupera su dimensión humana. Así sucede, por ejemplo, en el cómic de Thor ambientado en la guerra del Vietnam, cuando un militar vietnamita, en un acceso de ira, acaba ajusticiando a su propia madre y hermano, opositores al dominio rojo. "Recuperada la cordura", el militar se suicida en un acto de contrición acompañado de un alegato anticomunista: "Fue el comunismo lo que me convirtió en lo que soy… el que me transformó en un brutal e irracional instrumento de destrucción… ¡El comunismo debe por tanto desaparecer de la faz de la Tierra y de la memoria de la humanidad!". "The Mighty Thor into the blaze of battle", *Journey into Mystery*, 117, 1965, pág. 16. Algo muy semejante en la aventura de Iron Man "The Tragedy and the Triumph", *Tales of Suspense*, núm. 94, 1967, pág. 10.

[81] "The Hulk Triumphant", *Incredible Hulk,* núm. 1, 1962.

[82] "Super-Kakalovitch", *Fighting American*, núm. 6, 1955.

[83] Council, National Security: *NSC 68: United States Objectives and Programs for National Security. A Report to the President Pursuant to the President's Directive of January 31, 1950*, Washington, April 14, 1950, Part VII (Present Risks), B. Especific.

[84] Obviamente, el nombre no sólo evoca una procedencia del este de Europa, sino que se refiere también al ayudante del profesor Frankenstein en la versión cinematográfica, identificando así al propio Hulk con el mítico personaje de la obra de Mary Shelley.

[85] "The coming of the Hulk", *The Incredible Hulk*, núm. 1, 1962. En otros casos, el infiltrado acaba convirtiéndose él mismo en el monstruo. Tal es el caso de la Abominación: "The Abomination!", *Tales to Astonish*, núm. 90, 1967, pág. 5

[86] Merece la pena comparar el origen de Batman y Fighting American. Ambos se convierten en vigilantes a raíz del asesinato de familiares. Sin embargo, en el caso del primero el criminal es un delincuente común, lo que convierte a Batman en un justiciero oscuro que patrulla por las sórdidas calles de Gotham City para acabar con el crimen. En el supuesto de Fighting American el causante de la muerte de su hermano es un agente comunista, lo que lo convierte en un superhéroe abanderado comprometido con la lucha contra el comunismo.

[87] "The Villainess who smashed the Blackhawk team", *Blackhawk*, vol. I, núm. 90, 1955.

[88] "The girl who was afraid!", *Men's Adventures*, núm. 27, 1954.

[89] "The Saint smashes the Communist Menace", *The Saint*, núm. 10, 1951.

[90] Para un detallado análisis de la evolución de la Viuda Negra véase Rodríguez Moreno, José Joaquín: "La espía villana: las primeras apariciones de la Viuda Negra", *Tebeosfera*, vol. 2, núm. 6, 2010. URL: http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/la_espia_villana:_las_primeras_apariciones_de_viuda_negra.html.

[91] Sobre el cambio de apariencia de la Viuda Negra, en el contexto social de los Estados Unidos, *vid.* Madrid, Mike: *The Supergirls. Fashion, feminism, fantasy and the history of comic books heroines*, Exterminating Angel Press, Minneapolis, 2009, págs. 149 y 155-157; Robins, Trina: *The Great Women Super Heroes*, Kitchen Sink Press,

Northampton, 1996, págs. 122-126.

[92] "The Hulk Triumphant", *Incredible Hulk*, núm. 1, 1962.

[93] "There's a Gremlin in the works!", *The Incredible Hulk*, vol. 2, núm. 187, 1975; "Mind over Mayhem!", *The Incredible Hulk*, núm. 188, 1975.

[94] "The Controller lives!", *The Invincible Iron Man*, núm. 28, 1970.

[95] "The Mighty Thor vs. the mysterious Radio-Active Man", *Journey into Mystery*, núm. 93, 1963, pág. 11.

[96] "Poison Ivan", *Fighting American*, núm. 3, 1954. La técnica del engaño para servir a la causa comunista (incluso con desconocimiento de la víctima) también aparece presente en otra aventura de este superhéroe en la que tendrá que enfrentarse a un apuesto comunista que aprovecha su físico para seducir a norteamericanas adineradas a fin de captar fondos para la causa comunista. Una aventura en que sale tan mal parado el comunismo como la propia imagen de la mujer. "Operation Wolf!", *Fighting American*, núm. 4, 1954.

[97] "Watch out for Big Talk", *General Comics*, 1950.

[98] *Blood is the Harvest*, Catechetical Guild, enero 1950.

[99] *How Stalin Hopes We Will Destroy America*, Joe Lowe Co., 1951.

[100] "This Godless Communism", *Treasure Chest*, vol. 17, núm. 2, 1961.

[101] "Two Faces of Communism", Christian Anti-Communism Crusade, 1961. Tanto "Two Faces of Communism" como "This Godless Communism" fueron publicados en 1961, coincidiendo con la crisis de Berlín, que conduciría al levantamiento del muro en la capital alemana.

[102] Este cómic, dibujado por Reed Crandall, pretendía también ofrecer a los norteamericanos una imagen de la opresión soviética sobre los países de Europa oriental, dejando clara la diferencia entre aquéllos (dominadores) y éstos (dominados). *Cfr.* Maxwell, Alexander: "East Europeans in "This Godless Communism"", York, Chris / York, Rafiel, *Comic Books and the Cold War, 1946-1962: essays on graphic treatment of communism, the code and social concerns*, McFarland, Jefferson, 2012, págs. 233-245.

[103] "Watch out for a Bit Talk", *op. cit.*, en el que el punto de partida es, precisamente, el discurso procomunista de un candidato. En palabras de Hoover, el comunismo pretendía captar sobre todo a los ilusos y desilusionados (Hoover: *Masters of Deceit. The Story of Communism in America and How to Fight It*, *op. cit.*, pág. 93), de modo que uno de los principales factores que propiciaban la captación comunista era lo que él denominaba como el "caso de pérdida de fe" (*ibídem*, pág. 106). Para evitar confusiones, Hoover advertía que el comunismo nada tenía que ver con el reformismo social –cuyo ejemplo podía hallarse en el *New Deal*– (*ibídem*, págs. 100 y 107). Para alcanzar sus objetivos, el comunismo no dudaría en emplear incluso los cauces democráticos en contra de la democracia misma (*ibídem*, pág. 194).

[104] Esta lectura en clave económica de la guerra fría es el único argumento que se encuentra en *How Stalin Hopes We Hill Destroy America*, 1951.

[105] El control de los sindicatos por el comunismo era una de las grandes obsesiones de la literatura anticomunista. A modo de ejemplo, el curioso libro publicado en España: DeSayan, A.: *El cáncer rojo. Ensayo sobre el comunismo en los Estados Unidos de América*, Gráficas Carasa, Madrid, 1965, pág. 127, pero sobre todo Hoover: *Masters of Deceit. The Story of Communism in America and How to Fight It*, *op. cit.*, págs. 214-217. En realidad, la presencia de comunistas en el movimiento sindical norteamericano, al menos desde los años treinta, se encuentra bien documentada, aunque, desde luego, fue menos intensa de lo que la campaña anticomunista quiso mostrar. *Vid.* a este respecto Lichtenstein, Nelson: *Labor's War at Home: The CIO in World War II*, Temple University Press, Philadelphia, 2003, págs. 66 y ss.

[106] Schnurer, Herman: "Notes on the Comic Strip", *The Antioch Review*, vol. 1, núm. 2, 1941, págs. 152-153. No obstante, la imagen conservadora de Harold Gray, autor de *Little Orphan Annie*, ha sido puesta en duda en oca-

siones. *Vid.* a modo de ejemplo la referencia en Blackbeard, Bill / Williams, Martin: *The Smithsonian Collection of Newspaper Comics*, Smithsonian Institution Press and Harry N. Abrams Inc., Washington, 1977, pág. 232, aunque sin mayores precisiones de esta afirmación.

[107] En idéntico sentido Hoover: *Masters of Deceit. The Story of Communism in America and How to Fight It*, *op. cit.*, págs. 82, 191, 194, 197, 243-253.

[108] *Cfr.* Schwartz, Richard A.: *Cold War Culture. Media and the Arts, 1945-1990*, Facts On File, Nueva York, 1998, pág. 259.

[109] Algo que conducía a una situación de histeria y paranoia constantes. Basta comprobar los escritos de Hoover, obsesionado porque los soviéticos pretendían, según su entender, informarse absolutamente de cualquier aspecto referente a Norteamérica, por más nimio que pudiera parecer. Hoover: *Masters of Deceit. The Story of Communism in America and How to Fight It*, *op. cit.*, págs. 8 y 301.

[110] Kennan: *Long Telegram (to the Secretary of State)*, en especial págs. 12 y 13.

[111] Concebida por la literatura anticomunista como la estrategia esencial del comunismo para debilitar las instituciones norteamericanas. Hoover: *Masters of Deceit. The Story of Communism in America and How to Fight It*, *op. cit.*, pág. 213.

[112] Así lo advertía también Hoover: el comunismo conduciría a la supresión de los derechos y libertades, incluida la propiedad, y de la Constitución misma. Ibid., pág. 6

[113] Idéntico planteamiento en Ibid., págs. 160, 161 y 334.

[114] Ibid., pág. VI. Estados Unidos sería "una provincia en el imperio mundial soviético" (*ibídem*, pág. 7).

[115] A comienzos de los setenta, los cómics de Iron Man, muy encastrados en combatir al comunismo, empiezan a abordar algunos de los problemas propios de la sociedad norteamericana: el ya mencionado problema de la segregación racial ("The Fury of the Firebrand", *The Invincible Iron Man*, núm. 27, 1970), pero también el ecologismo ("This doomed land, this dying sea", *The Invincible Iron Man*, núm. 25, 1970) o el ludismo ("Anything for the cause", *The Invincible Iron Man*, núm. 31, 1970). El propio personaje deja de ser un paladín contra el comunismo para trascender a un estatus más elevado al reconocerse como "un soldado en lucha por los derechos humanos… ¡por la dignidad humana!". "Why must there be an Iron Man", *The Invincible Iron Man*, núm. 47, 1972, pág. 20.

[116] *The Incredible Hulk*, vol. 2, núm. 131 (1970); *The Incredible Hulk*, vol. 2, núm. 208 (1977), p. 14, y *The Incredible Hulk*, vol. 2, núm. 212 (1977).

[117] Es cierto que con anterioridad Stan Lee había hecho debutar a Pantera Negra, pero éste procedía de África. Aunque su presencia suponía un indudable avance (por fin un superhéroe negro), seguía teniendo un carácter exótico por su procedencia. En un país como Estados Unidos, con una abundantísima población negra, el único superhéroe no caucásico resultaba proceder de otro continente.

[118] Sobre las repercusiones sociales que Bill Mantlo imprimió a Hulk, véase Salazar, Eduardo de: *Hulk ¡Aplasta!*, Dolmen Editorial, Palma de Mallorca, 2003, en especial pág. 66.

[119] En ocasiones, los maltratos paternos también sirvieron para explicar la vocación criminal de algunos villanos, como Firebrand ("The Fury and the Inferno", *The Invincible Iron Man*, núm. 48, 1972). El cambio de paradigma resulta muy interesante: el villano no es ya intrínsecamente malo, sino que su tendencia criminal es fruto de la opresión social.

[120] Otro detalle relacionado con Hulk revela este cambio de mentalidad. En un cómic de *Rampaging Hulk*¸ Bruce Banner, ya adulto, está a punto de sufrir una agresión sexual por parte de dos jóvenes en unas duchas de un campamento del YMCA. La historia en *Rampaging Hulk*, núm. 23, 1980.

[121] Ésta es la base del muy recomendable libro de Costello: *Secret Identity Crisis. Comic Books and the Unmasking of Cold War America*, *op. cit.*, págs. 41 y ss, y sobre todo, 85 y ss.

[122] Así se ha percibido, por ejemplo, en la historia "Conquest", que si bien narra la conquista por parte de los españoles del imperio maya, parece ocultar una crítica a la invasión norteamericana de Corea. *Vid.* Field, Christopher B.: ""He was a living breathing human being": Harvey Kurtzman's war comics and the "yellow peril" in 1950s containment culture ", York, Chris / York, Rafiel, *Comic books and the Cold War, 1946-1962: essays on graphic treatment of communism, the code and social concerns*, McFarland, Jefferson, 2012, pág. 60.

[123] "Vengeance From Vietnam", *Amazing Spider-Man*, vol. 1, núm. 108 (1972).

[124] *Avengers*, núm. 112, 1973.

[125] Aun cuando la rivalidad tecnológica sigue estando en cierto modo presente. Así, la heroína soviética emplea un arma realizada con una aleación creada por los científicos comunistas "para rivalizar con el escudo del Capitán América". "Alone against the Defenders!", *The Incredible Hulk*, vol. 2, núm. 207 (1976).

[126] *The Incredible Hulk*, vol. 2, núm. 259, 1981.

[127] Parte de los integrantes de este grupo aparecieron por vez primera con el nombre de Supreme Soviets. "The Great Bear", *Captain America*, núm. 353 (1989).

[128] "The Great Bear", *Captain America*, núm. 353 (1989).

[129] *The Incredible Hulk*, vol. 2, núm. 196 (1975).

[130] *The Incredible Hulk*, vol. 2, núm. 206 (1976).

[131] Creada en 1987, la serie se ambientaba en unos Estados Unidos que habían quedado sometidos a la Unión Soviética, siguiendo la tónica de distopías ya referidas como la de "Is This Tomorrow". La serie fue criticada por algunos sectores de la prensa progresista, que le imputaron volver a la hostilidad anticomunista propia de la guerra fría. *Vid.* Schwartz: *Cold War Culture. Media and the Arts, 1945-1990*, *op. cit.*, pág. 8.

[132] "When Dalliance Was in Flower", *The Mighty Thor*, vol. 1, núm. 358 (1985). Varios ladrones pelean junto con el Hombre de Titanio desconociendo su verdadera identidad. Al percatarse de ésta se rebelan contra el villano ruso afirmando "¡Puede que seamos ladrones y criminales! ¡Pero, por los cielos, somos ladrones y criminales americanos!". Todo ello con la bandera estadounidense de fondo.

[133] "Independence Day", *The Ultimates*, vol. 2, núm. 13, 2007.

[134] "When the Commissar Commands", *The Avengers*, núm. 18, 1965, pág. 8. En tanto Mercurio y la Bruja Escarlata consideran que no deben irrumpir en territorio extranjero para evitar conflictos internacionales, Ojo de Halcón argumenta que los Vengadores ayudan a cualquier persona, sin importar su nacionalidad. No es difícil cohonestar esta idea con la política internacional intervencionista estadounidense y la imagen que Estados Unidos tiene de sí mismo de "líder del mundo libre". Por cierto que el mencionado cómic contiene otras claras alusiones despectivas al comunismo. Llegados al palacio donde reside el Comisario, la Bruja Escarlata se sorprende de su suntuosidad, frente a la miseria en la que vive el pueblo.

[135] "Elementary, Dear Avengers", *Avengers*, vol. 1, núm. 188 (octubre de 1979).

[136] La violencia es por lo general más impactante en esta línea Marvel, donde, aparte de viñetas mucho más sangrientas, se han retratado casos de antropofagia. El tratamiento del sexo también resulta mucho más explícito, con escenas de cierto contenido erótico (por ejemplo, entre Tony Stark y Natacha Maximoff), y por tratar temas tabú, como las relaciones incestuosas de los hermanos Pietro y Wanda, en *The Ultimates*.

[137] "The Axis of Evil", *The Ultimates*, vol. 2, núm. 10, 2006.

[138] Killjoy, Margaret (edit.): *Mythmakers and Lawbreakers. Anarchist Writers on Fiction. Part Three: Alan Moore*, AK Press, Oakland, 2009, págs. 41-58. Incluso los dibujos de Lloyd en *V de Vendetta* se han descrito como muy ligados a la estética revolucionaria de izquierdas. *Vid.* Vargas, Juan José: *Alan Moore. La autopsia del héroe*, Dolmen Editorial, Palma de Mallorca, 2010, pág. 93.

[139] Una cuestión interesante en *Miracleman* es el tratamiento de la bomba atómica. Si, como hemos visto con anterioridad, Superman recobraba la cordura merced a una detonación atómica, a Miracleman le sucede precisamente lo contrario: la explosión le priva de su memoria. No cabe duda del cambio de mentalidad: el cómic de Superman se ambienta en un momento en que los norteamericanos se jactaban de disponer en exclusividad de la bomba atómica, identificada con un fiel amigo que les servía de protección. La posterior visión de Alan Moore es, por supuesto, mucho más negativa.

[140] La respuesta a esta alternativa puede verse en la obra de Mark Millar *Red Son*, en la que se narra qué sucedería si Superman hubiese aterrizado en la Unión Soviética, en vez de hacerlo en Estados Unidos. La superioridad soviética, en este caso, obligaría a la CIA a contratar a Luthor para que elaborase superseres con los que oponerse a Superman. La escalada armamentística se convertiría, pues, en una escalada en la creación de supersoldados. *Superman: Red Son*, DC Comics, 2003. En otra aventura alternativa del hombre de acero se plantea la hipótesis de que Superman fuese recogido por el ejército norteamericano (y no por una familia) ganando la disputa al ejército soviético, que pretendía hacer lo propio. La presencia de Superman actuaría, según esta historia, como el detonante de que la Unión Soviética decidiese emplear el armamento nuclear, al sentirse amenazada por la presencia de Superman. *Superman*, vol. 38, núm. 300, 1976.

[141] *Watchmen*, núm. 2, págs. 14-15.

[142] Recuérdese que la invasión de Afganistán por la Unión Soviética tuvo lugar en 1979. En *Watchmen* sería la presencia disuasoria del Doctor Manhattan la que habría dilatado el acontecimiento hasta mediados de los años ochenta, en los que presuntamente se ambienta la historia.

[143] En la edición española creo que no se ha captado bien la esencia de este escrito al traducir el título como "Super-poderes y superpoderes". Creo que el juego de palabras es más acertado traducirlo como "Super poderes y las superpotencias", ya que ése es el objeto del escrito: analizar cómo las superpotencias (Estados Unidos y Rusia) cambian su relación recíproca por la presencia de un ser, el Dr. Manhattan, dotado de superpoderes.

[144] "Dr. Manhattan: Super-Powers and the superpowers", *Watchmen*, núm. 6, Apéndice, pág. III.

[145] A modo de ejemplo: Russell, Bertrand: "The Morality of `Hydrogen´ Politics (1954)", Bone, Andrew G., *Betrand Russell. Man's Peril, 1954-55, The Collected Works of Bertrand Russell, vol. 28*, Routledge, Londres, 2003, págs. 49-53.

[146] Pauling, Linus: *No more war!*, Dodd, Nueva York, 1958, *passim*.

[147] La idea de simular una invasión extraterrestre para unir a rusos y norteamericanos ya se había planteado en "The Architects of Fear", uno de los episodios de la serie televisiva *The Outer Limits*, emitido el 30 de septiembre de 1963.

[148] En el texto ficticio del personaje Hollis Mason, "Under the Hood", *Watchmen*, núm. 3, apéndice, pág. 11.

[149] La calificación de Adrian Veidt como "héroe de izquierdas" procedería de la revista ficticia *Nova Express* (*Watchmen*, núm. 11, apéndice). Sobre Veidt y su posible comunismo, *vid.* las reflexiones de Marín, Rafael: *W de Watchmen*, Dolmen Editorial, Palma de Mallorca, 2009, págs. 113 y 133.

[150] "Honor is like the Hawk: Sometimes it must go Hooded" (*New Frontiersman*), *Watchmen*, núm.8, apéndice. *Vid.* también la defensa de *Nova Express* negando esa imputación en *Watchmen*, núm. 8, pág. 12. En una imaginaria entrevista de la también ficticia revista *Nova Express* a Veidt, este último reconocía, además, que la revista fascista *New Frontiersman* le había tildado de "títere de Pekín" por sus viajes de juventud a China.

[151] Patterson: *Grand Expectations. The United States, 1945-1974*, *op. cit.*, págs. 369-374. Una paranoia que, en realidad, resultaba injustificada, ya que las cifras de delincuencia juvenil no avalaban la psicosis que se despertó en la sociedad norteamericana. En realidad, se trataba más de un cambio de comportamiento generacional que de conductas verdaderamente delictuales. *Vid.* Gilbert, James: *A Cycle of Outrage. America's Reaction to the Juvenile Delinquent in the 1950s*, Oxford University Press, Nueva York, 1986, en especial págs. 15-78.

[152] *Subcommittee to Investigate Juvenile Delinquency of the Committee on the Judiciary* (83th Congress). El subcomité, presidido por el senador de Tennessee Estes Kefauver (con claras aspiraciones presidenciales), celebró tres sesiones de comparecencias (21 y 22 de abril y 4 de junio de 1954). Para un relato de sus actividades véase Nyberg, Amy Kiste: *Seal of Approval: The History of the Comics Code*, University Press of Mississippi, Jackson, 1998, págs. 53-84.

[153] Costello, Matthew J.: *Secret Identity Crisis. Comic Books and the Unmasking of Cold War America*, *op. cit.*, pág. 51.

[154] Literalmente, "faros delanteros". Como es bien conocido, este calificativo se empleaba para aquellos cómics que solían representar a mujeres con pechos prominentes. Tal era el caso de varios de los cómics de la Fox Feature Syndicate, como *Phantom Lady*, *Rulah* y *Zegra*. El virtuosismo representando a bellas mujeres llegó a tener su propio calificativo como *good girl art*.

[155] Buena prueba de ello fue la acusación de que la película de Elia Kazan *Baby Doll* (1956) servía a intereses comunistas al fomentar la depravación moral. Acusación de la que Kazan intentó librarse sirviendo a los intereses de McCarthy en los bien conocidos procesos contra Hollywood.

[156] El caso más visible fue el de la obra maestra de John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, que había sido objeto de críticas desde su publicación en 1939 por promover, supuestamente, propaganda en contra del sistema capitalista y, por ende, a favor del marxismo. *Cfr.* Finan, Chris: *From the Palmer Raids to the Patriot Act : A History of the Fight for Free Speech in America*, Beacon Press, Boston, 2008, pág. 184.

[157] Keenan, George: *Long Telegram (to the Secretary of State) , op. cit.*, págs. 15 y 19; Hoover: *Masters of Deceit. The Story of Communism in America and How to Fight It*, *op. cit.*, pág. 116.

[158] Cle**n**denen, Richard, *Hearings before the Subcommittee to investigate juvenile delinquency of the Committee on the Judiciary. United States Senate. Eighty-Third Congress. Second Session pursuant to S. 190. April 21, 22, and June 4, 1954. Printed for the use of the Committee on the Judiciary*, Government Printing Office, Washington, 1954, págs. 58-59; Kefauver, Estes (21 de abril de 1954), *ibídem*, pág. 92.

[159] Hollaren, Judge: "Brain Washing: American Style", *Hearings before the Subcommittee to investigate juvenile delinquency of the Committee on the Judiciary. United States Senate. Eighty-Third Congress. Second Session pursuant to S. 190. April 21, 22, and June 4, 1954. Printed for the use of the Committee on the Judiciary*, Government Printing Office, Washington, 1954, pág. 35. En las propias sesiones del subcomité del Senado para investigar la delincuencia juvenil, Richard Clendenen (director ejecutivo del citado órgano) afirmó que algunos cómics contenían claramente propaganda comunista. *Vid. ibídem*, págs. 58-59.

[160] *Time Magazine*, 26 abril 1948.

[161] Véase el documento elaborado por la *Association of Comics Magazine Publishers* (New York, 18 marzo 1954), firmado por su presidente (Henry Edward Schultz) y reproducido en *Hearings before the Subcommittee to investigate juvenile delinquency of the Committee on the Judiciary. United States Senate. Eighty-Third Congress. Second Session pursuant to S. 190. April 21, 22, and June 4, 1954. Printed for the use of the Committee on the Judiciary*, *op. cit.*, págs. 60-61.

[162] Gaines, William M. (21 de abril de 1954), *ibídem*, pág. 108.

[163] *The Haunt of Fear*, núm. 26, 1954.

[164] Legman, Gershon: "The Psychopathology of the Comics", *Neurotica*, núm. 3, 1948, págs. 916 y ss. El texto de Legman sirvió como base para el capítulo de su libro *Love and Death: A study in Censorship* titulado "Not for Children" y en el que anticipaba muchos de los argumentos contra los cómics, y el presunto daño que ocasionaban a la infancia, que poco después emplearía Fredric Wertham. *Cfr.* Slade, Joseph W.: *Pornography and Sexual Representation. A reference guide*, Greenwood Publishing Group, Westport, 2001, págs. 934-935. Sobre Legman y su campaña contra los cómics, *vid.* Brottman, Mikita: *Funny Peculiar. Gershon Legman and the Psychopathology of Humour*, The Analytic Press, Nueva Jersey, 2004, en especial págs. 13 y ss.

[165] Groth, Gary / Decker, Dwight / White, Peppy; “An Interview with William M. Gaines”, *The Comics Journal*, 2010. Url: http://classic.tcj.com/interviews/an-interview-with-william-m-gaines-part-three-of-three/.

[166] Alaniz, Jos: *Comiks. Comic Art in Russia*, University Press of Mississippi, Jackson, 2010, pág. 68.

[167] Así lo reproduce Eckermann, quien señala que Goethe se sorprendió de la obra de Töpffer *Doctor Festus*, Carta de Eckermann (4 de enero de 1831), en *Conversations of Goethe with Eckermann and Soret, translated from the german for John Oxenford,* Smith, Elder and Co., Londres, 1850, vol. II, pág. 328.

[168] Sadoul, Georges: "Les origines de la presse pour enfants", *Enfance*, vol. 6, núm. 5, 1953, pág. 375. Sobre *Le Journal de Mickey* y su contraposición con la técnica narrativa tradicional en Francia *vid.* Grove, Laurence: "Mickey, Le Journal de Mickey and the Birth of the Popular BD", *Belphegor. Littérature populaire et cultura médiatique*, vol. 1, núm. 1, 2001, así como Grove, Laurence: *Text/Image Mosaics in French Culture. Emblems and Comic Strips*, Ashgate, Aldershot, 2005, págs. 76 y ss.

[169] Duhamel, Georges: *America the Menace: Scenes from the Life of the Future*, Houghton Mifflin Company, Nueva York, 1931. He manejado la edición francesa: *Scènes de la vie future*, Athème Fayard et Cie, París, 1934. De especial interés, por lo que entraña de crítica a los medios de ocio de masas, es el capítulo tercero, dedicado al cine (págs. 24-32). Sobre el antiamericanismo durante los años treinta en Francia *vid.* Duranton-Crabol, Anne-Marie: “De l’anti-américanisme en France vers 1930: la réception des *Scènes de la vie future*”, *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, núm. 1/2001 (nº 48-1), págs. 120-137 ; Seth D. Armus, *French Anti-Americanism. 1930-1948. Critical Moments in a Complex History,* Lexington Books, Plymouth, 2007, págs. 30 y ss.

[170] Committee, International Women's Day: *Lure of the "Comics"*, Farleigh Press Ltd., Watford, 1952, pág. 6.

[171] Alaniz, Jos: *Comiks. Comic Art in Russia*, *op. cit.*, págs. 33 y 69.

[172] Aaromvitch, Sam: "The American Threat to British Culture", *Arena*, vol. 2, núm. 8 (número especial: The U.S.A. Threat to British Culture), 1951, en especial págs. 4-5, 6-9, 13 y 16-18; Mauger, Peter: "Children's Reading", *Arena*, vol. 2, núm. 8 (idem), 1951, pág. 45; Mauger, Peter: "The Cult of Violence Persists", *Picture Post* (20-11-1954), pág. 17.

[173] Esta doble lectura de los *crime comics* la resalta con lucidez Cawelti, John G.: "Myths of Violence in American Popular Culture", *Critical Inquiry*, vol. 1, núm. 3, 1975, pág. 531.

[174] Orwell, George: "Magic and Sadism", *Leader Magazine* (July 21, 1945).

[175] Goulart, Ron: *The Adventurous Decade. Comic Strips in the Thirties*, Hermes Press, Neshannock, 2005, pág. 36.

[176] Firmado con el seudónimo de Monique Danja, “Commission Centrale de l’enfance: Tarzan et Superman, ennemis des gosses”, *Droit et liberté*, núm. 18, 15 décembre 1948, pág. 10.

[177] Citado por Alaniz, Jos: *Comiks. Comic Art in Russia*, *op. cit.*, pág. 69.

[178] Dorfman, Ariel / Mattelart, Armand: *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, Siglo XXI, Madrid, 1979 (12ª edición. Primera edición: 1972), págs. 57 y 67.

[179] Committee, International Women's Day: *Lure of the "Comics"*, *op. cit.*, págs. 3.

[180] Mauger, Peter: "Children's Reading", *op. cit.*, págs. 45-46; Committee, International Women's Day: *Lure of the "Comics"*, *op. cit.*, pág. 5.

[181] Sadoul, Georges: "Ce que lisent vos enfants", *Enfance*, vol. 6, núm. 5, 1953, págs. 40-47 ; Mauger, Peter: "Children's Reading", *op. cit.*, págs. 45-46.

[182] Orwell, George: "Riding Down From Bangor", *Tribune* (November 22, 1946), *op. cit.*

[183] Bettelheim, Bruno: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1994, pág. 27.

[184] Una biografía sucinta puede consultarse en Davis, Susan: "Wise Fools, Foolish Virgins, and Dirty Tricksters: Gershon Legman and American Folk Humor", *Voices. The Journal of New York Folklore*, núm. 34, 2008.

[185] Legman, Gershon: *Love and Death. A Study in Censorship*, Hacker Art Books, Nueva York, 1963 (primera edición, de 1949), pág. 32.

[186] *Ibid.*, pág. 42.

[187] *Ibid.*, pág. 35.

[188] *Ibid.*, págs. 37-38.

[189] *Capital Times*, 17 de septiembre de 1949, pág. 3.

[190] Así, por ejemplo, en el simposio titulado con el nombre del propio escrito de Legman (The Psychopatology of Comic Books) celebrado en Nueva York en marzo de 1948. *Oakland Tribune*, 28 de marzo de 1948, pág. 6.

[191] "Psychopathologie des comics", *Les Temps Modernes*, núm. 43, 1949, págs. 916 y ss.

[192] Citado por Alaniz, Jos: *Comiks. Comic Art in Russia*, *op. cit.*, pág. 69.

[193] Committee, International Women's Day: *Lure of the "Comics"*, *op. cit.*, pág. 5; Mauger, Peter: "Children's Reading", *op. cit.*, pág. 46.

[194] Dorfman, Ariel / Mattelart, Armand: *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, *op. cit.*, págs. 25 y 37.

[195] *Ibid.*, pág. 30.

[196] *Ibid.*, págs. 32 y 51. El papel infantil no lo representarían los personajes menores de edad, sino los salvajes de países subdesarrollados. *Ibíd..*, pág. 53.

[197] *Ibid.*, págs. 35 y 143.

[198] Wagner, Geoffrey: *Parade of pleasure. A Study of Popular Iconography in the U.S.A.*, Verschoyle, Londres, 1954, págs. 85-87, 90 y 91.

[199] Dorfman, Ariel / Mattelart, Armand: *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, *op. cit.*, pág. 12.

[200] En 1984 y 1991. La edición en inglés cuenta con un prefacio de los autores, una introducción del traductor (David Kunzle) y un interesante apéndice ("Donald Duck vs. Chilean Socialism: a fair use exchange") a cargo de John Shelton Lawrence que contextualiza la obra. He manejado la siguiente edición: Dorfman, Ariel / Mattelart, Armand: *How to Read Donald Duck. Imperislist Ideology in the Disney Comic*, International General, Nueva York, 1991, *passim*.

[201] Dorfman, Ariel / Mattelart, Armand: *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, *op. cit.*, pág. 29.

[202] Como muestra del carácter antidemocrático de estos cómics, los autores describían una historieta en la que unos manifestantes pacifistas dejan sus pancartas al ser tentados por el pato Donald para que tomen una limonada, algo que se aprestan a hacer en desorden. Parece claro que la lectura subyacente sería la venalidad del pacifismo y la hipocresía de sus planteamientos. *Ibid.*, págs. 72 y 147.

[203] *Ibid.*, pág. 151.

[204] *Ibid.*, págs. 83, 85 y 88.

[205] Kruschef, Nikita: *Kruschef Recuerda*, Prensa Española-Santillana, Madrid, 1970, pág. 521

[206] Dorfman, Ariel / Mattelart, Armand: *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, *op. cit.*, págs. 87 y 88.

[207] Ibid., págs. 77, 89, 90 y 99.

[208] Ibid., págs. 77, 94-95.

[209] Ibid., págs. 26-27.

[210] Ibid., págs. 90 y 92.

[211] Ibid., pág. 57.

[212] Ibid., págs. 65-68 y 77.

[213] Orwell, George: "As I Please", *Tribune* (December 27, 1946).

[214] Ory, Pascal: "Mickey go home! La désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950)", *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, núm. 4, 1984, pág. 80. Idéntica afirmación en Poulain, Martine: "Protéger la jeunesse française des publications malsaines. La loi du 16 juillet 1949", *Présence francophone*, núm. 51, 1997, pág. 49, donde se puede encontrar un resumen de la gestación de la ley de 1949. Igualmente *vid.* Rioux, Jean-Pierre: "L'ardent contexte", Crépin, Thierry / Groensteen, Thierry, *On tue à chaque page ! La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Éditions du Temps, París, 1999, págs. 63-66. Sobre el antiamericanismo del Partido Comunista Francés en la posguerra, Kuisel, Richard: *Seducting the French. The dilemma of Americanization*, University of California Press, Berkeley / Los Ángeles, 1993, págs. 37 y ss.

[215] Crépin, Thierry: "Vingt ans de protectionnisme français", *Le collectionneru de bandes dessinées*, núm. 80, 1996, págs. 26 y ss. Como ejemplo de la época véase Bellet, M.: "Problème de la presse enfantine, problème international", *Enfance*, vol. 6, 5, 1953, págs. 423 y ss.

[216] *Proposition de loi portant statut de la presse enfantine.* Journal Officiel, Documents Parlementaires, 20 de mayo de 1947, págs. 983-984.

[217] Acuerdo destinado a facilitar la circulación internacional de materiales audiovisuales de carácter educativo, científico y cultural, con protocolo de firma y modelo de certificado establecido en el artículo IV del Acuerdo 1948 (Beirut, 10 de diciembre de 1948).

[218] Suzanne Girault, *Journal Officiel*, *Débats Parlementaires*, Conseil de la République, 26-02-1948, pág. 486.

[219] Jean Primet, *Journal Officiel*, *Débats Parlementaires*, Conseil de la République, 4-03-1948, pág. 549 ; René Thuillier, *Journal Officiel*, *Débats Parlementaires*, Assemblée Nationale, 2-07-1949, págs. 4102-4103.

[220] *Journal Officiel. Débats Parlementaires*, Assemblée Nationale, 21-02-1949, pág. 92.

[221] *Vid.* Crépin, Thierry: "Le comité de défense de la littérature et de la presse pour la jeunesse : les communistes et la presse enfantine dans la guerre froide", *Libraries and Culture*, vol. 36, núm. 1, 2001, págs. 131-142.

[222] El grupo comunista volvería a intentar restringir las importaciones extranjeras a través de la proposición de ley número 7744, denominada como "proposition Deixonne" (4 de julio de 1949), que fue rechazada por el Consejo de la República. *Vid.* los textos de las propuestas en Anexos 4A y 4B de *Enfance*, vol. 6, núm. 5, 1953, págs. 504-508.

[223] En 1954 se añadiría también la prohibición de publicaciones que inspirasen a la juventud prejuicios étnicos. Ley nº 54-1.198, du 29 novémbre 1954, modifiant les articles 2 et 16 de la loi nº 49-956 du 16 juillet 1949 sur les

publications destinées à la jeunesse (JORF 1er décembre 1954, pág. 11.215). La ley de 9 de julio de 2010 vetaría también las publicaciones que indujeran a prejuicios sexistas (art. 27). LOI n° 2010-769, du 9 juillet 2010, relative aux violences faites spécifiquement aux femmes, aux violences au sein des couples et aux incidences de ces dernières sur les enfants (JORF n° 0158, du 10 juillet 2010, page 12.762).

[224] Se reputaba como autores principales del delito a los directores o editores de la revista. En defecto de éstos, la autoría se imputaba a los autores, impresores y distribuidores. Además, en caso de que el autor no se tuviese como autor principal, sería imputado siempre como cómplice (art. 11).

[225] A este respecto me remito al análisis ya realizado en Fernández Sarasola, Ignacio: "Las lecturas peligrosas. Bandees dessinées, libertad de prensa y derechos de los menores en Francia (1930-1960)", *Derechos y Libertades*, 26, 2012, págs. 251-258; Fernández Sarasola, Ignacio: "Tutela de los menores de edad y libertad de prensa en Francia. El caso de las bandes dessinées", *Çédille. Revista de estudios franceses*, 8, 2012, págs. 117-123.

[226] *Vid.* Springhall, John: "Horror comics: the nasties of the 1950s", *History Today*, vol. 44, núm. 7, 1994, págs. 10-13. No obstante, quien más ha insistido en la participación de miembros del Communist Party of Great Britain en la campaña anticómic ha sido Barker, Martin: *A Haunt of Fears: the Strange History of the British Horror Comics Campaign*, University Press of Mississippi, Jackson, Londres, 1992, en especial págs. 20-35. Salvando esta obra, la implicación del Communist Party of Great Britain en la citada campaña, y su vinculación con la idea de "cultura nacional" todavía se encuentra pendiente de mayor estudio. Eley, Geoff: "From Cultures of Militancy to the Politics of Culture: Writing the History of British Communism", *Science and Society*, vol. 61, núm. 1, 1997, pág. 127.

[227] Mauger, Peter: "Should US Comics Be Banned?", *Picture Post* (May 17, 1952), págs. 33-35. El propio Mauger reconocía en el artículo su pertenencia al Communist Party of Great Britain. Sobre la implicación de este partido político en la campaña anticómic *vid.* Barker: *A Haunt of Fears: the Strange History of the British Horror Comics Campaign*, *op. cit.*, págs. 20 y ss.

[228] La proximidad del Communist Party of Great Britain a estos grupos podría entenderse si se sostiene, como hace algún autor, que su postura frente a los "American-style comics" fue conservadora. Parsons, Steve: "British Communist Party School Teachers in the 1940s and 1950s", *Science and Society*, vol. 61, núm. 1, 1997, pág. 58. Sin embargo, si esta postura se ve como una manifestación del antiamericanismo propio de la guerra fría, como sostiene Barker, no parece muy preciso tildarla de "conservadora". La coincidencia del Communist Party of Great Britaincon otros grupos políticamente distantes no era sino el resultado de un interés común, aunque los argumentos que empleaban para atacar a los cómics norteamericanos no resultaban siempre coincidentes; así, las acusaciones de "fascismo" o de promover el modo de vida norteamericano, propias de los ataques comunistas, no se hallan presentes en otros grupos de presión.

[229] Esta agrupación nació a raíz de una conferencia organizada en mayo de 1953 por Yudkin en el Beaver Hall de Londres para coordinar una campaña contra los cómics. Los objetivos del Comics Campaign Councilserían dar a conocer los peligros que encerraban los cómics, desalentar su producción y distribución e incentivar la elaboración de literatura más adecuada para menores de edad. *Vid.* Barker: *A Haunt of Fears: the Strange History of the British Horror Comics Campaign*, *op. cit.*, págs. 12-13.

[230] Pumphrey, director de escuela de educación primaria en el condado de Sussex, había iniciado por su cuenta una batalla contra los cómics tras la lectura de un ejemplar de *Eerie* (1947). Su incorporación al Comics Campaign Council fue iniciativa del comunista Simon Yudkin. Barker, Martin: "Getting a Conviction: Or, How the British Horror Comics Campaign Only Just Succeeded", Lent, John A., *Pulp Demons. International Dimensions of the Postwar Anti-Comics Campaign*, Associated University Press, Cranbury, 1999, págs. 71-72.

[231] En este punto me remito a Barker: *A Haunt of Fears: the Strange History of the British Horror Comics Campaign*, *op. cit.*, que es quien ha mostrado con mayor agudeza esta cuestión política de la campaña anticómic y, muy en particular, el protagonismo del Communist Party of Great Britain.

[232] La exposición salió a colación en varias ocasiones durante los debates parlamentarios. *Vid.*,por ejemplo,

Barnett Janner, *House of Commons* (18-11-1954), vol. 533, col. 548; sir Hugh Munro-Lucas-Tooth, *House of Commons* (22-11-1954), vol. 533, col. 1019; Gwilym Lloyd George, *House of Commons* (22-02-1955), vol. 537, col. 1072; Hugh Linstead, House of Commons (22-02-1955), vol. 537, col. 1099; Barnett Janner, House of Commons (22-02-1955), vol. 537, col. 1168; Charles Royle, *ibídem*, col. 1168.

[233] Maurice Edelman (Coventry North), *House of Commons* (17-07-1952), vol. 503, col. 2334; sir John Crowder (Finchley), *House of Commons* (31-01-1952), vol. 495, col. 339; sir Barnett Stross (Stoke-on-Trent Central), *House of Commons* (21-10-1954), vol. 531, col. 1376. Jon Rankin (Glasgow Tradeston), *House of Commons* (28-10-1954), vol. 531, col. 2111. George Chetwynd, Jon Rankin, Malcolm Marcpherson y Samuel Silverman, *House of Commons* (2-11-1954), vol. 532, cols. 204 y 205. Ya en 1950 se había insinuado esta posibilidad, refiriéndose a las *comic strips* norteamericanas. Emrys Hughes, *House of Commons* (19-10-1950), vol. 478, col. 2208.

[234] Holbrook, David: *Creativity and Popular Culture*, Associated University Press, Cranbury, 1994, pág. 22. Dicha federación llegó a dirigirse al Gobierno solicitando medidas restrictivas contra los cómics; petición que trajo consigo una pregunta parlamentaria, en el mismo sentido, del diputado George Oliver, *House of Commons* (18-11-1954), vol. 533, col. 548.

[235] *Horror Comics. Memorandum by the Secretary of State for the Home Department, the Secretary of State for Scotland and the Minister of Education* (25 de noviembre de 1954), Secret C. (54) 359. The National Archives (CAB/129/72). En la defensa del proyecto de ley, Gwilym Lloyd George encomió la tarea de la National Union of Teachers y llegó a asumir la imposibilidad de que los padres y educadores pudieran erradicar, por sí solos y sin medidas legislativas, el problema de los cómics. *House of Commons* (22-02-1955), vol. 537, col. 1072.

[236] *Horror Comics. Memorandum by the Attorney-General* (1 de diciembre de 1954). Secret C. (54) 372). The National Archives (CAB/129/72).

[237] Así consta en: *Horror Comics. Memorandum by the Secretary of State for the Home Department and Minister for Welsh Affairs*. (24 de enero de 1955). Secret C. (55) 23. The National Archives (CAB/129/73).

[238] Draft of a Bill to prevent the dissemination of certain pictorial publications harmful to children and young persons, 20th January, 1955, *The National Archives*, CAB/129/73. El texto está acompañado por un breve memorandodel secretario de Estado, fechado el 22 de enero de 1955.

CITA DE ESTE DOCUMENTO / CITATION:

IGNACIO FERNANDEZ (2012): "MIEDO ROJO! LAS TENSIONES ENTRE EL CÓMIC ESTADOUNIDENSE Y EL COMUNISMO" en TEBEOSFERA 2ª EPOCA 10, GIJON : TEBEOSFERA. Consultado el día 25-X-2012, disponible en línea en:

http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/miedo_rojo_las_tensiones_entre_el_comic_estadounidense_y_el_comunismo.html