

**Universidad de Costa Rica**  
**Facultad de Ciencias Sociales**  
**Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva**



**UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA**

# Memoria



**III MINI JORNADAS**  
DE INVESTIGACIÓN Y ACCIÓN SOCIAL

**EXPECTATIVAS DE CAMBIO**

**San José, Costa Rica**  
**2015**

302.2

T315t III mini jornadas de investigación y acción social (3 : 2014 : Costa Rica) Memoria – San José, C.R. : CICOM, 2015.  
1 recurso en línea (219 p.) : il., col., digital, archivo PDF;  
10.6 MB

“Expectativa de cambio”

A la cabeza de la port.: Universidad de Costa Rica.  
Facultad de Ciencias Sociales. Escuela de Ciencias de la  
Comunicación Colectiva

Requisitos del sistema: Adobe digital editors—Forma  
de acceso: World Wide Web

ISBN 978-9968-919-18-0

1. COMUNICACION – CONGRESOS. 2.  
COMUNICACION - INVESTIGACIONES. 3.  
COMUNICACION – ASPECTOS SOCIALES -  
CONGRESOS. I.Título.

CIP/2836  
CC/SIBDI. UCR

Universidad de Costa Rica  
© CICOM  
Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. Costa Rica.

Primera edición: 2015

Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.



**¿SALVAR EL MUNDO?: DISCURSO  
NACIONALISTA EN PELÍCULAS DE  
SUPERHÉROES                      SAVING THE  
WORLD?: NATIONALIST DISCOURSE IN  
SUPERHERO MOVIES**

**‡Rodrigo Muñoz-González**  
*rodrigo.munozgonzalez@ucr.ac.cr*

---

‡ Estudiante de Bachillerato de la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva Universidad de Costa Rica. Actualmente es investigador en el Proyecto de Investigación “El Hormiguero” del CICOM dirigido a estudiantes.

## **Resumen**

La industria hollywoodense ha estado produciendo una gran cantidad de *blockbusters* sobre superhéroes. La franquicia Marvel ha lanzado a la gran pantalla una serie de películas que se expande cada vez más con secuelas y ensamblados de diversos personajes. Estas evidencian una realidad política resguardada por estos hombres y mujeres de gran poder. Este artículo, basándose en un enfoque del Análisis Crítico del Discurso, estudia el discurso nacionalista de las películas *Iron Man 3* (2013) y *Captain America: the Winter Soldier* (2014). Se realizó un análisis de su estructura narrativa, de la identidad y los objetivos del personaje principal y los villanos de los filmes. Como conclusión se expone que el mensaje de los textos filmicos propone a sus protagonistas como patriotas que velan por la paz de su país, en contraposición a los villanos quienes pertenecen a grupos extranjeros e intentan ‘contaminar’ a la potencia estadounidense con sus fechorías.

## **Palabras clave**

Comunicación, Análisis Crítico del Discurso, Ideología, Nacionalismo, Superhéroes.

## **Abstract**

The Hollywood industry has been producing a lot of blockbusters about superheroes. The Marvel franchise has released to the big screen a series of films that expands increasingly with sequels and assemblies of various characters. These movies show a political reality guarded by these men and women of great power. This article, based on a Critical Discourse Analysis approach, studies the nationalist discourse of the

movies Iron Man 3 (2013) and Captain America: The Winter Soldier (2014). An analysis of its narrative structure, and the identity and objectives of the main character and the villain of the film was made. In conclusión, it is stated that the message of the films shows the protagonists as patriots who ensure peace in his country, as opposed to the villains who belong to foreign groups and try to 'pollute' to US power with their misdeeds.

### **Key words**

Communication, Critical Discourse Analysis, Ideology, Nationalism, Superheroes.

### **Introducción**

Cada verano estadounidense, la industria cinematográfica de Hollywood estrena un tipo de películas conocidas como *blockbusters*. Estas comprenden producciones de alto presupuesto que tienen como espíritu generar un gran impacto en las taquillas de los cines; aunque el género varía, estos filmes suelen ser de acción o de aventura, catalizando, de esta manera, el uso de complejos efectos especiales y la aparición de un reparto de alto calibre en el ámbito de popularidad.

En los últimos años, las películas de *superhéroes* se han convertido en la tónica de los *blockbusters*, arrebatando gran parte de la oferta de producciones ofrecidas en el cine de Estados Unidos. La hegemonía de esta industria cultural del entretenimiento conlleva una proyección a escala global de las peripecias de figuras heroicas, cuyas historias tienen la tendencia de basarse en situaciones políticas actuales o del pasado (Coogan, 2006;

Reynolds, 1994); como lo es, por ejemplo, ilustrar villanos pertenecientes a agrupaciones terroristas o Nazis.

Los personajes retratados por estos filmes tienen un espectro de gran popularidad gracias a su desarrollo previo en cómics y otros medios como la televisión. Así, sus estrenos son seguidos por una amplia expectativa, ya sea por públicos construidos anteriormente o por otros que se han ido formando a partir del advenimiento de estas producciones. Las cifras recaudas por concepción de venta de boletos en el mercado estadounidense representan un indicio del impacto de estas historias en las audiencias, así como de su poder de convocatoria:

**Tabla N° 2: Recaudación de películas de superhéroes**

**Año 2014**

<b>Película</b>	<b>Recaudación en EUA</b>	<b>Estreno en EUA</b>
<b><i>Captain America: the Winter Soldier</i></b>	\$259,766,572	4 de abril
<b><i>The Amazing Spider-Man 2</i></b>	\$202,853,933	2 de mayo
<b><i>X-Men: Days of Future Past</i></b>	\$233,921,534	23 de mayo
<b><i>Guardians of the Galaxy</i></b>	\$331,855,381	1 de agosto

Fuente: Box Office Mojo (2014).

La franquicia Marvel –creadora de muchos cómics- ha lanzado a la gran pantalla una serie importante de películas de superhéroes que se expande cada vez más con secuelas y ensamblados de diversos personajes. Estos

textos fílmicos evidencian una realidad política resguardada por estos hombres y mujeres de gran poder.

Eco (2011) ha apuntado cómo la figura del superhéroe, en sus diferentes formas narrativas, tiene un carácter ideológico, promoviendo un cierto orden político. Estos personajes, a través de sus acciones y de su relación con figuras antagónicas, protegen un *status quo* hegemónico.

Los relatos traslapan los conflictos morales propios de los personajes principales con otros de orden político procedentes de la nación donde se desarrolla la acción principal; es decir, el superhéroe legitima un discurso nacionalista a través de sus objetivos. Estos seres heroicos, entonces, cuentan con una dimensión que combina lo personal con lo geopolítico en un solo repertorio de significados comunes (Dittmer, 2005, 2013).

Así, esta investigación estudia el discurso nacionalista presente en las películas *Iron Man 3* (2013) y *Captain America: the Winter Soldier* (2014), pertenecientes a la casa productora Marvel, basándose en una perspectiva del Análisis Crítico del Discurso, la cual “estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político” (van Dijk, 1999, p.23).

Específicamente, se pretende determinar los recursos narrativos empleados para la promoción de una ideología dentro de los textos fílmicos seleccionados, analizar el rol del superhéroe a partir de sus acciones y de su evolución moral en la trama con el fin de entender su conducta nacionalista, y establecer los valores y significados preponderantes dentro de los relatos en estudio para la obtención de un mapa de su propuesta discursiva.

Con el presente trabajo se busca entender una serie de textos fílmicos que convocan importantes segmentos de las audiencias de cine a nivel mundial. Asimismo, su análisis se propone como un tratamiento inicial y exploratorio del tema que proponga líneas de indagación posteriores.

### **Superpoderes e identidades secretas: abordaje teórico**

Eco (2011) apunta que la figura del superhéroe encierra un *esquema ideológico* dentro del mundo narrativo en el cual se desarrolla. A partir de las acciones de los personajes, de sus relaciones y de las categorías morales que se establecen entre ellos, se valida un determinado orden social, político y cultural dentro de lo narrado, dentro de la propuesta de ficción. No obstante, si se comienzan a inscribir elementos históricos o contemporáneos, de diversa índole, en el relato, como es el caso de muchas de las películas actuales de este tipo, su esquema ideológico se va convirtiendo en una propuesta de (re)presentación de la realidad.

Ya Voloshinov (1973) sugiere que el lenguaje tiene una naturaleza fundamentalmente ideológica y que esta se expresa tanto en la forma en que es utilizado como en los contenidos que emplea; de esta forma, propone que “todo signo es sujeto del criterio de la evaluación ideológica [...] el dominio de la ideología coincide con el dominio de los signos” (p.10). Esta concepción implica la capacidad generativa de significado que tiene un sistema sígnico a partir de su estructura y función en un contexto específico.

Este procedimiento semiótico no se produce independientemente: es estimulado, influenciado, y constantemente construido a partir de las diferentes relaciones macro y microsociales que se establecen entre los individuos. Es

decir, el lenguaje tiene un mecanismo de funcionamiento que, por un lado, tiene consecuencias propias y fijas ya establecidas en su sintaxis, pero, por otro, es influenciado y cambiado por diversos estímulos independientes y móviles. Como sugiere Giddens (citado en Morley, 1992),

“las estructuras no son algo externo a la acción, sino que sólo pueden reproducirse a través de actividades concretas de la vida diaria, y se las debe analizar como formaciones históricas, sujetas a modificación: como estructuras constituidas por la acción, al mismo tiempo que la acción se constituye estructuralmente” (p.39).

Por esto, Althusser (1988) considera a la ideología como “la relación (imaginaria) de los individuos con las relaciones de producción y las relaciones que de ella resultan” (p.24). Su capacidad y campo de acción es, entonces, cambiante, pudiendo ser inestable o progresivo. Asimismo, Siles (2008), siguiendo a Bruno Latour, enfatiza que lo social puede ser concebido como “un fluido que asume distintas formas provisionalmente según las asociaciones entabladas, y no como un material” (p.11). Así, la ideología, junto con su manifestación y efectos, implica un mapa del estado de distintos elementos que conforman el orden de una sociedad.

El espectro ideológico puede ser considerado como la óptica de la vida cotidiana, el código de lectura de la realidad de los individuos, la “matriz generativa que regula la relación entre lo visible y lo no visible, entre lo imaginable y lo no imaginable, así como los cambios producidos en esta relación” (Žižek, 2003, p.7). Aunque pueda tener un núcleo de ciertos sentidos,

su formación radica en un sistema que enfrenta, en ocasiones a manera de juego, distintos límites y diferentes presiones.

La *hegemonía* implica la operacionalización de una ideología, la orientación con la que va a contar su manifestación. Williams (1977) la define como “un sistema vivo de significados y valores –constitutivo y constituyente- que al ser experimentados como prácticas aparecen como conformadores recíprocamente [...] Así, constituyen un sentido de realidad para la mayoría de personas en la sociedad” (p.110). Por consiguiente, es un motor que fija posibilidades de interpretación, trazando caminos significantes privilegiados en detrimento de otros.

Esta dinámica fija la generación de discursos hegemónicos en torno al entendimiento –y construcción- de una realidad. Para Vergara (2010), un *discurso* “es conocimiento sobre alguna cosa, el cual es considerado como verdadero por un grupo de personas que lo ‘comparten’, además, guía nuestros actos y nunca se encuentra aislado, ya que tiene relación con otros conocimientos” (p.19). Así, se privilegia la elección de un entramado de lecturas posibles –siendo esto la fijación de un determinado código de producción y consumo- a partir de un proceso de interacción que tiene como finalidad el establecimiento de una ‘verdad’ como punto referencial de significado.

El valor semiótico de un discurso encuentra su origen en su acumulación y la posterior influencia que pueda tener en las diferentes estructuras sociales a raíz de esto. Además, el contacto frecuente se convierte en factor de gran

importancia en lo referente a su impacto y, también, a la generación de nuevos. Siguiendo a Jäger (2008),

“los discursos ejercen poder en tanto que determinan no sólo los desarrollos de otros discursos y sus contornos, sino que ofrecen – especialmente a través de los medios de comunicación de masas– premisas de aplicación [Applikationsvorgaben] para ser convertidas en acciones y en configuraciones de la realidad” (p.507).

Los textos fílmicos, por ende, despliegan una serie de discursos hegemónicos que se encuentran determinados por contextos de realización y de audiencia. Así, es común que determinados géneros de ficción tengan, entre sus características, la reproducción de discursos similares (Langford, 2005).

El género implica unas coordenadas a la hora de producir un texto, siendo, a la vez, un punto de partida de las expectativas que tendrán los espectadores a la hora de la lectura o la recepción del mensaje. Para Shatz (citado en Coogan, 2006), es “una gramática o sistema de reglas de expresión y construcción que opera para proveer un rango de expresión para los productores y un rango de experiencia para los consumidores” (p.25).

Como sugiere Langford (2005), un género es un proceso, se construye a partir de experiencias tanto de producción como de recepción. Estos “participan en la creación artística como moldes-guía y, también, como facilitadores de la comunicación con el público” (Zappelli, 2010, p.70). En este sentido, la experiencia previa de la audiencia es fundamental para definir qué esperar, en este caso, de un texto fílmico. Su naturaleza es ritualística: a partir de la

repetición de ciertas formas se delimitan convenciones propias de cada género. Estas representan elementos de/en la trama, temas centrales, técnicas audiovisuales, o iconografía (Langford, 2005) presentes habitualmente en las historias retratadas.

Zappelli (2010) sugiere que en el audiovisual contemporáneo no existen géneros puros, sino, más bien, mixtos, aunque siempre habrá preponderancia de uno sobre otro. La importancia, entonces, radica en la conexión que crea una triada autor-texto-audiencia, implicando una facilidad de expectativa/lectura. De esta forma, “es una forma específica de interpretación simbólica o un modo de conectar un texto a su función sociosemiótica” (Zappelli, 2010, p.71).

Se debe recalcar que la discusión respecto a cuáles son los principales géneros cinematográficos de ficción es amplia y prolongada, incluyendo muchos criterios de selección y clasificación (Coogan, 2006; Langford, 2005; Zappelli, 2008, 2010). Para la presente investigación, las películas de superhéroes serán consideradas como un género en sí, a pesar de que, desde una visión general, estarían embebidas por el género *Acción*; se considera que estos relatos despliegan un sistema definido con parámetros ya conocidos por las audiencias que hacen que puedan ser considerados uno como tal.

La figura del *héroe* es perenne: su presencia se palpa desde los relatos más antiguos hasta en los contemporáneos (Campbell, 1972, Propp, 2011), como es el caso de las películas que se analizarán en secciones posteriores. Desde Odiseo a Batman, los héroes representan personajes con una cualidad que los distingue de sus semejantes, y que les permite llevar a cabo una

misión, usualmente ligada al bien desde una perspectiva moral. Para Campbell (1972),

“el héroe, por lo tanto, es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales. De esta manera las visiones, las ideas y las inspiraciones surgen prístinas de las fuentes primarias de la vida y del pensamiento humano. (Campbell, 1972, p.19).

Ahora bien, el *superhéroe* es un personaje que surge en el siglo XX, principalmente en los cómics, aunque sus orígenes pueden localizarse en las tradiciones literarias o teatrales (Eco, 2011). Uno de sus puntos de partida más particulares, siguiendo a Eco (2011), es que estas personas suelen ser individuos normales, cotidianos, seres humanos miembros de la sociedad (pos)moderna; en contraposición, por ejemplo, a los héroes de la tradición clásica griega quienes comúnmente eran hijos de dioses, poseyendo una naturaleza sobrenatural.

Coogan (2006) sostiene que las principales convenciones del género de superhéroes corresponden a la misión, el poder y la identidad, del personaje estelar del relato. La *misión* resulta crucial ya que “alguien que no actúa desinteresadamente para ayudar a los demás en tiempos de necesidad no es heroico y, por lo tanto, no es un héroe” (Coogan, 2006, p.31). Sumado a lo anterior, se encuentra el rol del villano, el cual es fundamental dentro del camino del objetivo que se desea alcanzar. La figura antagónica puede, a su vez, tener las mismas convenciones que la más importante.

Por otra parte, el *poder* representa un rasgo esencial del superhéroe: sin este no sería uno. La naturaleza de este no es única y se dan muchas variaciones, como puede ser una característica sobrehumana –la fuerza-, puede ser el desarrollo de una cualidad –la inteligencia-. La aplicación de esta convención se observa paralelamente al trasfondo personal de cada personaje.

El elemento de la *identidad* “comprende el nombre de código y la vestimenta, junto a la identidad secreta siendo una contraparte de adorno” (Coogan, 2006, p.32). Asimismo, esta convención incluye la historia personal del superhéroe. Aunque no todos estos actores mantienen un perfil secreto – por ejemplo, Tony Stark no oculta ser *Iron Man*-, lo infaltable es la doble personalidad; es decir, que exista un *alter ego* al cual convertirse cuando la situación lo amerita.

Para esta investigación, se definirá la figura de superhéroe como un o una personaje que cuenta con poderes o capacidades extraordinarias, posee una doble identidad, asumiendo una personalidad específica cuando se prepara para llevar a cabo una misión, establece una escala de valores morales por los cuales lucha, y tiene un repertorio definido de aliados y antagonistas.

Delimitando el género, Eco (2011) señala que los relatos de superhéroes siguen un *esquema iterativo*; en otras palabras, las tramas son cíclicas, redundantes, tienen el mismo resultado. Los personajes comienzan ‘desde cero’ cada vez que da inicio la narración, y emprenden una nueva misión. Esta característica –que también puede expandirse a través de la serialidad de ciertos medios- permite que ciertos discursos se asocien a personajes

particulares, convirtiéndose en ideales (o ideologías) por los que lucha el superhéroe.

El público termina deseando –y esperando- esto, las convenciones de cada historia, y firma un *contrato pasional* (Zappelli, 2008). De esta forma, se cierra un ‘trato final’ entre un público y la historia –siendo esta producida por un grupo de autores-, teniendo como consecuencia mundos de superhéroes definidos con aventuras con reglas propias para cada uno. Como sostiene Zappelli (2010),

“el conocimiento de la articulación pasional no solo nos sirve para representar las pasiones en el interior del texto, sino también para modular estrategias de interacción entre el texto y sus espectadores como si fuera una verdadera interacción comunicativa” (p.72).

La validación de una ideología por un superhéroe ocurre a partir de las tres convenciones principales del género propuestas por Coogan (2006) en una línea triple de relaciones. La identidad y la misión señalan principios básicos de lucha que se encuentran adscritos a un determinado orden político-social en el universo del personaje. Asimismo, el poder especial no puede dejarse de comprender desligado del contexto identitario de la persona: sus características indican un elemento importante de del espacio donde se desenvuelve; por ejemplo, *Iron Man* cuenta con una tecnología altamente avanzada, siendo indicador de las industrias que son propiedad de Tony Stark; asimismo, el Capitán América tiene super-fuerza a causa de un suero desarrollado para combatir a los Nazis en la Segunda Guerra Mundial. El poder de un superhéroe es el símbolo absoluto de la ideología que representa, que promueve.

## Metodología

La presente investigación parte de una perspectiva cualitativa de investigación y es desarrollada bajo el enfoque del Análisis Crítico del Discurso. Su alcance es exploratorio y descriptivo, pretendiendo profundizar el conocimiento que ya se tiene respecto al tema para encontrar posibles nuevas líneas de indagación. El análisis que se efectuará es textual, fijando su rango de estudio, dentro de un modelo de comunicación, en el *mensaje* en sí.

El corpus de análisis se encuentra constituido por dos películas correspondientes a la casa productora Marvel. Estas se centran en los personajes *Iron Man* y el Capitán América independientemente. Se eligieron porque se consideró que despliegan, tanto a nivel denotativo como connotativo, una propuesta política evidente y dirigida. Ambas son secuelas de franquicias que se han ido desarrollando con arcos narrativos propios, habiendo iniciado, las dos, como cómics. A continuación, se expone el corpus de análisis elegido:

**Tabla N° 3: Corpus de análisis**

### **Películas seleccionadas**

<b>Película</b>	<b>Año de estreno</b>	<b>Dirección</b>	<b>Guión</b>
<b><i>Iron Man 3</i></b>	2013	Shane Black	Drew Pearce y Shane Black
<b><i>Captain America: the Winter Soldier</i></b>	2014	Anthony Russo y Joe Russo	Christopher Markus y Stephen McFeely

Fuente: elaboración propia.

A partir de estos textos fílmicos, se analizarán las categorías de *estructura narrativa*, con la intención de comprender el ordenamiento de los relatos y la relación estructural de estos con el mensaje (ideología) propuestos; *la identidad y objetivos* de los protagonistas (superhéroe y villano principal) para establecer el trasfondo y el núcleo de motivación que sustenta el desarrollo de las acciones de estos actores.

Posteriormente, se analizará la sinergia de recursos narrativos que promueve la construcción de un discurso nacionalista en cada una de las películas en estudio.

## **Resultados**

### **Estructura narrativa**

De acuerdo a la propuesta de Field (1984/2005), McKee (1997), y Zappelli (2010), la tradición clásica de narración en el cine de Estados Unidos parte de una estructura básica de tres actos. A lo largo del relato hay *plot points* (o puntos de trama) que corresponden a momentos determinantes y cambiantes del rumbo de las acciones, implicando la consolidación, cierre o comienzo de un determinado acto.

Así, se tomaron las historias de las películas en estudio para ser deconstruidas en la estructura tradicional o también llamada *neoristotélica* (Zappelli, 2010). Estas se detallan a continuación a partir de sus sinopsis:

## Tabla N° 4: Sinopsis de historias

### Corpus de análisis

<b><i>Iron Man 3</i></b>	<b><i>Captain America: the Winter Soldier</i></b>
<p>Estados Unidos (EUA) se encuentra amenazada por un terrorista llamado el Mandarín. Mientras tanto, el científico Aldrich Killian le ofrece a Stark Industries la posibilidad de un tipo de experimentación genética.</p> <p>Luego de que el jefe de seguridad de la empresa es herido en un ataque terrorista, Tony Stark le declara la guerra al Mandarín; este ataca la residencia donde vive <i>Iron Man</i>, destruyendo por completo la residencia.</p> <p>Después de recuperarse, Tony Stark descubre que Killian es quién está detrás de las amenazas terroristas y que el Mandarín es una farsa. Killian raptó al presidente de los EUA y Iron Man debe vencerlo para salvar al magnatario y a su país.</p>	<p>Después de recuperar una base de datos en una misión de rescate, Steve Rogers se da cuenta de que la agencia de seguridad estadounidense SHIELD tiene un proyecto que consiste en un mecanismo de defensa que mataría a personas potencialmente peligrosas. Nick Fury, director de SHIELD es atacado y asesinado.</p> <p>El Capitán América, junto a <i>Black Widow</i>, investiga el asunto y se da cuenta de que HYDRA, una organización nazi que ha sobrevivido y planea utilizar ese mecanismo para reinar el mundo.</p> <p>El Capitán América decide enfrentarlo, mientras combate a <i>the Winter Soldier</i>, un soldado genéticamente alterado y quién es su amigo Bucky. Al final, logra vencer a HYDRA y decide destruir SHIELD.</p>

Fuente: elaboración propia.

Tomando como base lo anterior, es posible identificar una estructura de narración clásica dentro de los textos fílmicos en análisis. Esta se expone seguidamente:

**Tabla N° 5: Estructura narrativa**

**Corpus de análisis**

<i>Iron Man 3</i>	<i>Captain America: the Winter Soldier</i>
<p>I Acto</p> <p>Desencadenante: <b>Amenaza del Mandarín a EUA y rechazo por parte de Stark a proyecto genético de Killian.</b></p> <p>Primer Punto de giro: <b>Declaración de guerra entre Tony Stark y el Mandarín.</b></p> <p>II Acto</p> <p>Punto medio: <b>Reconocimiento de Killian como el verdadero autor del ataque a Stark.</b></p> <p>Segundo punto de giro: <b>Secuestro del Presidente de EUA por parte de Killian con la intención de matarlo.</b></p> <p>III Acto</p>	<p>I Acto</p> <p><b>Desencadenante:</b> En una misión de rescate de rehenes en un barco liderada por el Capitán, <i>Black Widow</i> extrae información confidencial.</p> <p><b>Primer punto de giro:</b> Asesinato de Nick Fury, director de la agencia de seguridad estadounidense SHIELD.</p> <p>II Acto</p> <p><b>Punto Medio:</b> aparición de soldado llamado <i>The Falcon</i> como aliado y preparación de plan para extraer información a HYDRA, organización Nazi.</p> <p><b>Segundo punto de giro:</b> ingreso del Capitán a cuarteles de SHIELD para detener mecanismo de defensa que elimina a personas potencialmente peligrosas.</p>
<i>Iron Man 3</i>	<i>Captain America: the Winter Soldier</i>
Clímax: <b>Batalla entre Iron Man</b>	III Acto

<p><b>(Stark) y Killian.</b></p> <p>Resolución: <b>Rescate del Presidente de EUA y superación de los conflictos personales de Stark.</b></p>	<p><b>Clímax:</b> Lucha entre el Capitán América y the Winter Soldier mientras se destruye mecanismo de defensa.</p> <p><b>Resolución:</b> Desmantelamiento de SHIELD.</p>
--	--

Fuente: elaboración propia.

La estructura narrativa utilizada si bien responde a una ideología –y tradición- de producción, también permite la transmisión de una a partir del ordenamiento de las acciones, la culminación de la misión y la presentación del personaje principal. Sigue una dinámica de *ideales invisibles*: los objetivos morales se presentan como naturales, teniendo que ser perseguidos, sin ser cotejados o cuestionados, desde el inicio de la historia. Si ocurre el caso de un momento en el cual el héroe dude, este tiene que tomar una decisión que, finalmente, retoma el punto de vista inicial, validando una postura ideológica plantada, sin ser percibida, desde la misma presentación del conflicto inicial.

Así, se prima la consecución del objetivo por parte de un *personaje activo*. Este factor tiene como consecuencia la clasificación de las relaciones entre personajes a partir de la naturaleza de las motivaciones del superhéroe, en este caso. De esta forma, se crea un modelo que sugiere una determinada interpretación de un mundo ficticio; es decir, la figura del protagonista impone una guía de lectura sobre lo que acontezca en la historia.

De esta forma, ocurre una *categorización dual*: por progresión en que los acontecimientos ocurren dentro de los textos fílmicos en estudio, hay una partición de bandos basada en un criterio moral de bien y mal. Los diferentes personajes que van apareciendo no pueden escapar a esta balanza de dos

lados, no hay posibilidades de ambigüedades de ningún tipo. Se crea un *nosotros* y un *otros*. Esto resulta altamente ideológico, primero en la forma y luego en el contenido de los textos, ya que, como señala van Dijk (1997), la formación de grupos contrarios es una de las consecuencias más visibles, e importantes, de una ideología.

La concreción del ligamen entre estructura de la narración e ideología se da en la *contextualización*. Esta estrategia narrativa implica la toma de elementos del contexto de producción y su inserción en el relato, como mecanismo de verosimilitud, a partir de intertextos. Así, la operación ideológica de las películas de superhéroes en análisis, a nivel estructural, se da en las asociaciones entre situaciones políticas de la realidad 'material' con personajes y acciones de la realidad ficticia. En las secciones siguientes se profundizará este proceso ideológico-narrativo.

### **Identidad y objetivos de los protagonistas**

A continuación, se analizarán estas dos categorías tomando como base la propuesta de Coogan (2006) sobre las convenciones que definen a un superhéroe. Asimismo, se procederá a estudiar, uno por uno, cada uno de los textos fílmicos.

### Iron Man 3

En esta película, y en toda la franquicia, el personaje de Tony Stark representa al espíritu industrial estadounidense, al tecnócrata tradicional. Siendo heredero de un imperio tecnológico, es propietario de empresas cuyo principal negocio es la producción de armamento bélico. Este trasfondo sustenta el desarrollo del poder que lo convierte en un superhéroe: un traje de acero que le permite realizar hazañas extraordinarias, desde volar, tener fuerza extrema, hasta contar con armas de asalto.

Precisamente, es gracias a los recursos con los que cuenta, sumado a una ávida inteligencia, por los que adquiere una cualidad especial. En otras palabras, su dinero y personalidad le permiten llevar a cabo sus objetivos: hay una conexión entre riqueza y búsqueda del bien, entre plusvalía y moralidad.

Aunque Stark es un millonario con actitudes excéntricas, su misión inicia en un ámbito individual para pasar a uno nacional. Sus intenciones se enfocan en salvar al mundo –o más bien a su país: Estados Unidos- cuando un malhechor anda al acecho; en el fondo, muestra una concepción del bien como caridad. En un '*efecto de vaso regado*': el personaje dona sus habilidades porque le sobran, se convierten en un pequeño gesto comparado a todo el imperio con el que cuenta.

Por otra parte, el villano de la película es El Mandarín. Este personaje es un líder terrorista, teniendo a Oriente Medio como origen aparente, que desea atacar a Estados Unidos. De primera entrada, el objetivo del antagonista refuerza la concepción del país norteamericano como una potencia mundial.

Sus razones versan en el derrumbamiento de un imperio que ha maltratado, y sacrificado, a muchos grupos, siendo países islámicos o árabes delicadamente sugeridos en el relato.

Su apariencia física similar a la de un talibán coloca a la fuerza opositora del relato como extranjera. Es decir, la amenaza viene de afuera para atacar un orden local establecido. El principal intertexto del personaje es Osama Bin Laden, llegando a transmitir sus amenazas con una estética muy similar a las de la agrupación yihadista Al Qaeda. Así, se consolida la construcción de un 'otro' amparado en el enemigo histórico de una Nación, con el cual se tuvo, incluso, una guerra.

No por nada, el objetivo del Mandarín es el magnicidio, el asesinato del presidente de los Estados Unidos. De esta manera, se equipara el peligro de lo ajeno, de lo externo, con el crimen de la máxima figura política de un país, contribuyendo, a nivel retórico, a construir una sinécdoque: una parte (una figura de autoridad) se toma como el todo (un país). La tendencia de asociar al antagonista con lo extranjero se mantiene en el corpus de análisis, esto se seguirá estudiando en el siguiente caso.

### *Captain America: the Winter Soldier*

El personaje principal de esta historia es Steve Rogers, joven estadounidense que, en la Segunda Guerra Mundial, es rechazado en el ejército de su país por su débil físico. Inspirado por una convicción de luchar contra el peligro del nazismo, Rogers acepta ser sometido a un experimento en el cual, tras las inyección de un suero especial, adquiere habilidades físicas extraordinarias, convirtiéndose en el Capitán América. Después de vencer al

líder de la agrupación político-religiosa nazi HYDRA, queda congelado en el Ártico y es descubierto hasta en el siglo XXI.

En este caso, hay una relación directa entre la pirámide de convenciones del superhéroe (Misión, Identidad, Poder) con la concepción de nacionalidad. El propio nombre del personaje remite a su país de origen, por el cual lucha. Parecería que una narración de este tipo sería muy localista y, por la tanto, sería consumida solamente en un ámbito doméstico. No obstante, la historia de esta película sugiere que la lucha verdadera del Capitán América es para salvaguardar al mundo entero, y no únicamente a un territorio.

Para Dittmer (2013, p.134), en el arco narrativo de este superhéroe se pueden encontrar dos estrategias narrativas/discursivas que sustituyen su carácter local/nacional por uno global. La primera implica la (re)presentación de Estados Unidos como una hegemonía cuyas políticas producen la seguridad del mundo. Así, esa nación es construida como el modelo ideal a alcanzar, sino, también, como el gendarme absoluto: Estados Unidos es el mundo, y viceversa. La segunda se refiere a una paradoja del personaje, mostrando que el Capitán América busca la paz, a través de la guerra. Se justifican medios violentos con fines pacifista. En este sentido, resulta claro este esfuerzo, siendo constante el reforzamiento de un mensaje conciliatorio en los diálogos de Rogers.

El contexto de apropiación del poder cuenta, asimismo, con indicios políticos. El poder generar una tecnología (el suero) que produzca súper-hombres, posiciona a Estados Unidos como un líder en la vanguardia armamentista. Desde la construcción del personaje se fija un modelo de nación

superior, capaz de generar una figura sobrehumana para defender los intereses de sí misma.

Por otro lado, la figura opositora de la película es la organización HYDRA. Así, se puede señalar que es una ideología la fuerza antagonista; en otras palabras, la democracia estadounidense se enfrenta al totalitarismo nazi. Sus referentes son extranjeros: el Dr. Zola, quien es de nacionalidad suiza, y *the Winter Soldier* (el Soldado del Invierno), el cual cuenta con una distintiva estrella roja en su brazo. Estos personajes se construyen, entonces, intertextualmente basados en las enemistades históricas que ha tenido Estados Unidos en el siglo XX: la Alemania dominada por Hitler y la Unión Soviética.

El objetivo de HYDRA es la colonización y la toma de poder del orden global. Ya en el filme, sus miembros se encuentran infiltrados en su contraparte estadounidense SHIELD; es decir, en el propio gobierno. Aunque ciertos miembros sean nacionales, se enfatiza que la invasión ocurrió 'desde afuera' y se sugiere que son personas corrompidas por lo que hicieron, malos patriotas.

### **Construcción del discurso nacionalista**

El primer factor que favorece la construcción de un nacionalismo entorno a los superhéroes de las películas analizadas es la amenaza que deben enfrentar. Así, autoridades o figuras de poder estadounidenses (presidente y gobierno) son los blancos a los cuales apuntan los enemigos y, por lo tanto, a quienes los héroes deben rescatar. Esto le otorga un *valor simbólico especial* a estas personas al ser el punto central de un conflicto, de una lucha.

Las motivaciones morales y los ideales por los que luchan *Iron Man* y el Capitán América se presentan mediante una estrategia discursiva denominada

*topoi* o argumentos habituales, siendo premisas que se dan ya por descontadas, que no se discuten, que se consideran ciertas (van Dijk, 2005). A nivel general, los textos filmicos no se preguntan por el significado del bien que exponen –o intentan alcanzar- los protagonistas, ni tampoco por los medios y fines de las batallas. En este sentido, la narración configura un objetivo en su comienzo y su desarrollo comprende la consecución de este.

Como ya se mencionó anteriormente, un recurso importante del discurso cinematográfico estudiado es el uso de la sinécdoque para proponer a la soberanía estadounidense en lugar del orden global. De esta forma, hay un nacionalismo escondido, hay una *disociación de símbolos*: el mensaje señala que la labor del superhéroe es salvar al mundo, mas solamente hay referencias a una determinada estructura geopolítica, la de Estados Unidos.

Los antagonistas representan un 'otro', una invasión externa que contamina la pureza externa. Sandoval (2002) llama a este mecanismo discursivo *metáfora de la inundación*. Asimismo, los agresores cuentan con referencias a relaciones conflictivas históricas entre el Estado Estadounidense y otras contrapartidas. Resulta evidente la *historicidad del enemigo* que se propone en los textos filmicos analizados.

Finalmente, es necesario resaltar la naturaleza masculina de los superhéroes estudiados. En caso de haber una mujer en la historia, esta desempeña un rol pasivo, ya sea como objeto de deseo sexual o auxiliar. Para Jewett y Shelton (citados en Dittmer, 2013, p.11), esta cualidad del discurso se ampara en la tradición del *monomito americano*, la cual reúne relatos que exponen una comunidad 'femenina' amenazada por una fuerza masculina;

entonces, una figura heroica resuelve el problema con fuerza 'masculina'. Hay una relación entre la concepción de un género masculino y la construcción de una nacionalidad, reproduciéndose un binomio que es común en la fijación de la identidad de un Estado-Nación (Sandoval, 2002).

## **Conclusiones**

El discurso nacionalista presentado en las películas *Iron Man 3* (2013) y *Captain America: the Winter Soldier* (2014) ubica en su núcleo generador a Estados Unidos como referente único. Así, la figura del superhéroe sigue un patrón de valores hegemónico, que, a la vez, defiende. Su estandarte, como es observado por Eco (2011), es el *status quo*. El personaje opera a través de una paradoja: intenta alcanzar un objetivo que tiene una naturaleza política; sin embargo, no se concibe a sí mismo como un 'embajador' de un discurso nacional, solamente retoma una ruta moral ya establecida sin cuestionarse.

En las películas analizadas, se anula el mundo y se propone un único país modelo. El nacionalismo argumentado a través de *Iron Man* y el Capitán América radica en protegerlo. Aunque no se visualice directamente, la conexión con la nación norteamericana se encuentra presente, latente, en la gesta que emprende el protagonista.

La industria cultural hollywoodense adapta las problemáticas políticas del entorno contemporáneo o histórico, dando su propia interpretación, otorgando su peso ideológico. El problema comienza cuando no hay otras perspectivas o nociones que tengan un contrapeso similar. Así, una lectura se convierte en hegemónica y puede que ciertos sectores del público comiencen a realizar asociaciones semióticas similares. En este punto, es crucial enfatizar la

necesidad de plantear investigaciones empíricas respecto a las audiencias de las películas de superhéroes; de esta manera, se podrán ir comprendiendo aspectos, de forma integral, del vínculo entre producción, texto y público.

Resulta crucial señalar la relación existente entre la figura superheróica y el género masculino. Se propone para futuras investigaciones desarrollar esta línea de indagación. A través de un análisis profundo, se podrá ir comprendiendo cada vez mejor el impacto, e importancia, de un cine que, en la actualidad, es muy popular y parece seguir expandiéndose.

Cual mesías americano, los superhéroes, a través de sus hazañas, buscan salvar el mundo. Pero, quizás, su mayor hazaña sea preguntarse por cuál desean salvar y porqué vale la pena hacerlo.

### **Referencias bibliográficas**

Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Box Office Mojo. (2015). *Box Office Results*. Recuperado de <http://boxofficemojo.com/>

Campbell, J. (1972). *El héroe de los mil rostros*. México: Siglo XXI Editores.

Coogan, P. (2006). *Superhero: the secret origin of a genre*. Austin, Texas: MonkeyBrain Books.

Dittmer, J. (2013). *Captain America and the Nationalist Superhero*. Pennsylvania: Temple University Press.

- Dittmer, J. (2005). Captain America's Empire: Reflections on Identity, Popular Culture, and Post-9/11 Geopolitics. *Annals of the Association of American Geographers*, 95(3), 626-643.
- Eco, U. (2011). *Apocalípticos e Integrados*. España: Debolsillo.
- Field, S. (1984/2005). *Screenplay: the foundations of screenwriting*. New York: Batam Dell.
- Jäger, S. (2008). Entre las culturas: caminos fronterizos en el análisis del discurso. En *Discurso & Sociedad*, 2(3), P. 503-532.
- Langford, B. (2005). *Film Genre Hollywood and Beyond*. Gran Bretaña: Edimburg University Press.
- McKee, R. (1997). *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*. New York: Harper Collins.
- Morley, D. (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Amorrortu: Buenos Aires.
- Propp, V. (2011). *Morfología del Cuento*. Madrid: Akal.
- Reynolds, R. (1994). *Superheros, a modern mythology*. United States of America: University Press of Mississippi.
- Sandoval, C. (2002). *Otros amenazantes: los nicaragüenses y la formación de identidades nacionales en Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Siles, I. (2008). *Por un sueño en.red.ado: una historia de Internet en Costa Rica (1990-2005)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthopos*, 186, p. 23-36.

van Dijk, T. (2005). Política, ideología y discurso. *Quórum Académico*, 2 (2), 15-47.

Vergara, A. (2010). *El discurso alarmista en la televisión en Costa Rica: el discurso sobre la criminalidad en los textos informativos*. Tesis para optar al grado de doctorado. Universidad de Bremen: Alemania.

Voloshinov, V.N. (1973). *Marxism and the philosophy of the language*. New York: Seminar Press.

Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. New York: Oxford University Press.

Zappelli, G. (2008). El fin de la teleserie en Costa Rica. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional de Costa Rica.

Zappelli, G. (2010). *Guión: escritura activa*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Žižek, S. (2003). El espectro de la ideología. En S., Žižek, (Comp.), *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

### **Películas analizadas**

Feige, K. [Productor]; Black, S. [Director]. (2013). *Iron Man 3*. Estados Unidos: Marvel Studios.

Feige, K. [Productor]; Russo, A. y Russo, J. [Directores]. *Captain America: the Winter Soldier*. Estados Unidos: Marvel Studios.