

## EL USO DEL SUBTEXTO COMO PROPAGANDA MACHISTA EN EL PERSONAJE DE LOIS LANE EN MAN OF STEEL (ZACK SNYDER, 2013)

Alfonso M. Rodríguez de Austria Giménez de Aragón\*

### Resumen

El objetivo del presente artículo es desvelar la existencia y analizar el contenido de un subtexto asociado al personaje de Lois Lane, novia de Superman, en la película de Zack Snyder *Man of Steel*, 2013. En primer lugar definiré los conceptos «texto» y «subtexto», y los relacionaremos con la histórica técnica de «escritura entre líneas» descrita por el filósofo Leo Strauss. A continuación llevaré a cabo el análisis textual (y subtextual) del personaje, para comprobar que su diseño responde a la intención de emitir dos tipos de mensajes contradictorios: a nivel textual es una mujer inteligente, independiente y capaz, pero a nivel subtextual se revela como una mujer estúpida, dependiente e incapaz de completar satisfactoriamente sus funciones sin la ayuda de un hombre.

**Palabras clave:** subtexto, Lois Lane, *Man of Steel*, patriarcado, machismo

### Resumo

**O uso do subtexto como propaganda machista na personagem de Lois Lane em *Man of Steel* (Zack Snyder, 2013)**

O objetivo deste artigo é revelar a existência e analisar o conteúdo de um subtexto associado à personagem de Lois Lane, a namorada do Superman, no filme de Zack Snyder *Man of Steel*, 2013. Primeiro, irei definir os conceitos de «texto» e «subtexto», relacionando-os com a técnica de «escrita entre linhas», descrita pelo filósofo Leo Strauss. Posteriormente, farei a análise textual (e subtextual) da personagem, para verificar que o seu desígnio responde à intenção de emitir dois tipos de mensagens contraditórias: a nível textual, na superfície, é uma mulher inteligente, independente e capaz. Mas, na realidade, sob a superfície, a nível subtextual, revela-se como uma mulher estúpida, dependente e incapaz de concluir com êxito as suas funções sem a ajuda de um homem.

**Palavras chave:** subtexto, Lois Lane, *Man of Steel*, patriarcado, machismo

### Abstract

**The use of the subtext as sexist propaganda in the character of Lois Lane in *Man of Steel* (Zack Snyder, 2013)**

The aim of this article is to uncover the existence and analyze the content of a subtext associated with the character of Lois Lane, eternal girlfriend of Superman, in the film of Zack Snyder *Man of Steel*, 2013. First I will define the concepts «text» and «subtext», and I will relate them to the historical technique of «writing between lines» described by the philosopher Leo Strauss. Then I will carry out the textual (and subtextual) analysis of

\* Departamento de Comunicación audiovisual, publicidad y literatura, Universidad de Sevilla, 41004-Sevilla, España.

Dirección Postal: Calle Uruguay nº 21. 41012, Sevilla, España.

Correo electrónico: alfonso.m@rodriguezdeustria.es

the character. My conclusion is that the character has been designed with the intention of emitting two types of contradictory messages: at the textual level she is an intelligent, independent and capable woman, but at the subtextual level she reveals herself as a stupid and dependent woman, unable to complete satisfactorily her tasks without the help of a man.

**Keywords:** Subtext, Lois Lane, *Man of Steel*, Patriarchy, Machismo

## Introducción

El texto hace referencia a la superficie sensorial de una obra de arte. En el cine se trata de las imágenes en la pantalla y de la banda sonora con su diálogo, su música y sus efectos sonoros. Lo que vemos. Lo que oímos. Lo que dicen las personas. Lo que hacen las personas. El subtexto es la vida que se oculta bajo la superficie – los pensamientos y sentimientos, tanto conocidos como desconocidos, ocultos tras ese comportamiento (McKee, 2009: 305).

Jean Mitry (*Esthétique et psychologie du cinéma*, 1963 y 1965) y Christian Metz (*Essais sur la signification au cinéma [1964-1972]*) (2002a, 2002b) fueron pioneros en la teorización sistemática sobre los distintos niveles de significación existentes en el lenguaje audiovisual. Aplicaron los conceptos de la lingüística inaugurada por Ferdinand de Saussure al medio audiovisual, y constataron la existencia, sobre los niveles de significación analógico y narrativo, de un tercer nivel de significaciones connotadas que complementaba de forma esencial la narración audiovisual. Constatában, ciertamente, que el lenguaje audiovisual asumía como parte constitutiva la complejidad de la comunicación humana y sus múltiples facetas y niveles de significación, desde el lenguaje corporal hasta la arquitectura o la mera disposición espacial, pasando por la palabra y la entonación o la imagen y el movimiento. La conclusión era la siguiente: en los relatos audiovisuales existe un nivel de mensajes connotados cuya interpretación depende de la actividad mental de las personas receptoras. Esta interpretación, que puede ser tanto consciente como inconsciente, es llevada a cabo por nuestras mentes basándonos en los datos percibidos y en la información acumulada en nuestra memoria que consideramos relacionada y relevante.

Pongamos un ejemplo. En el cuarto capítulo de la tercera temporada de la serie *The Walking Dead*, podemos observar la discusión mantenida por dos personajes femeninos, Michonne y Andrea, que sabemos llevan ocho meses sobreviviendo juntas en el contexto del apocalipsis zombi. En el momento de la discusión se encuentran en un dormitorio y el plano americano<sup>1</sup> que las encuadra a ambas tiene una cama como fondo, de la cual podemos ver el cabecero y la almohada. Cuando termina la discusión al marcharse Michonne, la cámara se acerca a Andrea

<sup>1</sup> El tipo de encuadre por el que vemos las dos terceras partes superiores del cuerpo de las personas, y en el que la cámara suele estar a la altura del pecho.

para recoger un primer plano de su rostro y a la vez se eleva ligeramente, de forma que el fondo de la imagen está ahora ocupado por el colchón, la almohada y el cabecero de la cama.

El contexto de la discusión es claramente un subtexto que puede pasar desapercibido para muchas personas, aunque para otras puede resultar un *indicio* (véase Monaco, 1981: 133, siguiendo a Wollen, 1998 [1969], que a su vez sigue a W. S. Peirce) de que la relación entre las dos mujeres es más íntima de lo que se muestra a nivel denotativo. Apuntan en este sentido dos intervenciones del personaje de Merle, que en la primera temporada de la serie hace referencia a la homosexualidad de Andrea y en la tercera sugiere que Michonne siente celos porque Andrea mantiene una relación sexual y sentimental con un personaje masculino. Merle señala estos celos imitando con su lengua un movimiento típico de *cunnilingus*, popularizado en ciertos ambientes como sinécdoque de lesbianismo.

No es de extrañar que lo que actualmente denominamos «subtexto» en los ámbitos literario y audiovisual esté muy relacionado históricamente y ontológicamente con las prácticas de censura y propaganda. Leo Strauss, en su artículo *Persecution and the Art of Writing* (1988 [1952]) describe la técnica de la «escritura entre líneas», un mecanismo compositivo o literario cuyo objetivo era expresar ideas prohibidas sin que fuesen detectadas por la censura. Mi opinión es que la práctica de la «escritura entre líneas», que Strauss analiza en Alfarabi (872-950), intérprete y traductor de Platón en el siglo X, se remonta al menos hasta Platón mismo, y que posteriormente la han utilizado profusamente autores tan relevantes para la cultura occidental como Descartes, Spinoza o Voltaire. La clásica división de la Antigüedad entre textos o doctrinas exotéricas (manifestadas públicamente) y textos o doctrinas esotéricas (reservadas para el alumnado iniciado) pone de manifiesto la existencia de la censura y la autocensura como hecho histórico extendido y habitual.

Si trasladamos la terminología clásica al lenguaje audiovisual contemporáneo, el subtexto sería un contenido puntual del bloque esotérico que se inserta de forma sutil (es decir, utilizando la escritura entre líneas) en una composición destinada al gran público.

Siguiendo con el ejemplo anterior, parece que las personas responsables de la serie *The Walking Dead* han decidido (probablemente por motivos ideológicos y/o económicos sobre los cuales no elucubraremos aquí) que era más conveniente *sugerir* una relación sentimental entre Andrea y Michonne que representarla explícitamente.

No todos los subtextos son causados por la censura. La inserción de subtextos es una técnica extendida y recomendada en las escuelas de cine a la hora de crear personajes. Se diseñan en este sentido como complemento del texto. La connotación tiene una riqueza comunicativa que no está al alcance de la denotación. Una mirada, un silencio, un gesto, una conversación, un símbolo, un color con valor connotativo tienen en muchas ocasiones mayor eficacia comunicativa que la verbalización denotativa y explícita del contenido que se quiere transmitir.

*Nada es lo que parece.* Este principio exige que el guionista sea siempre consciente de la duplicidad de la vida, que reconozca que todo existe en al menos dos planos y que, por consiguiente, debe escribir con una dualidad similar: en primer lugar, debe crear una descripción verbal de la superficie sensorial de la vida con imágenes y sonido, actividades y palabras. En segundo lugar, debe crear el mundo interno de los deseos conscientes y subconscientes, de las acciones y de las reacciones, de los impulsos y del *id* freudiano, de los imperativos genéticos y de la experiencia. En la ficción ocurre lo mismo que en la realidad: se debe ocultar la verdad detrás de una máscara vital, los verdaderos pensamientos y sentimientos de los personajes detrás de lo que dicen y hacen (McKee, 2009: 305-6).

Quizás podamos distinguir tres tipos de objetivos a la hora de usar un subtexto: Un objetivo filosófico, como es el de comunicar ideas a una parte del auditorio que puede entenderlas; un objetivo poético, como es el de crear una atmósfera multidimensional y unos personajes complejos y creíbles como la vida misma; y un objetivo retórico, como es el de influir en el auditorio sin que éste sea plenamente consciente de que está siendo influenciado. Los tres objetivos están estrechamente relacionados y sus fronteras son permeables. Si volvemos a nuestro ejemplo de la relación sugerida entre Michonne y Andrea en *The Walking Dead*, el objetivo del subtexto descrito puede ser de tipo filosófico: se manifiesta sutilmente una idea que sólo las personas sensibles a las relaciones homosexuales son capaces de percibir.<sup>2</sup>

El caso de los subtextos asociados con Lois Lane en *Man of Steel*, que estudiaremos a continuación, persigue en mi opinión un objetivo retórico. El personaje estaría diseñado, si estoy en lo cierto, con intención de influir en las jóvenes adolescentes que se sientan identificadas idealmente con Lois Lane. Un personaje diseñado para influir, en concreto, en la percepción y en las opiniones de estas jóvenes sobre el papel y la función de las mujeres en la sociedad actual.

### Lois Lane antes de *Man of Steel*

Que el de los superhéroes sea un género con escaso atractivo para las mujeres es algo lógico y comprensible, siendo como es una expresión bastante burda del ideal de poder masculino, blanco, de mediana edad y clase media-alta.

Al contrario que en otros subgéneros de cine de acción que parecen específicamente diseñados para extender la cultura de la violencia en la sociedad, y en los que no existe presencia femenina relevante (la relación entre represión sexual y violencia encuentra aquí una de sus expresiones culturales más evidentes), en las

<sup>2</sup> La censura y la autocensura han convertido en tradicionales los subtextos sobre relaciones homosexuales. Son clásicos los ejemplos de *The Big Heat* (Fritz Lang, 1953), *Cat on a Hot Tin Roof* (Richard Brooks, 1958), o *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1960)

películas de superhéroes las mujeres suelen tener una presencia relevante aunque no por ello interesante. El superhéroe no es un guerrero psicópata que reprime su homosexualidad y que libera sus pulsiones sexuales transformadas en violencia ejercida contra otros hombres. El superhéroe es un guerrero moral y familiar, y precisa de una dama a la que salvar, a la que poner en un altar, que lo idolatre, y que lo acoja en su regazo cuando la carga de la lucha diaria se haga difícil de soportar.

Esta determinación ideológica de los productos de la cultura popular estadounidense (cultura popular en el sentido de cultura *dirigida* al pueblo, no de cultura *emanada* del pueblo) se combina con una necesidad de tipo económico, como es la de vender el producto al mayor número posible de personas. Para vender cómics o entradas de cine a las jóvenes (esta franja de edad es la mayor consumidora de cine) es necesario que en estos productos salgan mujeres atractivas *también* para las mujeres, con las que identificarse y a las que idealizar. Es el caso de Lois Lane, novia eterna de Superman, que llegó a protagonizar su propio cómic en un intento de la Editorial DC por captar público femenino. Su historia, sin embargo, ha sido absolutamente degenerativa desde el punto de vista de la capacidad del personaje para ser feliz por sí misma, en vez de ser una persona emocionalmente dependiente.

Paula Sepúlveda describe así al personaje del cómic, cuya primera aparición data de 1938:

Rebelde y dura de cabeza, inteligente e independiente, el personaje nada tenía que ver con las deslucidas novias eternas que otros cómics iban a mostrar. A pesar de estar enamorada del hombre de acero, dicho amor no iba a restarle fuerza e independencia durante los últimos años de la década del 30 y buena parte de los 40. Sin embargo, según fueron pasando los años, la llama de Lois Lane se fue apagando. Su imposible noviazgo con Superman se institucionalizó, su aspecto físico dejó de ser tan provocador como en sus primeras apariciones, y poco a poco se fue convirtiendo en una caricatura de sí misma (2011: 61).

Éste es también el proceso que sufre Lois a lo largo de la primera saga de *Superman* (1978, 1980, 1983 y 1987). En las dos primeras entregas, la periodista es ciertamente una mujer fuerte, valiente, independiente y liberada sexualmente, como muestra el hecho de que mantenga relaciones sexuales con Superman en la primera cita. Aunque en realidad su audacia tiene trampa: siempre la mete en problemas de los cuales tiene que salvarla, indefectiblemente, su todopoderoso novio. En *Superman* (1978, Richard Donner) el enamorado hombre de acero le salva la vida en tres ocasiones, y en *Superman II* (1980, Richard Lester) lo hace al menos en otras dos ocasiones. Como compensación a su entereza e independencia, en esta última película es ella misma la que acaba con la malvada extraterrestre Ursa de un puñetazo directo a la mandíbula.

Es decir, que en el fondo la pobre Lois no puede escapar del síndrome de la princesa que necesita ser rescatada. Más allá de su independencia, más aparente que real, el mayor atractivo de Lois en estos dos títulos reside en su falta de recato y su descaro, vitalidad, carácter desenfadado y libertad de acción. Aunque sus decisiones siempre la lleven, insistimos, a meterse en problemas de los que no puede salir sin ayuda de Superman. Si bien este modelo femenino no es el más adecuado desde el punto de vista del fomento de la igualdad de género, es sin duda el mejor que encontraremos en las películas del hijo de Krypton.

En *Superman III* (1983, Richard Lester) Lois apenas tiene un par de escenas, pues su puesto de *partenaire* de Clark/Superman lo ocupa el amor de juventud de éste, Lana Lang. Lois no ha perdido sin embargo su fuerza de carácter y su innata capacidad para estar o llegar al centro de la noticia cuando ésta se produce.

El caso de *Superman IV. The Quest for Peace* (1987, Sidney J. Furie) es un absoluto atropello narrativo, incluso dentro del estrecho universo caracterológico al que se ven confinados los personajes femeninos en el género de superhéroes. El papel de la mujer en estas películas suele reducirse a dos: princesa que necesita ser rescatada o heroína hipersexualizada que posee atributos supuestamente masculinos (fuerza, independencia, decisión, uso expeditivo de la violencia...). Lois había conseguido situarse entre ambos modelos, haciendo gala de atributos supuestamente masculinos, a los que sumaba el avance en el terreno de la libertad sexual logrado por las mujeres occidentales en la década de los setenta. Aunque, eso sí, sin deshacerse de la perenne necesidad de ser rescatada por un superhombre.

En *Superman IV*, Lois se convierte en una desagradable «caricatura de sí misma». Una mujer pasiva, vestida de rosa palo, que nunca sale de su casa, donde espera las idas y venidas de Superman. Una mujer sin carácter que se ve superada por la modernidad de la joven Lacy Warfield cuando ella misma era icono de la modernidad pocos años antes, y cuya participación en la actividad que tiene lugar fuera del hogar se reduce a ser consultada por *su* (súper)hombre en torno a las difíciles decisiones que éste ha de tomar para salvar el mundo. Tras dar su opinión, Lois es besada con el beso de la amnesia, para que olvide lo que sabe, que Clark Kent es Superman. Por supuesto, en *Superman IV* no hay nada de sexo, y el vestuario de Lois es largo y cerrado hasta el cuello, ya que la provocación se deja a la minifalda (criticada por Lois) de la joven Lacy.

La penosa caricaturización del personaje se certifica si comparamos dos escenas, la primera de ellas de *Superman II*, cuando ella y Clark se hacen pasar por matrimonio para investigar un hotel junto a las cataratas del Niágara. Mientras que a Clark parece gustarle la horrible decoración *kitsch*, sobrecargada y de tonos pastel, Lois muestra su profundo desagrado por la misma, afirmando que está diseñada para que las parejas vivan un amor ficticio en un entorno ficticio y supuestamente romántico, aunque ridículo en realidad. Pues bien, en *Superman IV* la casa de Lois es un calco perfecto de esta habitación de hotel, incluido su propio vestuario y su maquillaje. Lois se ha convertido, o la han convertido, en algo que

detestaba, una mujer aburrida, encerrada en casa, asexuada, pacata y dependiente, sin nada que ofrecer más que consejo y servir de descanso al guerrero.

En *Superman Returns* (2006, Bryan Singer), Lois Lane recupera algunas de las cualidades perdidas, como la autonomía y la fuerza de carácter. Además, ha ganado un premio Pulitzer, es madre y se debate entre dos amores, su prometido Richard y el entrometido Superman, que vuelve a la Tierra años después de haber abandonado a una embarazada Lois, sin tener conocimiento de esto último por supuesto.

### Texto feminista y subtexto machista

Nuestro interés en el personaje de Lois Lane de *Man of Steel* se centra en la construcción de un personaje que emite discursos, señales, o mensajes a dos niveles, uno superficial o textual y otro más profundo o subtextual. Según he apuntado anteriormente, esta duplicidad (o multiplicidad) de niveles de sentido en la narrativa audiovisual, que podríamos asociar con los niveles de la denotación y de la connotación, es una práctica muy común en las producciones audiovisuales. Generalmente se utiliza con fines estéticos, para crear una atmósfera, redondear una situación, componer una narración más rica y compleja desde el punto de vista comunicativo. También se utiliza para superar las barreras de las censuras legal y social. Y finalmente, esta práctica de la «escritura» a dos niveles se utiliza a veces con fines retóricos o propagandísticos, es decir, diseñados para influir sobre nuestras opiniones sin que nos percatemos totalmente de ello (Rodríguez de Austria, 2015).

La construcción del personaje de Lois Lane en *Man of Steel* sigue esta pauta retórica. Se ofrece como modelo de independencia y autonomía a las espectadoras adolescentes, que desearán verse reflejadas en ella. Lois es una mujer joven y guapa que triunfa en el trabajo y en el amor, capaz de controlar en pocos segundos la situación ante dos «machos alfa», un antipático y curtido coronel del ejército de los Estados Unidos que se niega a darle la mano, y una eminencia científica como el Dr. Emil Hamilton. Sin embargo, si lo analizamos con detenimiento, descubrimos un subtexto diseñado para contradecir sistemáticamente el texto, y que revela una Lois rematadamente estúpida, dependiente, e incapaz de culminar satisfactoriamente las acciones que emprende.

La presentación de Lois nos muestra a la mujer que cualquier chica adolescente desearía ser. Baja de un helicóptero en el Ártico, donde la recibe un apuesto soldado, responsable de cargamento de la base militar de los Estados Unidos. Este hombre le dice que no es *fan* del periódico donde escribe pero que le encantaron los artículos que escribió cuando estuvo «empotrada» (acompañando a un pelotón militar para ser testigo y compartir sus experiencias en combate) en la 1.ª División (sospechamos que en la guerra de Iraq). «Eran impresionantes». Ella contesta presuntuosa y bromista: «¿Qué puedo decir? Me entra el típico bloqueo de escritor si no llevo puesto un chaleco antibalas».

Enseguida es presentada al Dr. Hamilton y al coronel Hardy, que se niega a darle la mano, mostrando su profundo desagrado por su condición de periodista. Lois se encuentra entre dos de las más altas autoridades de la sociedad estadounidense, un mando militar y un científico destacados en una misión que puede cambiar la historia de la humanidad, el descubrimiento de una nave extraterrestre. Pero no se amilana por ello. Controla la situación incluso antes de haber llegado físicamente al lugar:

CORONEL: Llega pronto. Le esperábamos mañana.

LOIS: Por eso he llegado hoy. Dejemos algo claro, ¿de acuerdo, chicos? La única razón por la que estoy aquí es porque es territorio canadiense... y la Corte de Apelación sobreseyó el requerimiento que ustedes interpusieron para mantenerme alejada. Así que una vez que nos hemos medido las pollas... ¿podría enseñarme su gente lo que ha encontrado?<sup>3</sup>

Militar y científico acusan el golpe y sonríen. Sin duda esta mujer sabe manejarse en situaciones de franca hostilidad, interpretando la psicología masculina y usando el lenguaje directo y soez propio de los pequeños grupos de camaradería, como los que se dan en el ejército. Es a todas luces una mujer independiente, dura y autosuficiente, además por supuesto de destacar en los cánones de belleza occidentales del siglo XXI. Unos minutos más tarde, cuando el malvado general alienígena Zod requiere la presencia de Lois en su nave, el coronel Hardy certifica la aceptación de Lois en su grupo de camaradería: «Preguntasteis por el *alien*. No dijisteis nada sobre uno de los nuestros».

En definitiva, en su presentación Lois ha quedado retratada como una mujer de armas tomar, «una de los nuestros». ¿Cierto? Vamos a analizar esta presentación del personaje y el resto de su trayectoria, destacando los momentos en los que el subtexto contradice al texto.

En su primera escena, cuando baja del helicóptero, sucede algo que no hemos contado, un pequeño detalle que no es tan pequeño. O para decirlo de otra forma, un detalle insignificante que pasa desapercibido en el texto y es de importancia central en el subtexto. Lois baja sin equipaje, saluda al simpático y apuesto soldado y le pregunta sobre la distancia hasta el campamento. «Bajando la colina, le acompañaré». Lo vemos, son quinientos metros hasta el campamento. Y entonces el soldado se vuelve hacia el helicóptero y dice «Joe puede traer sus mochilas. Joe, ayúdale». El pobre Joe se queda un poco desconcertado. Lois le mira descargar sus bolsas y le dice que «tenga cuidado con esas que son pesadas». Vaya por Dios. Es una «tipa dura», una curtida reportera de guerra, pero necesita ayuda para cargar su «pesado» equipaje. De hecho, ella no carga ni una mochila. Un detalle que no tendría importancia si no se le estuviese dando, de forma subrepticia, en el subtexto de la película, gracias a esta escena aparentemente irrelevante.

<sup>3</sup> Todas las citas de la película son traducciones propias.



Pocos minutos después descubrimos lo que contenía una de las pesadas mochilas de Lois, una cámara que decide probar fotografiando el paisaje y gracias a la cual descubre a un misterioso personaje que se adentra sin ropa de abrigo en el frío hielo. Cuando le sigue con su cámara al hombro al interior de una cueva, y descubre un pequeño robot volador de aspecto bastante amenazador, no tiene mejor idea que hacerle una fotografía con flash. El robot, como era de prever, reacciona agresivamente, y le da un latigazo a Lois con su cola metálica, haciéndole sangrar por el costado. La situación hubiese empeorado de no intervenir Clark para destrozar al agresivo robot. No entraremos en el posible simbolismo de la mujer sangrante en su primer encuentro con Superman<sup>4</sup> y el robot de la larga cola metálica, aunque obviamente el personaje de Lois esté diseñado como un reclamo para adolescentes. Nos quedamos, para no desviarnos del objetivo del artículo, en que Lois necesita ser salvada de su propia estupidez e imprudencia.

Más adelante Lois vuelve a tomar un papel activo en la trama. Sube por decisión propia a la nave de Zod cuando éste la requiere, mostrando su valor y a pesar de que el coronel Hardy se niega en un principio. Ya en la nave, toma un objeto que Kal-El/Superman le entrega a escondidas (una especie de memoria usb) y, cuando es encerrada en una habitación, lo introduce en la ranura de una máquina en la que parece encajar, con lo cual aparece el alma/conciencia de Jor-El, padre de Kal-El, en forma de holograma. Jor-El se presenta y le ayuda a escapar porque conoce todos los recovecos de una nave que él mismo había diseñado durante su vida corporal. En la siguiente secuencia, en la que huye por los pasillos de la nave guiada por el holograma de Jor-El, Lois hace gala de una excelente puntería, acabando con varios soldados kryptonianos que intentan detenerla...

Aunque veremos que de nuevo el texto y el subtexto de la secuencia emiten mensajes contradictorios. Lois hace todo el recorrido siguiendo al detalle las indicaciones que le da Jor-El. «Coge el arma, dispara a tu derecha, detrás de ti», por este pasillo, etc. Cuando parece que la huida va a culminar exitosamente, pues Lois ha conseguido llegar a la cápsula de salvamento a la que le ha conducido Jor-El, llega Faora-UI, la lugarteniente de Zod, y daña de un puñetazo la cápsula justo antes de que salga despedida de la nave en dirección a la Tierra. Es decir que Lois se dirige a una muerte segura por estrellamiento contra el suelo. Esto obliga a Jor-El a avisar a su hijo Kal-El para que salve a Lois, cosa que éste realiza con la diligencia y la oportunidad a las que nos tiene acostumbrados.

La conclusión, entonces, parece ser que la secuencia está de nuevo diseñada para emitir mensajes a dos niveles. Por un lado vemos a una mujer activa que lleva a cabo las acciones típicas de una película de aventuras, corriendo, disparando y matando enemigos mientras escapa de la guarida de los malvados. Por otro comprobamos que la única decisión propia que ha tomado Lois ha sido la de introducir la «memoria usb» en la ranura, un objeto que le ha entregado un hombre (su futuro novio), y que sirve para invocar la presencia holográfica o espiritual de otro

<sup>4</sup> En realidad, el segundo, ya se habían cruzado en el campamento.

hombre (el padre de su novio), que le ayuda a escapar sin alcanzar el éxito total. El resto de acciones que lleva a cabo Lois no son decisiones propias, son indicaciones, casi órdenes, del padre de su futuro novio. Ni siquiera es capaz de escapar con esta ayuda, y precisa ser rescatada de nuevo por su héroe.

Al final de la película Lois vuelve a tomar un papel activo en la trama. Superman viaja al Océano Índico para destruir una de las dos máquinas terrafórmicas que están destruyendo la Tierra, y el coronel Hardy, el profesor Hamil y ella misma se encargarán de destruir la otra, usando como explosivo el combustible de la pequeña nave en que llegó Kal-El. Hardy pilota un avión de carga, y Hamil y Lane tienen que poner en marcha la pequeña nave con el «usb» de Superman, una vez que éste haya destruido la máquina terrafórmica del Índico. Pero cuando el superhéroe cumple su parte del cometido algo falla. Lois intenta introducir el «usb» en la ranura pero éste no encaja, se produce un cortocircuito, y el objeto queda suspendido en el aire, conectado con la ranura de la pequeña nave por una corriente eléctrica. Tras unos instantes de desconcierto, y mientras la tensión es cada vez más elevada, el profesor Hamil se da cuenta de lo que puede fallar, y gira una parte de la estructura de la pequeña nave que parecía haberse desplazado. El «usb» encaja y el coronel consigue finalmente estrellar el avión contra la máquina terrafórmica.

Conclusión: Lois no ha participado activamente en la tarea. Aún peor, su intento de participación ha sido infructuoso, hasta que una autoridad masculina ha *corregido* el estado de las cosas y ha culminado satisfactoriamente la misión que tenían encomendada.

A diferencia de sus sacrificados compañeros, que son los que han llevado la misión a cabo, Lois cae al vacío en el último momento, librándose de la explosión pero camino de una muerte segura aplastada contra el suelo (otra vez). Afortunadamente Superman la ve y le salva la vida por enésima vez. Esta vez se besan. Zod interrumpe el beso, batalla final, Zod muere a manos de Superman, Lois observa desde lo alto de una escalera (el pedestal en el cual el ideario patriarcal coloca a las madres y a las esposas), y baja a consolar a su amado, que acaba de matar al último congénere que le quedaba. Superman llora, arrodillado, en el regazo de Lois, que encarna a la perfección su femenina función de descanso del guerrero después de una dura jornada de trabajo.

## Conclusiones

En resumen, la mujer que se siente cómoda con un chaleco antibalas en mitad de una guerra, que ha ganado el premio Pulitzer y que se maneja en un mundo de «machos» como pez en el agua, es en realidad una mujer a la que hay que llevar las maletas, tan estúpida como para disparar un flash a un robot que cualquier ser medianamente inteligente identifica como agresivo y peligroso, a la que hay que salvar la vida constantemente, incapaz de escapar por ella misma de una

nave espacial, incapaz de escapar con la ayuda del padre de su futuro novio de una nave espacial a pesar de seguir al pie de la letra todas sus indicaciones (en esta aventura necesita la dirección y el socorro de dos hombres), incapaz siquiera de introducir por segunda vez un objeto en una ranura, para lo cual necesita la ayuda de otro hombre sin duda más inteligente que ella. Es una mujer que carece de voluntad propia, y de hecho, según se desprende del discurso subtextual de la película, está bien que así sea, porque cuando toma sus propias decisiones se mete en problemas. Una mujer, finalmente, que acaba convertida en un regazo.

Es más, si comparamos *Man of Steel* con su versión anterior, *Superman II*, a la Lois Lane de *Man of Steel* se le niega incluso la satisfacción de acabar con la malvada Faora-Ul, como hacía la Lois Lane de *Superman II* con la malvada Ursa de un certero puñetazo. (Faora-Ul y Ursa son dos nombres para el mismo personaje, la lugarteniente de Zod).

En un libro ya clásico sobre la teoría de la propaganda, *Propagandes*, Jacques Ellul (1990 [1962]) realiza una distinción entre propaganda sociológica y propaganda política que nos resultará aquí de gran utilidad para comprender el fenómeno de los subtextos relacionados con Lois Lane. Para Ellul, en el caso de la propaganda política hablamos de «técnicas de influencia utilizadas por un gobierno, un partido, una administración, un grupo de presión, etc., con la intención de modificar el comportamiento del público hacia ellos. El uso de estos medios es por lo tanto voluntario, calculado»<sup>5</sup> (1990: 75-76). En cambio, la propaganda sociológica surge espontáneamente, no es el resultado de una actividad propagandística deliberada. Está basada en el fenómeno de la socialización en una cultura y tiene más que ver con los estilos de vida que con opiniones concretas.

El machismo de *Man of Steel* no parece un machismo sociológico, un machismo aprendido y *reproducido* por las personas responsables de la película en la sociedad patriarcal en la que han sido socializados. Parece más bien un machismo propagandístico o *producido*. Es decir, los responsables de la película han decidido de forma consciente propagar sus ideas sobre las mujeres y su papel en la sociedad, sobre los roles de género y sobre las características deseables para una personalidad femenina. Y una vez que han decidido propagar las ideas, estas personas se han preocupado de diseñar estrategias comunicativas sutiles para propagarlas. Han creado un texto atractivo para las adolescentes del siglo XXI (éxito social y laboral, independencia, autosuficiencia, aventura, carácter, control de situaciones adversas...) y un subtexto que las coloca donde «realmente» deben estar (dependencia del hombre, incapacidad de llevar a cabo las propias tareas sin la ayuda de un hombre, admiración del poder masculino, creencia en el amor romántico o en encontrar pareja como sentido de la vida, deseo de un príncipe azul que las salve de sus problemas y las libere de la dura tarea de tomar decisiones...).

Antes mencioné que en el momento en que Kal-El acaba con la vida de Zod, Lois observa desde lo alto de una escalera. Aunque es posible que la posición de

<sup>5</sup> Traducción propia del original francés.

Lois en la escena sea casual, lo cierto es que expresa muy bien la «mejor» posición de la mujer en la sociedad patriarcal. Obviando la simpleza y la bajeza ideológica de «la mujer en la cocina y el dormitorio», el sector pretendidamente culto del patriarcado coloca a las madres y a las esposas en un altar, donde se veneran como un objeto frágil al que proteger del mundo y de los malos deseos de otros hombres. La reina del altar es por supuesto la madre, a quien los hijos (masculino, no neutro) del patriarcado sólo vemos bajar del altar para dirigirse a la cocina, nunca, nunca al dormitorio. Somos capaces de sufrir un trauma si no reprimimos este pensamiento.

Las dos madres de Superman habitan en los altares, siendo Martha Kent la que viaja del altar a la cocina asiduamente. A la cocina o al huerto que tiene en el patio, una extensión de la cocina que además dota al personaje de un halo de paz interior. El demoníaco Zod amenaza a las dos madres, a Lara de palabra, y a Martha de acto. Para Superman es este un acto inconcebible: «¿Crees que puedes amenazar a mi madre?», grita en el momento más enfurecido de la película.

Zod ataca lo más sagrado para un hijo del patriarcado sin hijos, su madre. Se equivoca al hacerlo y acaba muerto. Jor-El ya lo había anunciado, en otra sentencia culmen del machismo del que hace gala la película, esta vez dirigida a los hombres, porque nos graba a fuego el ideal masculino al que debemos aspirar:

JOR-EL: (A Zod) Mi hijo es el doble de hombre de lo que tú eras.

### Referencias bibliográficas

- Ellul, Jacques. 1990. *Propagandes*. Paris: Economica.
- McKee, Robert. 2009. *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principio de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- Metz, Christian. 2002a. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol. 1. Barcelona: Paidós.
- Metz, Christian 2002b. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)* vol. 2. Barcelona: Paidós.
- Monaco, James. 1981. *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*. Oxford: Oxford University Press.
- Rodríguez de Austria, Alfonso. M. 2015. «Aristóteles en Hollywood: Poética y Retórica en la narrativa audiovisual». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 11: 325-346.
- Sepúlveda Navarrete, Paula. 2011. «Lois Lane: una mujer de su tiempo». *Revista Historietas* 1: 61-67.
- Strauss, Leo. 1988. *Persecution and the Art of Writing*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Wollen, Peter. 1998. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: London British Film Institute.

**Alfonso M. Rodríguez de Austria Giménez de Aragón.** Licenciado en Filosofía, Especialista Universitario en Derechos Humanos y Prácticas Ciudadanas, y Doctor en Comunicación Audiovisual. Combina su trabajo como educador en Ecotono

SCA con la docencia universitaria impartida en la Especialización en Comunicación Audiovisual de la Universidad Centroamericana de Nicaragua. Perteneció al Grupo de Investigación IDECO (Comunicación Política, ideología y propaganda), adscrito a la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, España.

*Artículo recibido el 12 de octubre de 2016 y aceptado para publicación el 8 de marzo de 2017.*