

**XII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social
FELAFACS - Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, septiembre de 2006**

Mesa #16: Pensar la incertidumbre en la sociedad (¿de la información?)
MODERADOR Hernando cruz

**Ponencia al XII Encuentro de Facultades de Comunicación FELAFACS
Ciudadanas de la incertidumbre:
Comunicación, Poder y Subjetividad**
Bogotá, 25 al 28 de septiembre de 2006.

Autora: Rosa María Palencia Villa
Universitat Autònoma de Barcelona
Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat
Campus de la UAB
Edifici I
08193 Ballaterra (Cerdanyola del Vallés)
Rosamaria.Palencia@uab.es
Teléfono: (00 34) 690 81 83 18 ó (0034) 93 581 16 43

***Hegemonía y homogeneidad: la construcción de la subjetividad en los
discursos del cine infantil contemporáneo de máxima audiencia***

“La dependencia que tiene la ideología de las imágenes y el imaginario (un territorio psíquico de imágenes significativas en torno de las cuales se forma nuestro sentido de la identidad) hace de la imagen copia, representación y similitud, una categoría mucho más central y dinámica de lo que Platón hubiera admitido. Las ideologías, comenzando por las de género, se concretarán en este sentido imaginario de identidad”.

NICHOLS, Bill *La representación de la realidad*, 1997.

Son numerosos los trabajos académicos que indagan sobre la programación y el consumo infantil televisivo y que frecuentemente confirman hipótesis poco esperanzadoras. Sin embargo, respecto del cine infantil parece haber un consenso entre los educadores, tanto progenitores como docentes, en dar por supuesto que este cine ofrece discursos inocuos en los que el “bien” triunfa sobre el “mal” y se le confiere incluso una cierta entidad moralizante. Prueba de esta creencia es la proliferación de libros que proponen películas infantiles como material educativo,

obviando el análisis sobre la representación de la identidad.¹ Esta posición ideológica obvia la vigencia y hegemonía de un discurso que continúa excluyendo y estereotipando a las mujeres y reforzando su subordinación en los sistemas de representación simbólica, con más impunidad si cabe, cuando son niños a quienes aquellos se dirigen. Esta hipótesis entiende “el bien” y “el mal” desde la misma posición ideológica que explica el mundo sobre la base de dicotomías excluyentes y bajo la filosofía de valores genéricos en el ser humano que obvian los contextos históricos y las diferencias de raza, clase y, especialmente, el género de los sujetos, entendiendo el género como “una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado (...) que pone de relieve un sistema completo de relaciones”², especialmente, relaciones de poder. El objetivo de esta ponencia consiste en presentar sumariamente los resultados y conclusiones de la investigación “Análisis de los personajes del cine infantil contemporáneo desde la perspectiva de género”, subvencionada por el Institut Català de les Dones durante el año 2005.

Los sistemas de representación audiovisual, en particular el cine, son más creadores de realidades que espejos de la misma. Los textos cinematográficos se construyen bajo y desde una mirada. Glosando a E. Benveniste, Kaja Silverman (1983) distingue entre el sujeto hablante y el sujeto del discurso y cómo estas categorías han sido aplicadas al análisis cinematográfico. El sujeto hablante (*speaking*) se identifica con el nivel de la enunciación que coincide con el de la realización (la puesta en escena, el montaje, el sonido, etc) mientras que el sujeto del discurso (*of the speech*) se identifica con el nivel de la ficción narrativa, con el (los) personaje (s) con el que el espectador se identifica o es animado a identificarse. Cuando hablamos de hegemonía y homogeneidad nos referimos a estas dos niveles. Su entidad real, como discursos, es la de proponerse a una audiencia que decide o no, convertirse en espectador/a (Kuhn: 1984). El modelo Benveniste en la estructura cinemática requiere una nueva categoría, la del sujeto hablado (*spoken*) y que se corresponde con el que se construye a través de la identificación con el sujeto del discurso que es distinto del sujeto hablante.

No obstante, a sabiendas de que los discursos propuestos han de ser completados y decodificados por la mirada particular de cada uno de sus receptores, contienen mensajes más o menos explícitos, más o menos connotados, más o menos abiertos, pero en todo caso, determinados. En otras palabras, la enunciación crea una realidad que es su obra.

Emprendí así esta investigación desde la posición del “sujeto del feminismo” entendido, junto con Teresa de Lauretis (2000:44), como “un sujeto que está al mismo tiempo dentro y fuera de la ideología del género y que es consciente de ello”. Porque es desplazándonos dentro del discurso hegemónico como es posible actuar políticamente sobre él. Y desde esta subjetividad que nace de la experiencia, del vivir y del actuar en y con el mundo, quería interrogar “los nuevos” discursos contruidos para niños y niñas del siglo XXI. Entendiendo que el cine, más que representar la realidad, la construye, me pregunté cómo sería la construcción simbólica de las identidades de los niños y las niñas espectadores/as de cine infantil, con qué tipo de personajes pueden hoy identificarse. Me propuse así

¹ Véase, entre otros, Prats, Iluis “Cine para educar” Belacqua, Barcelona 2005 o Almacellas M.

Ágneles “Educar con el cine” Ediciones internacionales universitarias. Madrid, 2004.

² Scott, Joan W. (1990) “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En Amelang, James S y Nash M. (eds) Historia y Género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea. Valencia: Alfons el Magnànim, Estudios Universitarios, 23-56.

dilucidar de manera exploratoria los contenidos ideológicos de las películas contemporáneas de ficción dirigidas al público infantil y especialmente, la forma como estos discursos construyen las identidades de género.

Desde la Teoría Fílmica Feminsita

A la luz de lo planteado desde el psicoanálisis por Mulvey (1975), nos preguntamos si la representación de los sujetos femeninos (mujeres y niñas) continuaría sujeta a la mirada fetichista masculina a ambos lados de la pantalla; si los personajes femeninos habrían alcanzado el grado de agentes del devenir de las historias o, si, por el contrario, seguirían reducidos a fetiches estáticos para la contemplación, comparsas de la narración que avanza merced a los deseos del héroe masculino cuyas acciones confieren tridimensionalidad a la pantalla. En este sentido nos planteamos identificar: el rol narrativo de los personajes femeninos respecto al de los masculinos; el conflicto dramático y los mecanismos de su resolución y algunas “líneas de fuerza”³ que sustentan el discurso en cada una de las películas objeto de estudio. Todo ello en términos de identidad de género con alguna reflexión sobre variables tales como contexto cultural, geográfico y social.

La selección de la muestra

El corpus de análisis fue constituido por las cinco películas dirigidas al público infantil que consiguieron mayor audiencia en Cataluña cada uno de los años 2001, 2002 y 2003, según los respectivos Informes de la Exhibición Cinematográfica que publica anualmente el Institut Català de les Indústries Culturals. El corpus de análisis fue constituido así por las siguientes 15 películas:

Lugar en el <i>ranking</i> de recaudación anual en Cataluña	Título Dirección, país y año	fecha de estreno en Cataluña	Número de espectadores en Cataluña
10	<i>Shrek</i> Andrew Adamson i Vicky Jenson, EUA, 2001.	13-07-01	565.554
38	<i>102 Dálmatas</i> Kevin Lima, EUA, 2000.	09-02-01	229.315
40	<i>Dr. Doolite 2</i> Steve Carr, EUA, 2001.	10-08-01	229.125
46	<i>Spy Kids</i> Robert Rodríguez, EUA, 2001	24-08-01	196.276
49	<i>El emperador y sus locuras</i> Mark Dindal, EUA, 2000.	22-06-01	175.956
2	<i>Harry Potter y la cámara secreta</i> Chris Columbus, EUA, 2002.	29-11-02	835.658
5	<i>Monstruos, S. A.</i> P. Docter, D. Silverman y L.Unkrich, EUA, 2001.	08-02-02	670.531

³ ZUNZUNEGUI, S. (1996:15) ““Pequeños fragmentos, microsecuencias susceptibles de ser observadas bajo el microscopio analítico y en las cuales se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el film de donde se extirpan”

9	<i>La edad de hielo</i> Chris Wedge y Carlos Saldanha, EUA, 2002.	12-07-02	559.532
28	<i>Peter Pan. El retorno al país de Nunca Jamás</i> Robin Budd y Donovan Cook, EUA, 2002.	15-03-02	281.990
32	<i>Stuart Little 2</i> Ron Minkoff, EUA, 2002	02/08/02	290.794
4	<i>Buscando a Nemo</i> Andrew Stanton y Lee Unkrich /EUA, 2003	28-11-03	741.093
32	<i>Papá Canguro</i> Steve Carr, EUA, 2003	05-09-03	238.517
37	<i>El libro de la Selva 2</i> Steve Trenbirth, EUA-Australia, 2003	11-04-03	223.254
46	<i>Simbad. La leyenda de los siete mares</i> Patrick Gilmore y Tim Johnson, EUA, 2003.	18-07-03	198.592
102	<i>Spy Kids 2</i> Robert Rodríguez, EUA, 2002	10-01-03	77.039

Resultados de la investigación

La primera evidencia es que todas las películas del corpus, es decir, las de mayor audiencia en Cataluña, fueron producidas en Estados Unidos de América. Solamente una película, *El libro de la selva 2*, es una coproducción EUA y Australia.

En segundo lugar, aunque es del todo evidente que el género del autor no es ninguna garantía para el establecimiento de premisas o la puesta en escena de una determinada mirada sobre el mundo, es interesante destacar que casi en su totalidad estas películas fueron dirigidas por varones. Solamente *Shrek* fue codirigida por un hombre y una mujer. Igualmente, la mayor parte de los guionistas son hombres. Solamente *Peter Pan* y *102 dálmatas* contaron con una mujer dentro del equipo de guionistas.

La estructura del héroe narrativo

Las películas infantiles proponen discursos “genéricos universales” en los que la narración cobra sentido en los deseos y acciones de un héroe, mayoritariamente masculino. El total de films analizados se construyen como relatos bajo la estructura más típica del héroe narrativo, el cual se caracteriza por encarnar todas las virtudes, tales como la valentía, la generosidad, la bondad y la belleza. Su razón de existir recae en la consecución de un objetivo que frecuentemente es representado por otro personaje.

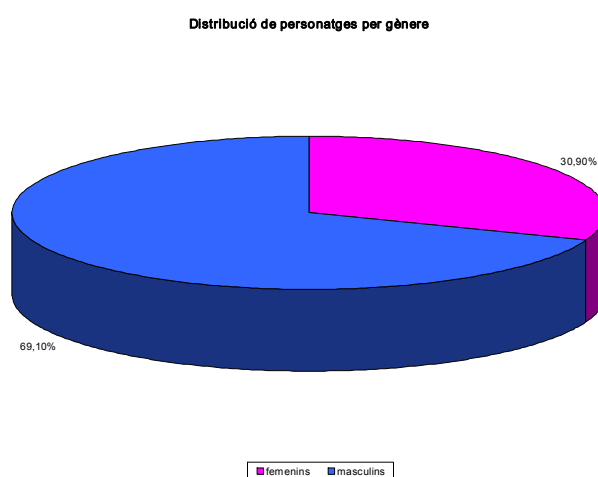
El rescate o salvación de este otro personaje “premio o trofeo”, resulta muy frecuentemente ser el objetivo de la aventura. Frente al héroe, invariablemente encontramos un antagonista que se opone a sus deseos y hará todo lo posible por hacerlo fracasar. En la estructura de las películas infantiles este oponente no sólo encarna el mal, sino que es esencialmente malvado, por lo tanto, irredimible.

Contamos como personajes aquellos que podemos distinguir, tanto humanos como animales a los cuales invariablemente la narración les adjudica características

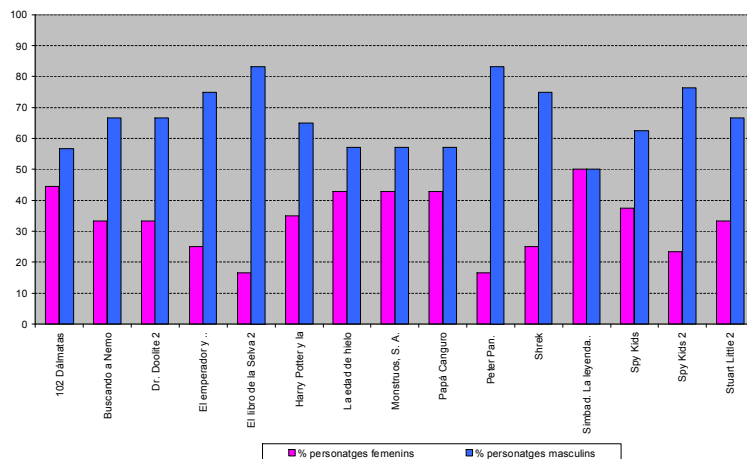
subjetivas humanas y, por tanto, con un rol de género identificable, que tienen un cierto peso dentro de la historia. El simple recuento de personajes masculinos y femeninos identificados ofrece ya datos sobre la ideología que preside estos discursos.

Así encontramos que la mayoría de los personajes de la muestra son masculinos (69,07%) frente a una minoría de personajes femeninos (30,9%), en una relación de más de dos personajes masculinos por uno femenino, como se muestra en las siguientes gráficas:

Gráfica 1. Distribución porcentual de personajes femeninos y masculinos para el total de la muestra.



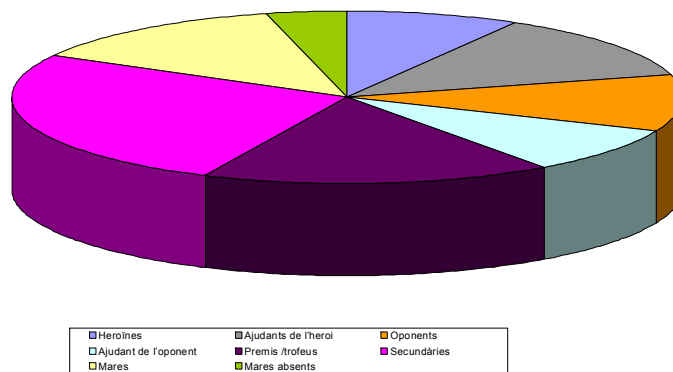
Gráfica 2. Distribución porcentual de personajes femeninos i masculinos en cada una de las películas de la muestra.



De nuevo nos encontramos con “la invisibilidad” de las mujeres. Pero el problema no es sólo la inferioridad numérica en la representación de las mujeres, con lo que ello implica para el espectador femenino, sino el lugar de subordinación que ocupan en la narración.

Gráfica 3. Distribución de los personajes femeninos por roles narrativos.

Distribució de rols narratius entre els personatges femenins



Las secundarias marco o complemento

El mayor número de personajes femeninos son personajes secundarios y representan el 26% de los femeninos. Se trata de personajes que sirven de contexto a las narraciones, como un marco, casi un paisaje de fondo en el que la aventura del héroe se desarrolla. Frecuentemente son interlocutores necesarios para el establecimiento de premisas, como completar una familia (hijas bebés) o para insinuar un incipiente deseo sexual de algún protagonista masculino.

Las madres aguafiestas

El segundo puesto lo ocupan las madres que constituyen el 19% de los personajes femeninos. Mayoritariamente se trata de la esposa o la madre del héroe y su rol narrativo es secundario en el sentido ya descrito. Las madres siempre son abnegadas, preocupadas, guapas, víctimas, conservadoras y aguafiestas. La inmensa mayoría de madres no trabaja fuera de casa y cuando lo hace su trabajo permanece en la elipsis. En cambio a todas ellas la enunciación les asigna

“naturalmente” las tareas de cuidados, es decir, las domésticas que, por otra parte, son escasamente representadas y cuando lo son, se trata de tareas ligeras, casi entretenimientos. La relativa relevancia del rol de madre se deriva justamente de sus tareas de cuidado de los hijos, pero, paradójicamente, la complicidad entre madre e hijo/a nunca se representa, en contraste con lo que ocurre con el amor y complicidad del padre quien, frecuentemente funciona como el héroe narrativo. Los personajes hijos pequeños, niños/as o crías de animal, con quienes la audiencia muy probablemente intentará identificarse, suelen compartir momentos de juego y diversión con el padre. En cambio, la enunciación hace recaer en el personaje madre las tareas educativas menos agradecidas, en este sentido, todas las madres son aguafiestas, es decir, madres castradoras. Esto cuando la madre no muere por salvar a su hijo en los primeros minutos de la película, como ocurre con el 22% de las madres identificadas.

Las chicas trofeo

Por su número, el tercer lugar de personajes femeninos son las chicas premio o trofeo. Se trata del 17% de los personajes femeninos. Entre ellas podemos distinguir “trofeos” estrictos, es decir, más próximas a objetos a recuperar o salvar que agentes de la narración (por ejemplo, la bebé Boo en *Monstruos, S.A.*). Otras, muy cercanas al héroe narrativo, con un rol incluso de ayudantes, terminan siendo finalmente rescatadas por éste (Hermione de *Harry Potter* o Blanquita de *102 dálmatas*). Un tercer grupo de chicas trofeo lo son en cuanto objeto sexual del héroe aunque, al mismo tiempo, ejercen el rol de ayudante, tal es el caso de Marina en *Simbad*, de Fiona en *Shrek*, de la osa Eiba en *Doctor Dolittle* o Margaló en *Stuart Little 2*. Como la narración invariablemente gira en torno al deseo del héroe, cuando se requiere una tensión sexual *sui generis* encontramos protagonistas femeninas que colaboran con el héroe, al mismo tiempo que se constituyen en posibilitadoras de esta tensión sexual, es decir, su rol de ayudantes viene dado justamente por el hecho de ser mujeres.

Las ayudantes del héroe

El grupo que sigue en número (el 12,7% del total de personajes femeninos) son las ayudantes del héroe. En primer lugar distinguimos los antes descritos como pareja sentimental del héroe y entre ellos a Fiona en *Shrek* y Marina en *Simbad*, que merecen un comentario específico. Se trata de personajes femeninos excepcionales porque son fuertes, decisorias, asertivas, agentes de sus propios deseos que, finalmente, coinciden con los del héroe. Ambas acaban enamoradas del héroe y felizmente correspondidas. Ambas estaban prometidas con otro personaje y, en esta medida, aumenta la fuerza de su rol de premio o trofeo a conquistar. Ambas poseen cualidades andróginas, consideradas así en el cine más clásico, como la capacidad de decisión y de acción. Fiona es una princesa con carácter, un personaje activo en la medida en que ella decide ser rescatada, ser besada o es capaz de defenderse de sus acosadores mediante una hábil coreografía de golpes de kárate. Igualmente Marina es activa y valiente, responsable, agente, toma decisiones. Sin embargo ninguno de los dos personajes puede considerarse heroína, su rol narrativo bascula entre el de objeto sexual (premio-trofeo) y ayudantes del héroe, aunque comparten protagonismo con él, el relato se estructura focalizado bajo el punto de vista del héroe masculino, empezando por los respectivos títulos de sendas películas. El papel excepcional de Fiona de *Shrek*, forma parte de la intención subversiva del film. Sin embargo, con todo y tratarse de personajes agentes y, en este sentido equiparables al rol de los personajes

masculinos clásicos, la enunciación se encarga de “suavizar” estos roles tan poco frecuentes en la representación cinematográfica de las mujeres. Así a ambas se les niega el derecho a decidir sobre su deseo sexual. A Marina la libera Proteo de su promesa de matrimonio y en el caso de Fiona, es la decisión última de Shrek la que permite el final feliz después de la irrupción de éste en la frustrada boda de Fiona con el desagradable príncipe Farquaad.

La similitud en las características de los dos personajes y, por tanto, de la ideología que los construye se aprecia con transparencia en una escena por demás simbólica y decenas de veces representada por el Hollywood más clásico (*Siete novias para siete hermanos* -Donen 1954- o *Río sin retorno* -Preminger, 1954- entre otras). La escena es la siguiente: cuando el héroe (Shrek o Simbad) está harto de negociar con su *partenaire* mujer (Fiona o Marina) y haciendo valer su superior fuerza física, se la carga al hombro, cual fardo, al tiempo que ella patalea y se resiste dándole al héroe inocuos golpecitos en la espalda. Se trata de una imagen canónica que remite al Rapto de las Sabinas e incluso a la imagen bíblica del cordero pascual listo para el sacrificio. Marina y Fiona, ambas personajes femeninos fuertes y decisorios, padecen esta representación que evidencia la definitiva subordinación al héroe y las infantiliza, en contraste con su propio temperamento pero en consonancia con la ideología patriarcal que, muy a su pesar, las ha creado.

El resto de ayudantes femeninos del héroe o heroína, en ningún caso alcanza con éste el grado de complicidad que consiguen el héroe masculino y su principal ayudante masculino. Incluso la inteligente Hermione de *Harry Potter*, sin cuya intervención previa el héroe no habría tenido éxito, no comparte la aventura propiamente dicha pues resulta petrificada y finalmente salvada por el propio Harry, quien protagoniza la fase final de la prueba acompañado de su inseparable amigo y ayudante Ron.

Las malvadas oponentes

El 10,6% de los personajes femeninos son malvadas oponentes. Sólo en este apartado el porcentaje casi se iguala con el de oponentes masculinos (el 12,3% de los personajes masculinos). Las oponentes son esencialmente malas, por tanto, irredimibles. En su mayoría son representadas con atributos femeninos exacerbados como largas cabelleras, uñas, pechos y pestañas que evocan la amenaza de castración que la imagen de las mujeres simboliza para el inconsciente masculino. A pesar de su aparente poder ilimitado terminan siempre vencidas, como los oponentes masculinos, pero especialmente humilladas y castigadas. En su apariencia física las malvadas representan el polo opuesto de las chicas buenas, trofeos, ayudantes, madres e hijas de los héroes masculinos, que en consonancia con el modelo patriarcal, son guapas, sumisas y angelicales. Se repiten los dos polos de los estereotipos clásicos que para el inconsciente masculino significa la imagen de la mujer: *Femme fatale* o madre (Haskell: 1974); imagen amenazante y por lo tanto castigable o fetiche reverenciado (Mulvey: 1975); Eva o María (Tuñón 1998).

Las heroínas andróginas

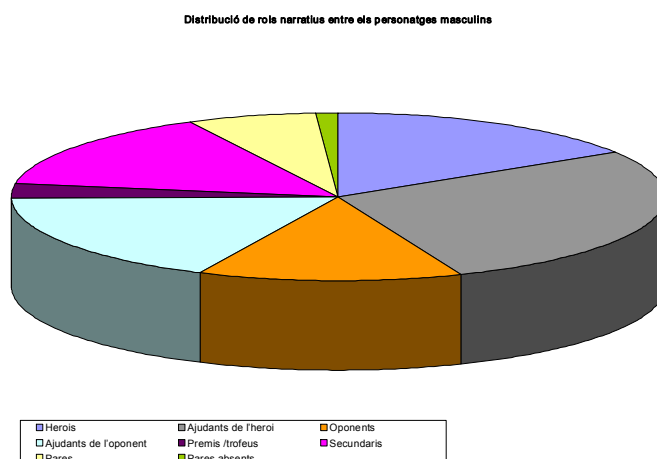
El menor número de personajes femeninos, el 8,5% del total, son las heroínas, que se caracterizan por poseer cualidades semejantes a las del héroe como la valentía, la fuerza física y la habilidad para la lucha física. Es decir, el motivo por el cual estas chicas merecen el rol de heroínas es que han conseguido entrar de una u otra forma en el mundo masculino. Tal es el caso, por ejemplo, de las dos únicas heroínas en

solitario (las otras dos comparten el rol con un héroe masculino) Carmen la espía de *Spy Kids* o Jane, la primera “niña perdida” del club de *Peter Pan*. En éste último caso vale la pena comentar la evidencia de la hipótesis habida cuenta de que el incidente incitador de la historia es la ausencia del padre por haber marchado a la guerra y el secuestro de la propia Jane por el malvado Garfio. Como consecuencia, el objetivo principal de la pequeña heroína es volver a su casa para cumplir con la obligación absurda de proteger a su hermano pequeño y ¡a su propia madre! en ausencia del padre. Es esta obligación de sustituir al padre la que la convierte en heroína.

Los personajes masculinos: los héroes y sus ayudantes

Los personajes masculinos representan el 69 % del total de personajes identificables. Los más numerosos son los ayudantes del héroe (26,6% de los masculinos) seguidos por los ayudantes del oponente (17,1%) y casi en igual porcentaje (15,2%), los héroes. Estas cifras por sí solas dan cuenta de un universo eminentemente masculino

Gráfica 4. Distribución de los personajes masculinos por roles narrativos.



Entre los ayudantes del héroe hay que destacar al **ayudante principal**, el compañero inseparable del héroe, bufón y pragmático, el Sancho Panza del Quijote solitario. A diferencia de las heroínas que carecen de este ayudante principal o “héroe secundario”, la mayoría de los héroes masculinos son reforzados por esta figura cuyas funciones narrativas se resumen en: primero, frecuentemente son el vehículo para expresar las ideas o actitudes machistas o políticamente incorrectas que serían muy mal vistas en el propio héroe y, segundo, permiten el contraste de cualidades respecto del héroe. Suelen ser simpáticos, cobardes y pragmáticos. El ayudante principal apela a la complicidad de la audiencia en la medida en que se encuentra en una privilegiada primera fila en el bando “del bien” y tanto su simpatía como su fidelidad “suavizan” el tono de sus impertinencias y las convierten en lugares comunes hipotéticamente compartidos por todo el mundo, es decir, por los hombres.

Finalmente y no menos importante, los ayudantes principales masculinos del héroe masculino permiten enaltecer el valor de la amistad y la lealtad, invariablemente

entre varones. En ninguna de las películas analizadas se representa la amistad entre mujeres, en cambio, la puesta en escena de la lealtad se repite siempre entre el héroe y su ayudante principal.

Por lo que respecta a los héroes masculinos, se trata de la encarnación de valores como la bondad, la solidaridad, la belleza (*sui generis* en casos como el de Many en la *Edad de Hielo* o de Sullivan de *Monstruos*) y, muy especialmente, la fortaleza física. Solamente cuatro de los 16 héroes identificados carecen de especial fortaleza física.

El gran número de personajes masculinos ayudantes del antagonista nos permite adelantar la reflexión en torno a la forma de la resolución de los conflictos que salvo una excepción (*Buscando a Nemo*) pasa por el ejercicio de un banalizado y recurrente uso de la violencia. También es importante destacar que solamente una minoría de estos personajes pueden ser categorizados como ayudantes principales del oponente de manera simétrica y semejante al compañero inseparable del héroe. Frecuentemente estos personajes son sólo temporalmente malvados y, por tanto, redimibles. Los ayudantes principales del antagonista, cuando son ganados para la causa del héroe se caracterizan por ser sumisos y obedientes a su amo, pero no por ello leales. Tampoco es casual que cuando el ayudante principal masculino lo es de una oponente femenina, invariablemente será estúpido y con rasgos de masoquismo.

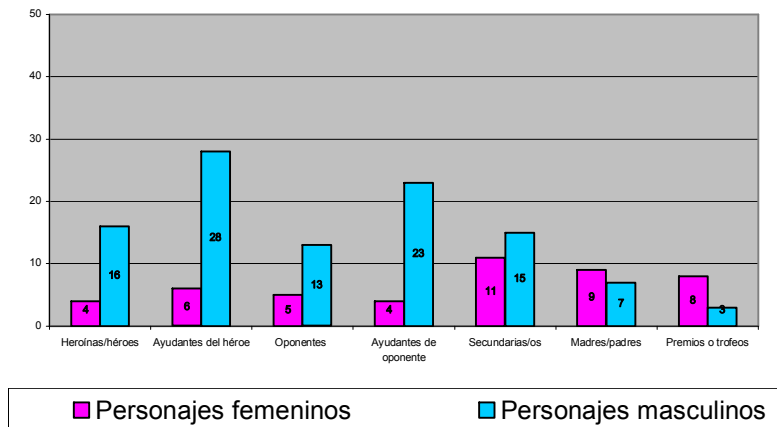
A diferencia de la maldad intrínseca de las oponentes malvadas, dentro de la categoría masculina de oponentes encontramos diversos “grados de maldad”. Si bien los principales malvados encarnan al mal genérico y abstracto, algunos de los personajes oponentes ejercen simplemente como rivales del héroe.

Los padres divertidos o ausentes

Debemos aclarar que algunos de los personajes padres son también héroes. Los padres son el 6,6% de personajes masculinos y a todos se les supone abnegación y cariño por los hijos. El tema de la paternidad toma tres principales rumbos: en primer lugar están los padres cuyo rol paterno es justamente el incitador de la historia. Otro, es la representación de padres al uso, cuya ausencia física o moral respecto de la familia y los hijos suele ser justificada por la enunciación que les atribuye tareas mucho más importantes y que tienen que ver con la esfera pública. Finalmente, aunque sin ser contabilizados como padres, identificamos como figuras paternas a muchos de los héroes que lo son justamente porque su objetivo es salvar, rescatar o proteger a un niño o niña que funciona como trofeo. En todos estos casos y en contraste con lo que sucede con las madres, al padre real o simbólico se le representa siempre compartiendo algún momento de juego y complicidad con el hijo o hija.

Por último, solamente el 2,8% de los personajes masculinos funcionan de alguna manera como **premio o trofeo** y se trata de niños pequeños o del padre en *Spy Kids*.

Gráfica 5. Roles narrativos de los personajes por género (números absolutos)



Conclusiones

Sobre la identidad de género

Las películas infantiles continúan proponiendo discursos genéricos universales y maniqueos en los que, bajo el prisma de la ideología patriarcal dominante la narración cobra sentido y recae en los deseos y acciones de un héroe masculino. Son las acciones de éste las que hacen avanzar la historia en universos eminentemente masculinos, donde los personajes femeninos cumplen roles que sólo responden a necesidades dramáticas puntuales o conforman un paisaje de fondo para la acción de los personajes masculinos. Esta posición descansa en la premisa “ellos hacen; ellas son”.

Sobre la forma de la resolución del conflicto dramático

Con una única excepción, en el 94% de los filmes analizados los conflictos dramáticos se resuelven mediante el uso de la fuerza y/o de la violencia física en diversos grados. El maniqueísmo que siempre preside como premisa de partida estos discursos, justifica sin resquicios el uso de la violencia como forma de resolución de los conflictos y cierra la puerta a cualquier tipo de negociación o rehabilitación. El ejercicio de la violencia no distingue entre géneros ni entre la pertenencia al bando del bien o del mal y se caracteriza por su vocación de espectacularidad y banalización que implica una representación exenta de realismo. Se trata de una violencia “limpia”, sin consecuencias.

Sobre los contextos histórico – culturales (raza, clase social y poder)

Detectamos un discurso universalista que pone el acento en mundos sin diferencias. Las películas se estructuran desde el punto de vista del héroe que, especialmente en los films con actores reales y, por tanto, con una ambición más realista, invariablemente pertenece a una clase social acomodada. Tal es el caso de *Doctor Dolittle*, *Papá Canguro*, *Stuart Little 2* o *Spy Kids* (1 i 2) que son narradas desde magníficas residencias norteamericanas. A pesar de que el detonante narrativo de *Papá Canguro* sea su despido como empleado de una empresa de publicidad, el desempleo no se representa nunca como un problema grave. El héroe “baja” a barrios más humildes en busca de una guardería para su hijo y justamente las condiciones tan miserables, rayando lo ridículo e increíble, en que se encuentran

estos colegios para pobres (como una autocaravana o un subterráneo), las descartan como alternativas, lo que desencadena la idea central del relato: el héroe monta su propia guardería.

En *El emperador y sus locuras* hay una clara distinción entre clases. El poderoso y caprichoso emperador Kuzco contrasta con el solidario y bondadoso Pacha, jefe de la aldea indígena. De hecho la historia descansa sobre la premisa de que Kuzco es caprichoso por poderoso y rico (es un antihéroe), pero la reconversión de Kuzco hacia el bando del “bien” no modifica esta premisa. La narración juega con la desaprobación del despotismo del poder, pero no va más allá. Al inicio del film, Yzma recibe a un pobre campesino que viene a formular una demanda. La malvada le pregunta “¿qué es lo que dices que no tienes?”, el atemorizado campesino le responde susurrando: “comida”. Ella le contesta: “Haberlo pensado antes de hacerte plebeyo”. Es evidente que existe una voluntad de ironizar sobre el despotismo, pero ni durante el desarrollo ni el desenlace el discurso modifica la situación de partida. Por el contrario, en el desenlace, tal y como era su capricho inicial, Kuzco se construye un gran palacio de vacaciones, pero en lugar de hacerlo en la aldea de Pacha, lo edifica al lado y se hace “amigo” de la familia de Pacha.

En *Monstruos S. A.* la rivalidad y la competencia capitalista son un valor. Sullivan, el héroe es el más productivo de su empresa que produce energía usando como materia prima los gritos de miedo de los niños. El hecho de que la materia prima cambie (en lugar de gritos de miedo serán las risas de los niños) es un avance, pero nunca se cuestionan los métodos de productividad y consecuente recompensa.

Otras películas, principalmente las de dibujos animados, se ubican en mundos fantásticos o exóticos (*Monstruos, La edad de hielo, El emperador... Peter Pan..., Buscando a Nemo, El libro de la Selva 2 y Simbad...*). Lo que caracteriza a estos filmes son las recreaciones estereotipadas de lugares reales o imaginarios. Así en *El emperador..* hay una recreación *sui generis* del imperio inca, empezando por el nombre del protagonista principal, Kuzco, con una mezcla de estilos tanto en la indumentaria como en los decorados que evocan más que a los incas, al Egipto antiguo e incluso a los mexicanos contemporáneos, como la música y los rituales que acompañan la fiesta con piñata incluida. En *La edad de hielo* los personajes humanos son caracterizados en su indumentaria de forma semejante a los indios norteamericanos de los *westerns*. En conjunto se trata de la peculiar imaginaria norteamericana sobre el mundo.

Respecto de la representación de las razas, a excepción de *Monsters* y de *Shrek* donde cada uno es de una “raza” o especie diferente, nos encontramos con universos cerrados en los que la premisa es la homogeneidad en el seno de cada uno de los universos recreados. Así todo el mundo es moreno-hindú en *El libro de la selva 2* o moreno exótico como en *Simbad* o moreno – indígena en *El emperador..* o rubios en *Stuart Little 2* o blancos en *102 dálmatas* y *Harry Potter*. En otros filmes la variedad es mínima, como en *Papá canguro* o en *Doctor Dolittle* donde las familias de los respectivos héroes (ambos interpretados por el mismo actor negro de éxito Eddie Murphy) son negras y el resto de los personajes son blancos; o en los filmes de la serie *Spy Kids* donde la familia protagonista de espías “buenos” son latinos (con todos los tópicos) y el resto de personajes son blancos.

Entendemos que esta variedad entre filmes es un avance respecto a la representación mucho más uniforme del cine de Hollywood de hace unos años, pero aún no representa la diversidad real. Aún más, creemos que producir películas infantiles con personajes no blancos responde a la necesidad mercantil de una oferta globalizadora y globalizante y que supone una mirada única y monolítica sobre el mundo muy lejana a la representación de la diversidad real.

Cuando el veterano realizador de *westerns* Bud Boetticher decía “lo que importa es lo que la heroína provoca, o más bien lo que representa. Es ella, o el amor o miedo que inspira en el héroe, o la atracción que él siente hacia ella, la que le hace actuar en el sentido en que lo hace. En sí misma la mujer no tiene la menor importancia”⁴ precisaba con descaro no sólo lo que hasta entonces había sido el cine hollywoodense, sino la ideología que sigue impregnando la producción cinematográfica, especialmente la infantil en pleno siglo XXI.

Este acercamiento exploratorio al consumo de cine infantil nos lleva a preocuparnos y a preguntarnos sobre la mirada de la audiencia (crítica o complaciente) y a deducir una infatigable tarea entrenadora en la ideología homogeneizante y machista por parte de la industria cinematográfica más influyente del mundo. Identificar la forma como nuestra infancia interpreta y asume los mensajes de la ideología patriarcal que los filmes analizados transmiten, sobrepasa los objetivos de esta investigación.

En palabras de Griselda Pollock (1991:84-85) “La cuestión consiste ahora en determinar si podemos trascender la idea de que las representaciones son síntomas de causas externas a ellas mismas (sexismo, patriarcado, capitalismo, imperialismo) y aprender a comprender el papel activo que interpretan en la producción de estas categorías. Las representaciones articulan/producen significados al mismo tiempo que representan un mundo cargado ya de significación”.

Bibliografía

DE LA TORRE, Saturnino (coord.) *Aprender del conflicto en el cine*. Cooperativa Universitària Sant Jordi, Barcelona, 1999.

DE LAURETIS, Teresa, (1987) *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* Madrid, Horas y horas. Cuadernos inacabados No. 35, 2000. Traducción de María Echaniz Sanz.

DE LAURETIS, Teresa, (1984) *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid, Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer. Col. Feminismos, 1992.

EQUIPO RESEÑA, *Cine para leer* (seis números respectivos, dos por cada año) Ed. Mensajero, Bilbao, 2001, 2002 y 2003.

FISAS, Vicenç (ed.) *El sexo de la violencia. Género y cultura de la violencia*. Icaria, Barcelona, 1998.

⁴ Citado por Mulvey, L. en “Placer visual y cine narrativo” Eutopías, 2ª época. Centro de Semiótica y teoría del espectáculo. Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica. Vol. 1, Valencia, p 10, 1988

HASKELL, MOLLY *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. University of Chicago Press, Chicago & London, 1974.

INSTITUT CATALÀ DE LES INDÚSTRIES CULTURALS de la Generalitat de Catalunya. *Informes de l'exhibició cinematogràfica* dels anys 2001, 2002 i 2003.

MULVEY, Laura (1975/1988) "*Placer visual y cine narrativo*" Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Universidad de Valencia. Col. Eutopías, 2ª Epoca, Vol. 1. Valencia 1988. Versión castellana de S. Zunzunegui. (Artículo original: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" publicado en *Screen*, Otoño 1975, vol. 16, no.3)

NICHOLS, Bill *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona, 1997.

PALENCIA, Rosa María "Hable con ella a la luz de la teoría fílmica feminista" en *Animus*. Revista Interamericana de Comunicação Midiática. Editoração Multimídia de la Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. Número 2 del volumen II de 2003 pp 36-50

PALENCIA, Rosa María "Deseo y realidad en el cine de Icíar Bollaín" en Riera, Torras, Clúa y Pitarch (eds.) "Los hábitos del deseo. Formas de amar en la modernidad" Actas del II Congreso Internacional de Mujeres y Textualidad. Ediciones H Cultura. Caracas, Venezuela, 2005. Tomo I, 113-120

POLLOCK, Griselda (1990) "Mujeres ausentes. Un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer" en *Revista de Occidente*, Madrid, diciembre 1991, Núm 127 pp 77-107 (Originalmente publicado en *Critical Image*, Ed. Carol Squiers, Seattle, 1990)

RAMOS Román *Shrek: Una mirada antropológica sobre los cuentos de hadas* (Material para la Educación en Valores) en Tortuga. Grup Antimilitarista. Elx, Alacant http://www.nodo50.org/tortuga/article.php?id_article=438

SCOTT, Joan W. (1986) "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En Amelang James S. y Nash, Mary: *Historia y Género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1990. pp 23-56

SILVERMAN, Kaja. *The Subject of Semiotics*. Oxford University, Nueva York, 1983.

TUÑÓN, J. "*Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*". El Colegio de México. Instituto Mexicano de Cinematografía. México, D. F. 1998.

ZUNZUNEGUI, Santos "*La mirada cercana. Microanálisis fílmico*", Ed. Piados. Papeles de Comunicación 15, Barcelona 1996.