

EL ARQUETIPO FEMENINO EN *TERRY Y LOS PIRATAS*

Francisco Sáez de Adana Herrero

(Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España)

(Universidad de Alcalá. Instituto Franklin de Estudios Norteamericanos.

Alcalá de Henares, España)

kiko.saez@uah.es

María Abellán Hernández

(Universidad de Murcia. Departamento de Bellas Artes. Murcia, España)

abellanhdez@gmail.com

Fecha de recepción: 18-8-2017 / Fecha de aceptación: 15-12-2017

RESUMEN:

Este artículo analiza los personajes femeninos principales de la serie de tiras de prensa *Terry y los piratas* de Milton Caniff, desde el punto de vista de su asimilación con los arquetipos femeninos del cine clásico, fundamentalmente de los años 30 y 40 del siglo XX. Se realiza una introducción comentando las características de la serie y los objetivos del artículo y se divide el artículo en cuatro secciones correspondientes a los cuatro arquetipos femeninos analizados por Nuria Bou en su libro *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Cada uno de esos arquetipos corresponderá a un personaje femenino importante de la obra de Caniff, al menos durante un periodo significativo de los doce años que estuvo al frente de la serie entre 1934 y 1946. Se trata de un análisis de la relación entre el cine y el cómic clásico, aspecto poco tratado en la literatura, desde una perspectiva de género.

Palabras clave: tiras de prensa; Milton Caniff; *Terry y los piratas*; *femme fatale*; *southern belle*; virgen pasional; madre benefactora.

ABSTRACT:

This paper analyses the main female characters of the newspaper comic strip *Terry and the Pirates* by Milton Caniff, from the point of view of their

assimilation with the female archetypes of classic cinema, mainly from the 30s and 40s of the 20th century. Initially, the introduction comments the features of the series and the objectives of the article. Then, the paper is divided into four sections corresponding to the four feminine archetypes analysed by Nuria Bou in his book *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Each of these archetypes correspond to an important female character of Caniff's work, at least during a significant period during the twelve years that he was the artist of series, between 1934 and 1946. This is an analysis of the relationship between the classic cinema and the classic comic strip, an aspect that has not been considered in the literature, from a gender perspective.

Keywords: comic strips; Milton Caniff; *Terry and the Pirates*; *femme fatale*; *southern belle*; passionate virgin; benefactor mother.

INTRODUCCIÓN

Terry y los piratas es una tira de prensa creada en 1934 por Milton Caniff, quien fue contratado por el *New York Daily News* para crear una nueva serie de aventuras para el *Chicago Tribune New York News Syndicate*. La idea de la serie era del director de dicha agencia de noticias, el capitán Joseph M. Patterson, que quería una historia de aventuras situada en el misterioso oriente, que incluyera todos los elementos que la hicieran atractiva para todos los públicos: un personaje joven en busca de aventuras, un héroe atractivo que sirviera como contrapunto para las escenas de acción donde el desempeño físico fuera importante, un personaje que realizara la función de elemento cómico de la tira, la presencia de mujeres de enorme belleza y sensualidad y, finalmente, los piratas como villanos que sirvieran como desencadenantes del leitmotiv principal de la obra, la aventura. Con todos estos elementos la primera tira diaria de la serie se publica el 22 de octubre de 1934 y la primera página dominical el 9 de diciembre del mismo año, iniciando una andadura que continuaría hasta diciembre de 1946, momento en que Caniff abandona la

serie, fundamentalmente porque no ostentaba la propiedad de los personajes que pertenecían al *syndicate*. A la hora de afrontar el trabajo de Milton Caniff en la serie muchos autores (Astor, 1988; Fornaroli, 1988; Harvey, 2007) han mencionado su relación con el cine clásico, sobre todo, en referencia al uso de un movimiento de "cámara" a la hora de narrar su historia, inspirado en la manera de encuadrar de los directores clásicos. En menor medida, dicha afirmación se ha extendido a algunos de sus argumentos.

Sin embargo, poco se ha dicho de la relación de sus personajes con los arquetipos de dicho cine. Por otro lado, uno de los éxitos de la serie fue la amplia galería de personajes femeninos que Caniff fue introduciendo en los doce años que estuvo al frente de la tira. El objetivo de este artículo es, por tanto, analizar algunos de los personajes más importantes de la serie y ver cómo se enmarcan en los principales arquetipos femeninos del cine de los años 30 y 40. En este aspecto, es fundamental el trabajo de Nuria Bou en su obra *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood* (2006), donde divide los personajes femeninos de dicha época en cuatro arquetipos básicos y los emparenta con las figuras femeninas del panteón griego. Siguiendo dicho análisis, se trata de mostrar los elementos que permiten relacionar algunos de los personajes femeninos más importantes de *Terry y los piratas* con la clasificación arquetípica que propone Bou. Otra fuente importante es la correspondencia que el autor recibía de sus lectores, algunos de ellos muy ilustres como se verá. Dicha correspondencia se conserva en el archivo personal de Milton Caniff que el autor donó antes de su muerte a *The Billy Ireland Cartoon Library & Museum* de *Ohio State University*. Dicho archivo se ha consultado para la realización de este trabajo.

Dado que, como se ha comentado, la presencia de Caniff en la serie se extendió durante los doce primeros años de la misma, la cantidad de personajes femeninos que desarrolló el autor es enorme. Por ese motivo, se han seleccionado alguno de los más significativos, para no alargar en exceso el análisis. Por otro lado, la larga duración de la tira y su carácter ejemplar dentro de la serialidad contemporánea, hace que muchos

personajes tuvieran apariciones y desapariciones en la historia y sufrieran una evolución a lo largo de la misma. Eso hace que, en algunos momentos, pudiera evolucionar de un arquetipo a otro como consecuencia del desarrollo sufrido por las vivencias narradas. Hay que considerar que el carácter de serialidad infinita de las tiras de prensa supone estrategias narrativas y de caracterización de personajes distintas de las de una película. Por eso, para cada uno de los personajes analizados se considerará el arquetipo que representan en algún momento de sus apariciones en la serie, por su interés en su relación con las figuras femeninas del cine clásico.

BURMA: LA FEMME FATALE

Posiblemente dentro de todas las mujeres de la obra de Caniff, las que más han trascendido en el imaginario son dos: Burma y Dragon Lady. Es innegable que las dos responden al estereotipo de *femme fatale*. De hecho Dragon Lady se inspira inicialmente en Joan Crawford que como dice Nuria Bou en "la primera secuencia de Mujeres (..), en el papel de *femme fatale*, es representada con la peligrosidad de un leopardo" (2006: 14). Sin embargo, como se ha comentado en la introducción, muchos de los personajes de Caniff, incluyendo sus mujeres, sufren cambios y evoluciones a lo largo de los doce años en que el autor desarrolló la serie. Por eso, en este artículo dentro de esta evolución ya comentada se considera que tiene mucha más importancia el papel de Dragon Lady como líder de la resistencia china contra el invasor japonés que responderá a otro de los estereotipos del cine clásico como se verá en la próxima sección.

Sin embargo, el personaje que corresponde casi durante toda su trayectoria al estereotipo de *femme fatale* es Burma. José Antonio Hurtado define la *femme fatale* en su libro *Cine "negro". Cine de género* como un cúmulo de peligros que, sin embargo, lejos de producir rechazo, no anulan en absoluto su atractivo. La descripción de Hurtado de este arquetipo de mujer señala el carácter físico y corpóreo de la identidad de este tipo de personajes:

Su sensualidad, peligrosidad, agresividad, provienen, en gran parte, de su sola presencia física, de la estilización de su cuerpo: sus

largos cabellos, rostros afilados, rasgos muy marcados (pómulos), cuerpos esbeltos, delgados... cubiertos con vestidos largos, ceñidos, ajustados, que alargan y estilizan su figura. Vestidos blancos/negros... Aspecto felino, presencia animal: pantera preparada para saltar; gata a punto de arañar... (1986: 62)

La estereotipia icónica de la *femme fatale* se ha ido insertando en un discurso visual dominante que ha construido su identidad basándose sus posibilidades como objeto de escopofilia, es decir, como objeto de deseo para quien la contempla. Burma es una rubia misteriosa y apasionada cuyos rasgos corresponden con los de la actriz Marlene Dietrich, lo cual ya indica cuáles eran las intenciones de Caniff a la hora de crear el personaje. Todos los elementos que Nuria Bou utiliza para identificar a la *femme fatale* del cine clásico y, más concretamente, del cine negro con el mito de Pandora están presentes en Burma. Burma al igual que Pandora “introduce la sexualidad entre los mortales” (2006: 20) o, más concretamente, la introduce entre los personajes de la serie, ya que es uno de los primeros personajes femeninos fuertes que aparece en la misma y, no casualmente, con una fuerte carga sexual. Pero también lo introduce entre los lectores. Los cómics de prensa habían nacido inicialmente en los suplementos a color de los periódicos supuestamente dirigidos al público infantil. Sin embargo, desde muy pronto, los editores fueron conscientes de que el público adulto también quedaba fascinado por las historias de los personajes de dicho suplemento, lo que fue una de las causas del comienzo de la publicación de cómics a diario, en forma de tiras en blanco y negro. Hay que tener en cuenta que, en muchas ocasiones, los días laborables el padre de familia leía el periódico en su camino al trabajo y, cuando regresaba a casa, ya era tarde para que los niños tuvieran acceso al mismo. Por eso, las tiras diarias permitían un tono en las historias que, aunque no fuera demasiado explícito, no tenía por qué ser familiar. Caniff era consciente de esto “Dibuja siempre para el tío que paga por el periódico. Los niños nunca lo ven si al viejo no le gusta lo suficiente para llevarlo a casa” (1937: 6). Uno de los elementos en los que es pionero en su búsqueda de mantener enganchado al lector adulto, es en la introducción de la sexualidad en sus personajes. Y para ello personajes como Burma son fundamentales. La reacción de varios

de esos lectores respecto al personaje evidencia esta idea. Así en 1936, la tripulación del equipo de remo de Harvard pidió, en un telegrama, una ilustración de Burma como talismán para su equipo a lo que Caniff respondió con un dibujo de Burma semidesnuda. Burma (aunque también ocurrirá con Dragon Lady) aparece como epítome de lo que Laura Mulvey definía como "miradabilidad" [looked-at-ness] (Mulvey, 2001: 370). Las peticiones de dibujos de Burma en poses atrevidas se cuentan por cientos en el archivo de Caniff. Hay también cartas como la recibida el 14 de mayo de 1939, enviada por un lector de Nueva York que escribió "mi mujer, mis dos hijos y mi cuenta de banco son las únicas cosas que superan en mis afectos a la esplendorosa Burma", o algunas más explícitas unos años después en 1945, cuando Terry ha crecido y se reencuentra con Burma que dicen "¡Es un bombón! ¡Lo que daría por estar a solas con ella como Terry!". Retomando la propuesta de Mulvey, Burma encajaría en el esquema de exhibición que la autora defendió en "Placer visual y cine narrativo" a principios de los años 70, cuando exponía que

Tradicionalmente, la exhibición de la mujer ha funcionado en dos niveles diferentes: como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla y como objeto erótico para el espectador que se encuentra entre el público, con una tensión variable entre las miradas de cada lado de la pantalla. (2001: 371)

En la construcción clásica de la *femme fatale*, la mujer utiliza ardides para protegerse y promocionar. Se vale de sus atributos físicos para conseguir embaucar y conseguir lo que desea o salir ilesa de situaciones peliagudas. Desde el principio, al igual que Pandora, Burma "es sensual y peligrosa, inteligente y embustera, arquetipo de la feminidad dual, ambigua y temeraria que seduce y destruye a los hombres" (Bou, 2006: 20). La imagen de la Bella Atroz es previa a la construcción del arquetipo fílmico de la mujer fatal aparecida en el cine clásico. De ahí que, en la ideación de su iconografía, las bellas fatales de los años 30, 40 y 50 se suelen nutrir de las representaciones visuales de muchas obras plásticas de finales del XIX, donde la presentación de este tipo de mujer era muy prolija. En este sentido, Erika Bornay ha destacado la importancia del cabello, así como el adorno de joyas y opulencia, rasgos de los que casi todas las fatales hacen

alarde, como elemento de seducción (1994: 56-68). Cuando conocemos a Burma está viviendo con el Capitán Judas en una isla donde sólo están ellos dos y sus sirvientes y, donde colabora con él, en una trama de tráfico de piedras preciosas. Sabemos poco de su pasado, pero lo poco que dice parece indicar que ha tenido una vida dura en los Estados Unidos, con diferentes altibajos, ya que le dice a Judas en la tira del 8 de abril de 1936 "sólo porque estaba hundida cuando te conocí no significa que no haya disfrutado de grandes cosas". Este patrón se repetirá en, prácticamente, todas la apariciones de Burma en la serie. Siempre está junto a un hombre que utiliza para conseguir sus planes. Esto, evidentemente, que hoy en día no escandaliza a nadie fue una revolución en su momento. Una mujer en un cómic de prensa que vivía a lo largo de su vida con diferentes hombres era algo nunca visto como muestra la reacción de Robert R. McCormick, editor del *Chicago Tribune*, uno de los periódicos que publicaba la tira cuando Burma reaparece junto con un soldado alemán, Kiel, McCormick comentó a su primo alarmado "¡Burma está viviendo con ese hombre!" (Harvey, 2007: 223). Sin embargo, el éxito de la serie hizo que ninguno de esos elementos se tocara.

Es interesante en este análisis del papel de la *femme fatale*, que, de nuevo de acuerdo a Bou, es un símbolo representativo del régimen nocturno siguiendo las teorías de Gilbert Durand, ver cómo se enfrenta a los personajes masculinos protagonistas de la serie que, simbolizan el prototipo de héroe solar o representante del régimen diurno. Burma mantendrá una relación similar con ambos protagonistas, al comienzo con Pat Ryan y, posteriormente, cuando éste entra en la edad adulta, con Terry. Burma, como miembro de ese régimen nocturno, se siente atraída por su opuesto e, incluso, en ocasiones parece que cae subyugada por él (Figura 1). Sin embargo, siempre antepone sus intereses a sus posibles sentimientos si estos existen más allá de una atracción por un opuesto cuyo dominio siempre le proporcionará beneficios. Todas estas concesiones a la posible dominación del héroe siempre esconden alguna intención oculta cuyo objetivo es el dominio. En todas las apariciones de Burma sigue siempre uno de los principios de su arquetipo y "empieza a maniobrar para hacerse con un sitio en el poder". El mejor ejemplo de esta búsqueda de poder es,

en una de las primeras apariciones de Burma y en una donde su participación en la serie es más importante, en las tiras que van del 4 de mayo al 27 de junio de 1936. Tras los acontecimientos con el Capitán Judas y su tráfico de joyas ya comentado y una serie de peripecias muy largas para contar aquí, el grupo de encuentra encerrado en la casa del matrimonio Wingate. Pat Ryan quiere entregar las joyas a las autoridades. La reacción de Burma no se hace esperar. Para buscar aliados trata de vampirizar, con bastante éxito, a Stan Wingate, sin importar el daño que le causa a su esposa, típico ejemplo de la mujer amante de su hogar que esconde su belleza, completamente antagónica a lo que es Burma como representación pandórica del arquetipo de la *femme fatale*.



FIGURA 1. Página dominical del 15 de diciembre de 1946 donde Burma parece sucumbir a los encantos de Terry Lee. Fuente: Terry y los piratas de Milton Caniff

Otro hecho significativo de la concepción de Burma como *femme fatale* se muestra al comienzo de la intervención de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. El ejército estadounidense encarga a Caniff una tira para ser publicada en las revistas que se distribuían entre los soldados en el frente. La idea es utilizar la sexualidad de las mujeres de Caniff para elevar la moral de las tropas. Caniff crea una serie de humor donde el

leitmotiv es la reacción de los soldados ante una mujer con un extraordinario atractivo sexual que no le importa utilizarlo para volver locos a los hombres. Esta premisa básica le servirá como justificación para mostrar a su personaje en situaciones donde aparezca prácticamente desnuda. La idea es mostrar que "el conflicto bélico facilitó que un tipo de feminidades, las que aspiraban a poseer algo más que un hogar ordenado, pudieran emprender una nueva vida: mujeres (que) no dudan en retomar los hábitos pasados de una figuración vampiresca propia de los inicios del cinematógrafo para convertirse en deslumbrantes diosas dueñas de circulares pistas de baile" (Bou, 2006: 24). Pues bien, cuando Caniff tiene que crear una tira siguiendo esta idea, no duda en escoger a Burma como su protagonista. Sin embargo, tras la decimocuarta tira, problemas de derechos hace que el autor tenga que sustituir a Burma por Miss Lace, un personaje creado específicamente para esta serie. Sin embargo, esta primera elección de Burma ejemplifica la concepción que el lector tenía en esa época del personaje como arquetipo de *femme fatale*.

DRAGON LADY: LA SOUTHERN BELLE

La mayor parte de los análisis que se han realizado sobre la figura de Dragon Lady (Astor, 1988; Hayward, 1997; Prasso, 2005) la equiparan con Burma en su carácter de *femme fatale* ante la que los hombres caen rendidos. Y en parte se debe a que Dragon Lady, obedece a la misma estereotipia visual que Burma sólo que con el cabello oscuro y los ojos rasgados. La idea de la *vamp*, de figura serpentinata y ajustado ropaje largo y sensual, responde perfectamente a la iconografía clásica de la mujer fatal. Es cierto, que en la recepción de los lectores esta imagen sexual era muy importante, incluso en ciertos aspectos superior a la de Burma (quizá por el exotismo de Dragon Lady presentada como belleza asiática), como prueban las cartas conservadas en el archivo de Caniff, donde se suceden peticiones de dibujos del personaje en poses de elevado erotismo con algunos remitentes tan famosos como John Steinbeck, Orson Welles o Joseph Cotten. También se ha hecho hincapié en la figura de Dragon Lady como estereotipo del villano oriental, tan presente en la ficción contemporánea a *Terry y los piratas* y heredero de la figura arquetípica de

Fu Manchu (Ma, 2000). Sin embargo, en estos cambios evolutivos que los personajes de Caniff sufren a lo largo de su estancia en la serie, el arquetipo del cine femenino del cine clásico norteamericano que es más interesante en la trayectoria de un personaje como Dragon Lady es el de la *southern belle*. Y tiene un gran interés porque aparecen los elementos propios de ese arquetipo, trasladados del territorio sureño norteamericano al territorio chino invadido por el ejército japonés durante la segunda guerra chino-japonesa.

Contemos un poco la historia. Caniff que había empezado su historia como una tira más de aventuras en un territorio exótico, fue poco a poco transformándola en una crónica de la realidad en China en esa época (Saez de Adana, 2016). Por ese motivo, la invasión de China por parte de Japón en 1937 supuso la llegada de la guerra a *Terry y los piratas*. Caniff introdujo unos nuevos piratas en su tira, en forma de villanos que tomaban ventaja de la situación de conflicto. Aunque Caniff estaba implicado en una trama que incluía a Normandie Drake y a Tony Sandhurst que se comentará en la sección dedicada al personaje de Normandie Drake, no perdió el tiempo en conectar esa trama con el conflicto bélico. Tan pronto como el 9 de noviembre de 1937 mencionó "actividades militares en el oriente". El 18 de noviembre, los lectores se dieron cuenta que los señores de la guerra estaban beneficiándose de la situación cuando Caniff deja que el lector descubra las actividades del Capitán Judas ya comentadas en la sección anterior. Este personaje se encargaba de hundir barcos para obtener el oro con esta filosofía: "el mundo es un alboroto tal que el país cuyo barco es hundido culpa al país con el que está enfrentado". Esta inmediatez en su papel de cronista continuó durante toda la contienda. En 1938 los lectores descubrieron que el villano Klang estaba beneficiándose de los habitantes de las ciudades mientras sus hombres habían ido a la guerra, siguiendo los hechos de la ocupación por parte de los japoneses de Nanking, una de las ciudades más importantes, en diciembre de 1937.

El 2 de abril de 1938, Caniff se hace eco de la resistencia del pueblo chino, y comienza a mencionar a los invasores y, al día siguiente lanza al personaje de Dragon Lady en su cruzada contra ellos. El personaje hasta

ese momento había sido una "reina pirata" solamente preocupada por aumentar su riqueza y, sin embargo, ante la invasión japonesa se transforma en la líder de la resistencia en una historia que transcurrirá en la tira entre el 28 de marzo de 1938 y el 4 de noviembre de 1939. Aunque en alguna ocasión Dragon Lady trata de justificar su actitud diciendo que los japoneses están impidiendo su labor como pirata y que sólo está velando por sus intereses, realmente la actitud del personaje se puede emparentar con el de otras luchadoras chinas por la libertad de la época como KangKe-ching o Tsai Chang recogidas en la obra de un periodista como Edgar Snow que Caniff utilizaba para documentarse de la realidad de China (Saez de Adana, 2016) o, de otras nacionalidades, como es el caso de la Pasionaria en la Guerra Civil Española con la que Javier Coma establece un paralelismo (1988: 60-64).

Nuria Bou compara a la *southern belle* del cine clásico con la diosa Atenea siguiendo a Hesíodo que "asegura que es la diosa más valerosa (...) potente, tumultuaria, que guía a los ejércitos, es indómita, venerada y gusta de los bélicos clamores, los combates y las batallas" (2006: 47). No en vano Atenea había nacido de la cabeza de Zeus, que había devorado a su madre Metis ante el temor de ser derrocado por su vástago. En este punto, el mito de Atenea podría conectar con la lógica literaria clásica de la belleza sureña ya que, según Kathryn L. Seidel, "ella [la *southern belle*] es huérfana de madre, joven y exuberante " (2012: 87). A diferencia de la *femme fatale* la *southern belle*, posee atributos que la hacen destacar más allá de la belleza física. De hecho, siguiendo a Seidel, la belleza de la *southern belle* no se debe a una hermosura virtuosa sino a su capacidad para cautivar y encandilar y es por eso que deviene en atractiva. Durante todo el episodio de la participación de Dragon Lady en la guerra chino-japonesa que, como se ha comentado, dura nada menos que veinte meses, todos estos elementos aparecen en la actitud del personaje ante la contienda. Dragon Lady es la líder del ejército, venerada por sus seguidores y disfruta de toda la gloria de la batalla (Figura 2). La arenga que pronuncia a sus tropas en las tiras entre el 30 de marzo y el 2 de abril de 1938 y que llevan a Javier Coma a emparentarla con la Pasionaria, es no sólo una muestra de la lucha contra el invasor, sino también el mejor ejemplo del

carácter indómito del personaje y de su papel de guía de los ejércitos. Es esa arenga la clave del triunfo de la resistencia, de un ejército que sin su líder estaría perdido. Y, sean cuales sean los motivos de Dragon Lady, sean sus intereses personales o la liberación de su pueblo, esa defensa de su tierra, del territorio como elemento más importante, la emparenta de nuevo con la *southern belle*. La *southern belle* ha heredado la tierra de su padre y, por eso la antepone a cualquier otro de sus intereses. Dragon Lady, en este caso, no es propietaria de ningún pedazo de esa tierra, pero siente que la ha heredado de sus antepasados y que no puede permitir que ningún invasor venga a arrebatársela.



FIGURA 2. Tira diaria del 18 de julio de 1939 donde Dragon Lady lidera la resistencia China contra la invasión japonesa. Fuente: Terry y los piratas de Milton Caniff

Por otro lado, como también afirma Bou “las descendientes cinematográficas de Atenea no pueden evitar experimentar el amor de manera belicosa y tratan de conseguir al hombre que aman de forma violenta, como si estuvieran conquistando un trozo de tierra” (2006: 55). En esta línea de belleza del sur cinematográfica podríamos identificar al personaje de Scarlett O'Hara. Esta idea también es fundamental para entender al personaje de Dragon Lady. Desde su primera aparición mucho antes de la guerra chino-japonesa, Dragon Lady se enamora de Pat Ryan, el héroe masculino de la tira. Pero nunca antepone ese amor a su deseo de imponer su autoridad. Como la *southern belle* o como la propia Atenea es incapaz de vivir el amor (Bou, 2006: 61) porque siempre “luchará por hacer visible su fuerza y potestad” (Bou, 2006: 53). En las primeras páginas dominicales de finales de 1934, cuando Dragon Lady conoce a Pat y Terry, la única manera que ella entiende para que Pat se enamore de ella es drogarle y encerrarle hasta que el héroe sucumba a sus encantos. Esto

evidencia una doble motivación: en primer lugar su manera de entender una relación amorosa es desde una posición de fuerza donde ella tiene que dominar en todo momento y hacer visible su fuerza. En segundo lugar, sus intereses en su comunión con su territorio siempre serán más fuertes que la relación con cualquier hombre. Hasta que Pat Ryan no entienda esto, desde el punto de vista de Dragon Lady, no se podrá establecer esa relación amorosa. Por ese motivo, la relación entre los dos personajes será una sucesión de enfrentamientos del régimen diurno, al que como ya se ha comentado pertenece el héroe solar que encarna Pat Ryan, con el régimen nocturno, que al igual que en el caso de la *femme fatale*, encarna la *southern belle*. La diferencia, aunque pueda parecer sutil, es que la *femme fatale* sólo persigue la destrucción de ese régimen nocturno, mientras que el objetivo de la *southern belle* es su dominio.

RAVEN SHERMAN: LA MADRE BENEFACTORA

Raven Sherman aparece por primera vez en la serie en la tira diaria del 15 de marzo de 1940. Se trata de una rica heredera que se había trasladado a China con una misión médica pero que, cuando los protagonistas la encuentran, ha rescatado a un grupo de huérfanos chinos de la zona de batalla con el fin de protegerlos contra el invasor e intentar su evacuación. Raven Sherman tiene la particularidad de ser el primer personaje fuerte de la serie que responde al, siguiendo de nuevo a Nuria Bou, imaginario de mujeres benefactoras que sigue responde al mito griego de Deméter, ejerciendo un papel de madre para todos esos huérfanos recogidos de la zona de batalla (Bou, 2006). Este carácter demetérico de Raven Sherman, hace que para los lectores no sea un objeto de deseo del que solicitar a su creador dibujos en situaciones más o menos eróticas, sino que se convierta en un personaje con el que sentirse identificado y, sobre todo, por el que preocuparse. Como bien comenta Bou, Raven Sherman es la guardiana del hogar de esos niños chinos que ella protege contra la invasión japonesa, que dio episodios tan trágicos como la masacre de Nanking en donde la labor de misioneras norteamericanas como la recientemente reivindicada figura de Minnie Vautrin (Hu, 2000) fue tan importante. Raven, de una manera más sutil, ya que no se menciona la

masacre en ningún momento, juega ese papel de madre benefactora en la serie y, será una de las figuras que más perdurará en el imaginario del lector gracias, ya que como Démeter, Raven Sherman constituirá para el seguidor de *Terry y los piratas*, "el rostro del sacrificio" (Bou, 2006: 85) Y es que el poder de Raven Sherman viene del sacrificio que supone su muerte. Como dice Carl Gustav Jung "el sacrificio permite adquirir un poder igual al de los dioses, porque el mundo se originó mediante sacrificios" (1993: 417). Y, en esta idea, Milton Caniff necesitaba el sacrificio de uno de sus personajes para lograr uno de sus objetivos, la verosimilitud de la tira:

El realismo es importante. Crea una tendencia en el lector hacia la creencia de aquello que ve. La investigación que hago no es parte de un concurso entre el público y yo; la fidelidad al detalle es importante, es esencial para la historia exótica (Caniff, 1958: 47).

Así, en una de las historias más bellas de la serie, el 16 de octubre de 1941 tras una agonía de prácticamente dos semanas (en tiempo del lector), Raven Sherman muere. Tras ser atropellada por un camión, Raven Sherman es herida en medio de un desolador paraje que impide que la ayuda para salvarla llegue a tiempo. Dude Hennick y Terry Lee no pueden hacer nada por Raven, salvo enterrarla, en la tira del 17 de octubre de 1941 (Figura 3), donde el silencio de la única viñeta que cubre toda la tira y que se extiende desde la muerte del día anterior supone un vuelco para la sociedad norteamericana de la época. En una viñeta Caniff roba la inocencia de un país que, unos meses después se vería abocada a una guerra que, claramente, cambiaría su rumbo y su comportamiento como sociedad. La reacción de miles de lectores y de la prensa norteamericana demuestra "el impaciente y muy humano deseo de recuperar imaginariamente lo que se escapa y huye, esa realidad que se esconde, esas pertenencias, esas coherencias que se deshacen, esas identidades que se confunden" (Rosenstone, 1997: 190). Hasta 231 cartas se pueden encontrar en el archivo de Milton Caniff lamentándose por la muerte de su personaje, algunas incluyendo tarjetas de condolencias y una fuerte carga emotiva. Sin embargo, el propio Caniff reconoce que "cartas y telegramas llegaron a los periódicos, los sindicatos y mi casa en un número de miles" (1958: 46), aunque probablemente algunas nunca llegaron a sus manos. Caniff que,

como se ha comentado, había desde el principio planeado la muerte de Raven Sherman para darle mayor verosimilitud a la tira “esperaba cierta respuesta, pero no un luto nacional” (1958: 46). Así, un periódico de Pennsylvania que no estaba suscrito a la tira dedicó parte de su espacio a la “noticia” de la muerte de Raven. El *New York News* dedicó toda su sección de cartas de los lectores (*The Voice of America*) del 20 de octubre a las protestas tanto airadas como tristes de los seguidores. El 1 de noviembre el *Editor and Publisher* dedicó su primera página a la muerte del personaje con una imagen de Raven. El *Ohio State Lantern* también se hizo eco de esta noticia. Los miembros de un equipo de bolos de Chicago llevaron bandas negras en sus siguientes partidas. Y se realizaron funerales por el alma de Raven Sherman en todo el país. Algunas de las reacciones de los lectores decían lo siguiente:

No había ninguna razón para la muerte de Raven Sherman. Permaneció como un tributo a mucha gente que en la vida real, trata de aliviar el sufrimiento de la gente de tantos países oprimidos además de China (Adolescente de Lynbrook, New York).

Raven representaba un personaje nada egoísta, que dio todo y no esperaba una oportunidad para la felicidad a cambio. Pasaran semanas antes de que realmente podamos disfrutar la tira, sabiendo que Raven Sherman ya no está. (Ocho oficinistas de Brooklyn, New York).

Para mí fue cómo perder a mi mujer. Me sentí fatal (Chicago).

La muerte de Raven será siempre una mancha en el periodismo americano. Fue una táctica fascista ruin para reducir la moral tanto dl público chino como americano (Elmhurst, New York).

La muerte de Raven Sherman y la muerte de una amiga muy cercana sucedieron la misma semana, y no puedo decir cual me entristeció más. Una fue tan real para mí como la otra. Terry y sus compañeros son parte de mi vida diaria, sus experiencias son tan vitales para mí como las de mis amigos y parientes. Verdaderamente, le estoy agradecido por una historia hermosa y conmovedora, y particularmente con la delicadeza artística con la que manejó una situación tan descarnadamente trágica (Mujer de Detroit).

He tenido un trozo de mi corazón roto en mis manos desde que puso a Raven a dormir en esa alta colina. Y cualquiera con el que he hablado fuera de las oficinas siente lo mimo (Editor del Dayton-JournalHerald)



FIGURA 3. Tiras diarias del 16 y 17 de octubre de 1941 con la muerte y posterior entierro de Raven Sherman. Fuente: Terry y los piratas de Milton Caniff

La muerte de Raven fue recordada durante muchos años y, así, un hombre de East Chester en New York escribía el 16 de octubre de 1942, día del aniversario de su muerte: "Desearía expresar mi lamento en memoria de Raven Sherman. Que su alma DEP". O una mujer de Brooklyn escribía el 26 de agosto de 1943: "Me gusta especialmente la difunta Raven Sherman: no habrá nadie más bello que ella". La impronta dejada por la muerte de Raven tuvo una trascendencia que demostraba el impacto que una tira, cada vez más anclada en la realidad que no sólo se veía influenciada por la historia y la sociedad, sino que influía en el comportamiento de ésta y en la manera de afrontar un suceso como la muerte, al que se vería abocado pocos meses después. Caniff se vio obligado a aparecer en la radio y en un medio de difusión tan masiva como *Newsweek* para explicar la muerte de Raven. "Para mantener mi tira próxima a la vida real, tenía que crear un elemento de duda sobre la posibilidad de que mis personajes siempre sobrevivieran a los peligros" (1950: 56), afirma Caniff en esta última. El carácter demetérico de Raven Sherman expresado en ese sacrificio en aras, por el lado literario, de los niños chinos y, por el lado metaliterario, de la verosimilitud, es lo que magnifica un personaje que, aunque su presencia

en la historia fue corta, dejó una impronta en el lector que perviviría durante años.

NORMANDIE DRAKE: LA VIRGEN PASIONAL

El último arquetipo del cine clásico es el de la virgen pasional asimilada en la mitología griega por Perséfone, hija primaveral de Deméter. En el caso de *Terry y los piratas* esta figura será, durante toda la serie, el personaje de Normandie Drake. Normandie Drake es el amor imposible de Pat Ryan. Obligada, al principio a compartir territorio y disputar la atención de su amado con una amplia representación de mujeres guerreras con Burma y Dragon Lady a la cabeza, Normandie Drake conquistará el corazón de Pat Ryan gracias a sus virtudes propias de la virgen pasional, movida fundamentalmente por la pasión y el heroísmo. Pero cuando la boda entre los dos personajes parece inevitable, su tía Augusta llega a China para evitar el matrimonio que considera un error a nivel social (Normandie es una rica heredera). Normandie es secuestrada por su tía y llevada de vuelta a los Estados Unidos como si fuera "el dios soberano de los Infiernos, que secuestró a la joven Perséfone para hacerla reina del mundo subterráneo" (Bou, 2006: 99). En este caso el reinado de Normandie Drake no puede estar más relacionado con el infierno, ya que el objetivo de la tía Augusta no es otro que casar a Normandie con Tony Sandhurst, personaje más apropiado para su condición social. Pronto descubriremos, en el regreso de Normandie, que efectivamente su matrimonio con Sandhurst es un reinado en el infierno. No sólo la fortuna de este procede de negocios poco honorables, lo que hará que Normandie tenga que poner a prueba en muchas ocasiones su virtud, sino que el trato que da a su esposa es absolutamente vejatorio. Como sucede en el mito de Perséfone "curiosamente, la pasión virginal necesita, cuando la pasión irrumpe en su corazón, rodearse de un paisaje tenebroso" (Bou, 2006: 106). La pasión que siente Normandie Drake por Pat Ryan no desaparecerá con los años durante sus constantes regresos a China y a la vida de los protagonistas de la serie. Sin embargo, nunca será capaz de consumir esa pasión por el cumplimiento de su deber hacia su marido que no es más que una manera

de esconder esa necesidad de rodearse de los paisajes infernales ante la llegada de la pasión amorosa.

Curiosamente en la segunda aparición de Normandie sabremos que está embarazada de su marido y en su tercera aparición la veremos ya con Merrily, la hija de ambos. Sin embargo, esta cuestión no reducirá un ápice la pasión que siente por Pat Ryan ni su carácter virginal. Al igual que la señora Muir en *El fantasma y la señora Muir* "es una viuda que, pese a haber tenido un esposo con quien engendró una hija, no ha disfrutado - porque nunca ha estado enamorada- de una experiencia sexual verdadera" (Bou, 2006: 109), Normandie al ser secuestrada cual Perséfone por el rey de los Infiernos personificado en su tía Augusta ha sido privada de toda posibilidad de desarrollar de forma real su sexualidad, de tal forma, que su relación con Tony Sandhurst, pese a concebir una hija es totalmente asexual, porque carece de la pasión y sólo obedece a su obligación como reina de ese paisaje tenebroso que es su matrimonio.

El sacrificio que hace Normandie dejando de lado su pasión por el deber matrimonial encontró su respaldo en una parte de la sociedad que aprobaba ese carácter virginal del personaje. Así, una mujer de Los Ángeles envió una carta en 1942 en respuesta a la tira del 25 de mayo de ese año (Figura 4) donde Normandie aparece llorando con el siguiente texto:

Esto me hace sentirme avergonzada de todo lo que he dicho y pensado sobre Normandie. Esto me hace darme cuenta de que quizá quedan unas pocas personas que respetan el sacramento del matrimonio y lo consideran sagrado, independientemente de los problemas. Quizá Normandie es un ejemplo de las mujeres atractivas y luchadoras de todo el mundo que sufren durante su matrimonio, pero siguen luchando, porque una vez alguien les dijo... para lo bueno y para lo malo. Esa pequeña figura abandonada llorando desde lo más profundo de su corazón por aquel que ama, pero atada por la ley a honrar y obedecer a alguien que no merece ser considerado como un cristiano.



FIGURA 4. Tira diaria del 25 de mayo de 1942 donde se muestra a Normandie Drake llorando por la infelicidad que le causa su matrimonio. Fuente: Terry y los piratas de Milton Caniff

El sacrificio que la virgen pasional debe hacer está fuertemente relacionado con unos valores conservadores que alinean a las herederas de Perséfone con esas mujeres silenciosas del cine clásico que sufren sus desdichas amorosas porque en la guerra entre Eros y Thanatos, éste las secuestró privándolas para siempre del derecho a la felicidad y obligándolas a unas convenciones sociales que poco tienen que ver con la consecución de la felicidad.

CONCLUSIONES

La propuesta que se ha llevado a cabo en este trabajo apuesta por reivindicar la capacidad que las tiras de prensa, en tanto que cultura popular y narrativa inserta en un medio masivo, tienen para tantear e identificar imágenes arquetípicas que son consensuadas socialmente, pero sobre todo, por su capacidad para implicar y hacer partícipes a los lectores en la narrativa. Esto hace que los contenidos (valores, acontecimientos, información, etc.) de la narración, se vinculen y se vehiculen a través de los propios consumidores. La ficción favorece así los procesos de visualización del orden simbólico social que impera en un determinado ámbito y, aunque esta cuestión, no determina totalmente la asimilación del mismo, no negamos la importancia que tiene a la hora de construir referentes para sus consumidores.

La observación de los medios de masas nos ofrece una sintomatología de las cuestiones culturales que puedan afectar o interesar a una sociedad en un determinado momento histórico. Las investigadoras Marta Selva y Anna Solá comentan cómo el imaginario actúa como agente de simbolización que permite al sujeto mediar entre sí y el mundo que le rodea (2004: 132). El imaginario se entiende, de este modo, como un constructo mental complejo donde confluyen tanto la realidad con los procesos de percepción y construcción de la misma que cada individuo efectúa, así como las convenciones que son establecidas coyunturalmente por determinados grupos. Esto acaba conformando el imaginario colectivo, entendido como el

conjunto de mitos, símbolos, creencias, ritos, construcciones, etc., que configuran o dibujan una determinada colectividad social y que incorporan en sus productos culturales de consumo. Esta suerte de estructuración hace del imaginario social un "conjunto de representaciones colectivas por medio de las cuales cada sociedad y cada cultura elabora una imagen de sí misma que asegura su cohesión y que, por lo tanto, hace posible su funcionamiento." (Selva y Solá, 2004: 142). Con esta idea de base, el relato de *Terry y los piratas* de Milton Caniff funciona como una clave histórica que permite rastrear la agenda política, social y cultural de una determinada época en Estados Unidos.

Aunque no podemos considerar los relatos de ficción presentados en las narrativas de cómic como explicaciones finitas y limitadas, que presentan la única verdad en torno a los hechos y fenómenos culturales, sí nos sirven como indicios de convenciones asentadas que han funcionado en determinados contextos y que incluso a día de hoy pueden seguir operativas. Por este motivo, indagar acerca de la construcción de los arquetipos femeninos de los personajes clave dentro de esta obra de Caniff permite identificar ciertos valores iconográficos que han delimitado, y aún hoy lo hacen, determinadas versiones de lo femenino tanto en la narrativa como en la realidad social.

En el recorrido crítico y descriptivo que se ha venido planteando en estas páginas, hemos podido observar cómo se vinculan algunos de los arquetipos narrativos cinematográficos de género a los cuatro grandes personajes femeninos de la serie de *Terry y los piratas* y cómo estos han impactado y circunstancialmente alterado la vida de los individuos de la sociedad americana de la época. Esta cuestión, además de reafirmar el poder de las tiras de prensa como producto válido para la representación de la agenda social de una determinada comunidad, nos permite vislumbrar los valores que se imbrican en estas representaciones de modelos de mujer en los relatos canónicos. Así, hemos apreciado cómo Burma queda vinculada a la *femme fatale*; Dragon Lady a la imagen de la *southern belle*; Raven Sherman está unida a la idea de la madre benefactora y finalmente, Normandie Drake se asocia a la imagen de la virgen pasional. Cada una de

ellas, a su vez, ha tomado en consideración la vinculación con las imágenes míticas femeninas que Nuria Bou establece en *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood* (2006). Estos binomios quedarían por tanto unificados en *Burma-femme fatale-Pandora*, *Dragon Lady-southern belle-Atenea*, *Raven Sherman-madre benefactora-Deméter* y *Normandie Drake-virgen pasional-Perséfone*. Estas agrupaciones pueden, a su vez, ser divididas en dos conjuntos diferenciados. Por un lado, las figuras de Burma y Dragon Lady como banderizas del régimen nocturno frente al régimen diurno que encarnan los personajes masculinos y, por otro, Raven y Normandie como aliadas de los personajes marcados por el régimen diurno. Resulta interesante valorar, llegados a este punto, las cualidades positivas y negativas que ambos conjuntos de personajes femeninos transfieren a los lectores de las tiras de prensa de *Terry y los piratas*.

Conviene señalar que en estos dos bloques en los que se han distinguido los modelos femeninos representados en la serie de Caniff, las imágenes que corresponden a una versión de lo femenino idealizado y vinculadas a formas, tradicionalmente asociadas como positivas dentro del imaginario de la mujer, tienen finales trágicos (como Raven Sherman) o vidas desdichadas (como Normandie Drake). Raven Sherman muere en silencio y aislada en un lugar inhóspito. Ni tan siquiera se le permite el calor del hogar, ese que tan altruistamente ofrecía a los niños chinos que protegía. Por su parte, Normandie Drake vive casada con un monstruo y su amor verdadero y puro por Pat Ryan queda frustrado y jamás consumado. De algún modo, las imágenes asentadas en los valores morales y éticos que delimitan la esfera de actuación de los protagonistas quedan marcadas por un futuro de sacrificio. Las mujeres vinculadas al régimen diurno son el vivo reflejo del sacrificio y del deber y obedecen a la construcción de un signo con un significado macizo: el de la mujer buena. Esta representación supone que estos personajes femeninos antepondrán las obligaciones y el bien común a los placeres y goces propios, a la misma libertad de estos personajes. Si bien estos personajes podrían revelarse ante la situación, especialmente Normandie Drake con un más que justificado aborrecimiento hacia su matrimonio con el villano Tony Sandhurst, en ningún momento se le permite esta subversión del orden establecido. Tanto Raven Sherman

como Normandie Drake perpetúan la idea naturalizada y extendida de que la mujer, para ser virtuosa, ha de sacrificarse para expiar los males del mundo.

Por otro lado, el segundo bloque de féminas representado en la obra de Caniff que venimos tratando, presenta unos personajes que, circunstancialmente, trabajan como opositoras y antagonistas de los héroes de la historia. Realmente, Burma y Dragon Lady se corresponden con la otra cara de la moneda del modelo bipolar androcéntrico con el que se ha ido definiendo en el cine, los medios de comunicación y el arte los estereotipos femeninos narrativos. Si Raven y Normandie aparecen como representantes de la idea de la mujer buena (asociadas a las imágenes míticas de la madre y la virgen), Burma y Dragon Lady son todo lo opuesto y confluyen en la idea de la mujer mala o peligrosa. Aquí, queda claro que los valores asociados a esta idea de mujer-personaje tienen que ver con la sexualización de los mismos y el uso de estos atributos en su propio beneficio. A pesar de que la significación de Burma y Dragon Lady se vincula con el régimen nocturno y, por tanto, se materializan ocasionalmente como las villanas de la historia, sus figuras reivindican, de algún modo, un lugar diferente para la feminidad dentro de la obra de Caniff. Se trata de construcciones femeninas que rompen con la configuración tradicional de la mujer y que sin embargo, aparecen precisamente como atractivas (tanto para lectores varones como para lectoras femeninas) por su libertad e independencia. Burma y Dragon Lady son indómitas, son símbolos de una imagen de la mujer desencadenada que vive su vida únicamente con la intención de cumplir sus objetivos y satisfacer sus deseos. A diferencia de Raven Sherman y Normandie Drake, Burma y Dragon Lady carecen de apellidos con lo que ya, desde su configuración anagráfica, estas dos figuras aparecen como liberadas del orden patriarcal. No son las hijas de nadie sino la viva imagen de la libertad femenina reforzada. Por un lado, Burma es una mujer hecha a sí misma que mediante la manipulación y sus encantos consigue que los hombres con los que está cumplan sus deseos. Por otro, Dragon Lady es una pirata que acaba liderando la resistencia china. Ambas posturas demuestran la capacidad de liderazgo de estos personajes y las desgaja de la negatividad

de sus posturas de origen para, en último término, colocarlas en un estado liminal, entre el objeto de deseo y la perdición.

BIBLIOGRAFÍA

Astor, D. (1988, Abril 16). "Milton Caniff lifted the level of comics". *Editor and Publisher*, pp. 34-38.

Bornay, E. (1994). *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra.

Bou, N. (2006). *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*. Barcelona: Icaria.

Caniff, M. (1937, septiembre). There had to be a choice. *The Quill*, pp. 6-17.

Caniff, M. (1958, noviembre). Don't laugh at the comics. *Cosmopolitan*, pp. 43-47.

Coma, J. (1988). *Cuando la inocencia murió*. Madrid: Eseeuve.

Fornaroli, E. (1988). *Milton Caniff: Un filmico pennello tra il nero e il merletto*. Florencia, Italia: La Nova Italia.

Harvey, R. C. (2007). *Meanwhile... Milton Caniff, a biography*. Seattle: Fantagraphics Books.

Hayward, J. P. (1997). *Consuming pleasures: Active audiences and serial fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington: University Press of Kentucky.

Hu, H. (2000). *American goddess at the rape of Nanking. The courage of Minnie Vautrin*. Chicago: Southern Illinois University.

Hurtado Álvarez, J. A. (1986). *Cine "negro". Cine de género*. Valencia: Nau Llibres.

Jung, C.G. (1993). *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós.

Ma, S. (2000). *The deathly embrace. Orientalism and Asian American identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En Wallis, B. (ed.). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365-377). Akal: Madrid.

Prasso, S. (2005). *The Asian mystique. Dragon Ladies, Geisha Girls, and our fantasies of the exotic Orient*. New York: Public Affairs.

Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel.

Sáez de Adana, F. (2016). Una realidad lejana: la imagen de China en *Terry y los piratas*. *Cuadernos de Cómic* 6, pp. 8-33.

Seidel, K.L. (1977). The *southern belle* as an antebellum ideal. En Chambers, D.B. y Watson, K. (eds.). *The past is not dead. Essays from the Southern Quarterly* (pp. 87-100). Oxford: The University of Mississippi Press.

Selva, M. y Solá, A. (2004). El imaginario. Invención y convención. En Ardèvol, E. y Muntañola, N. (coords.). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (pp. 129-174). Barcelona: Editorial UOC.